

Unverständlichkeit Historismus und literarische Moderne

I Literarische Moderne und europäischer Kontext: Unverständlichkeit als gemeinsamer Befund

Die *literarische Moderne* hat sich zwar in den großen Kulturzentren ausgebildet, ist aber ein *gesamt-europäisches Phänomen*. Gemeinsam ist den verschiedenen Ausformungen der literarischen Moderne nicht nur die im Ganzen einheitliche Tradition, aus der sie herkommen, sondern ein Merkmal, das sie gegenüber anderen Epochen zur spezifischen macht: die vorherrschende *Unverständlichkeit* ihrer Texte.

Die Bemühungen der Literaturwissenschaft der letzten Jahre und Jahrzehnte sind von dem Versuch bestimmt gewesen, die literarische Moderne im Wesentlichen an ihren Ausdifferenzierungen, d.h. einzelnen, zumeist herausragenden Personen oder wichtigen Zeiträumen und Kulturzentren zu exemplifizieren.¹ Zu punktuell also, als daß die Gemeinsamkeiten – zeitgenössisch stets wie selbstverständlich vorausgesetzt – klar genug hervortreten können. Es ist an der Zeit, sich gerade an sie zu erinnern oder sie überhaupt erst zu erfragen. Das gilt für interdisziplinäre wie komparatistische Aspekte; denn die anderen Künste kommen, wie die fremdsprachige Moderne, in der Regel nur additiv zu Wort.

Der europäische Kontext ist für die literarische Moderne deutlich durch die jeweiligen Nationalliteraturen bestimmt. Die Beschäftigung mit ihm kann aber in der Klärung von Einflußfragen und inhaltlichen Abhängigkeiten – so wichtig sie sind – nicht aufgehen. Vielmehr ist nach gemeinsamen Befunden und deren vorausliegenden Begründungszusammenhängen zu suchen. Solche Fragen finden ihre Beantwortung zunächst in einem auch gemeinsamen *Ergebnis* europäischer Literatur der Moderne. Es formuliert sich in ihrer etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts stets zunehmenden, jedenfalls nicht zurückgehenden oder lediglich stagnierenden *Unverständlichkeit*. Von Baudelaire und Mallarmé über Hofmannsthal, Joyce, Carl Einstein oder die Dadaisten bis zu Ezra Pound, zur konkreten Poesie und Paul Celan ist eine – wenn nicht alles täuscht – bis heute zunehmende Bewegung der Unverständlichkeit

¹ Die zahlreichen Dokumentationen sprechen für sich: die Bände »Dokumente und Manifeste« bei Metzler, die »Theorie«-Sammlungen bei Reclam (nach Epochen); die Bände zur Berliner, Münchner und Wiener Moderne bei Reclam (nach Zentren).

von Texten zu verzeichnen.² Bevor man fragt, wie sie möglicherweise dennoch zu verstehen, oder wenigstens zu lesen sind, sollte man fragen, worin solche Unverständlichkeit begründet ist, die sich deutlich von derjenigen früherer Jahrhunderte unterscheidet.

Unverständlich sind Texte wohl auch früher gewesen, wahrscheinlich in der Geschichte aller Literaturen sogar häufig. Was solche frühere »Unverständlichkeit« von derjenigen der Moderne unterscheidet, ist die Notwendigkeit, mit der sie hier auftritt. Auch bestimmte Texte von Goethe (»Werther«, »West-östlicher Divan«), Mörike (»Maler Nolten«), Büchner (»Woyzeck«), Lenz (»Hofmeister«) oder Jean Paul mögen den Zeitgenossen nicht recht verständlich gewesen sein. Für viele ist das geradezu belegt.³ Dennoch waren sie es in einer anderen Weise: innerhalb eines bestimmten Systems, ohne daß dieses System, das einer Verständigung war oder sein sollte, gestört gewesen wäre. Das bedeutet, daß sie bei einiger Bemühung verständlich werden konnten und es de facto auch wurden, wenngleich oft erst Jahre später. Die moderne Unverständlichkeit sprengt aber das System gerade, dem sie sich verdankt; sie will es wohl auch suspendieren, scheint geradezu darauf angelegt zu sein. Indiz ist *e contrario* dafür, daß gewisse Texte vom Typus etwa des Dadaismus, Paul Celans, der konkreten Poesie zu jenen früheren Zeiten (wie etwa in der Goethezeit) überhaupt nicht – allenfalls aus dem Nachlaß und dann als Fragmente deutlich gekennzeichnet – veröffentlicht worden wären. Das noch heute verbreitete Staunen philologischer Laien über die sog. »moderne Literatur« und deren Unverständlichkeit meint genau dies. In der bildenden Kunst spielt sich unter der Bezeichnung »abstrakt« Entsprechendes ab. – Im übrigen ist der hier und im

² Schon relativ früh wird Unverständlichkeit von den Zeitgenossen als konstitutiv für die Texte der eigenen Zeit verwendet. So bei Musil, wenn er von Hofmannsthals »Lebenslied« als von einem »sinnlosen Gedicht« spricht (Robert Musil, *Der Geist des Gedichts*. In: R.M., Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hg. von Adolf Frisé. Bd.II, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1214 f.); oder Ludwig Wittgenstein in einer bezeichnenden Formulierung in einem Brief an Ludwig von Ficker (28. November 1914) über die Gedichte Georg Trakls: »Ich verstehe sie nicht. Aber ihr Ton beglückt mich« (freundlicher Hinweis von Siegurd Paul Scheichl, Innsbruck; Hervorhebung im Original. In: Ludwig von Ficker, *Briefwechsel 1914–1925*. Hg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck 1988, S. 328). – Daß es dennoch nach wie vor gleichzeitig Texte gibt, die »verständlich« sind, ist nicht zu leugnen. Daneben allerdings gibt es Übergangsformen, bei denen man von Unverständlichkeit in striktem Sinne kaum sprechen kann, die aber sozusagen auf dem Wege zu der hier gemeinten Unverständlichkeit (s. u.) sind.

³ Reaktionen wie das »Werther«-Verbot auf Antrag der Theologischen Fakultät in Leipzig von 1775 (vgl. Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. Bd.I. 1773–1918. München 1980, S. 160) oder die Anstände der »Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek« im Hinblick auf den »Titan« (vgl. Peter Sprengel [Hg.], *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*. München 1980, bes. S. XXVI ff.) bezeichnen das Spektrum.

folgenden verwendete Begriff ›Unverständlichkeit‹ naturgemäß zunächst wenig präzise; seine begriffliche Zuspitzung erfährt er vielmehr erst im Verlauf seiner Anwendung und Begründung. Soviel jedenfalls kann man sagen: ›unverständlich‹ in dem hier verwendeten Sinne ist, was hermeneutisch nicht zugänglich ist und deshalb eine Bestimmung über das *Text-Verfahren* nötig macht. Daß damit eine aporetische Situation gegeben ist, muß hingenommen werden.

Ein gemeinsamer Befund wie die hier konstatierte *generelle Unverständlichkeit* in der Moderne müßte auch eine gemeinsame Ursache haben oder wenigstens eine gemeinsame Begründung finden. Im Folgenden soll zwar an der Möglichkeit eines gemeinsamen Erklärungsmodells solcher Unverständlichkeit für die europäische Literatur insgesamt stets festgehalten, ein solches aber aus naheliegenden Gründen primär für die deutschsprachige Literatur realisiert und an ihrem Beispiel untersucht und wenn möglich formuliert werden.⁴

Geht man zur Darstellung des Problems der literarischen Moderne zunächst vom Phänomen der Unverständlichkeit aus und verfolgt von ihren Merkmalen her ihr Zustandekommen rückwärts, dann ergibt sich folgendes Bild.

2 Symptome und Kriterien: Lexem-Isolierung und Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge; Paraphrasierbarkeit der Texte

Die *Symptome* solcher Unverständlichkeit lassen sich für die deutschsprachige Literatur als *Tendenz zur Isolierung der Lexeme* und als *Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge* formulieren. Die Nicht-Paraphrasierbarkeit der Texte erweist diese als unverständliche; sie heißen *Texturen* (s. u.). Dabei muß unterschieden werden zwischen Texten, in denen das bereits eindeutig und offensichtlich vollzogen ist und solchen, in denen noch gewisse Übergänge zu konstatieren sind. Zu den ersten gehören die späten Texte Paul Celans, bestimmte Texte der hybriden Kurzprosa seit etwa 1910 (Carl Einstein, Robert Müller, Gustav Sack usw.).⁵ Solche

⁴ In die Darlegung der hier verhandelten Probleme sind die Ergebnisse zahlreicher Diskussionen eingegangen, die innerhalb eines deutsch-französischen Projektes geführt worden sind. Auf deutscher Seite waren daran namentlich Moritz Baßler, Christoph Brecht und Dirk Niefanger beteiligt, die ihre Ergebnisse zu gegebener Zeit selbst publizieren werden.

⁵ Moritz Baßler hat in seiner Tübinger Magisterarbeit zu Carl Einstein einen ersten Schritt in diese Richtung getan: »messias neuer realität«. Ein systematischer Versuch zu Carl Einstein. Magister-Arbeit Tübingen 1989 (masch. schr.).

Texte, in denen das Phänomen isolierter Lexeme – »Lexem« nicht in linguistisch-spezifischem Sinne gemeint – und des Verzichtes auf inhaltslogische Zusammenhänge eher noch verdeckt als explizit erscheint, sind etwa Hofmannsthals »Lebenslied«⁶, einige seiner frühen Essays,⁷ zahlreiche Passagen bei Huysmans⁸ oder Trakl usw.

Es wäre in diesem Zusammenhang sogar zu fragen, ob etwa die stark mit Aphorismen durchsetzten Texte Oscar Wildes nicht eher von hierher als aus der Tradition von Sentenz-Prosa zu erklären sind. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt zum Beispiel Wildes »Dorian Gray«,⁹ dann läßt sich feststellen, daß gewissermaßen über einen ausnehmend durchschnittlichen Unterhaltungsroman-Text, wie er zu Dutzenden im Viktorianischen England (und allen anderen europäischen Literaturen der Zeit) anzutreffen ist, ein Text von Aphorismen und Sentenzen gelegt ist, der dieses Subtextes kaum noch bedarf. Bezeichnend deshalb, daß dem Roman Wildes ein Katalog von allgemeinen sentenzaften Bemerkungen zur Kunst vorangestellt ist, dem mühelos die Lebensweisheiten Lord Henrys anzugliedern wären. – Liest man also etwa den »Dorian Gray« unter dem Aspekt der Konstitutivität seiner aphoristischen, zumeist Lord Henry in den Mund gelegten Feststellungen, dann läßt sich unbeschadet einer möglicherweise noch immer durchaus herstellbaren Integralität des Romans erkennen, daß die sentenzaften Aphorismen sich hier längst aus dem Zusammenhang zu lösen beginnen. Man könnte auch einen Schritt weitergehen und sagen, daß der Textbefund bereits zwei verschiedene Textsorten ausweist, die miteinander nur noch scheinbar verknüpft sind: die des Aphorismus und die des mehr oder weniger anspruchslosen Unterhaltungsromans.¹⁰ – So gesehen wäre Wildes »Dorian Gray« als eine Mischform zu verstehen, die zwar in der Tradition des Künstler- und Bildungsromans, wenn auch – inhaltlich gesprochen – seiner pervertierten Form steht, gleichzeitig aber diese Tradition lediglich als

⁶ GW GD I, S. 28.

⁷ Neben andern besonders: Das Tagebuch eines Willenskranken, 1891; Gabriele D'Annunzio, 1893; Walter Pater, 1894. Sämtlich in: RA I.

⁸ So etwa in »A Rebourg«: Joris-Karl Huysmans, *A Rebourg*. Paris 1884; dt.: Gegen den Strich. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Hans Jacob. Mit einer Einführung von Robert Baldick und einem Essay von Paul Valéry. Zürich 1965; jetzt auch, übersetzt von Brigitta Restorff, Hg. und Nachwort von Ulla Momm. Bremen 1991.

⁹ Vgl. zum Ganzen besonders Manfred Pfister, Oscar Wilde: »The Picture of Dorian Gray«. München 1986 (UTB 1388). – Vgl. den dort zitierten Forschungsbericht von Wolfgang Maier, Oscar Wilde. »The Picture of Dorian Gray«, eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962–1982. Frankfurt a.M., 1984 (Pfister, S. 19, Anm. 40).

¹⁰ Die einschlägige Forschung allerdings stimmt dem nicht zu. Sie versteht den »Dorian Gray« vielmehr als genau durchkomponierten Text – was freilich einem guten Unterhaltungsroman nicht widersprechen muß. – Vgl. Manfred Pfister, Oscar Wilde: »The Picture of Dorian Gray« (Anm.9).

Subtext benötigt, und schließlich dem Prinzip einer Lexem-Isolierung bereits gehorcht. Wenngleich das hier mit Hilfe von in sich noch durchaus inhaltslogisch dargestellten Gehalten geschieht.¹¹

Solche Beispiele also stehen für Texte, die gewissermaßen Übergangsbelege darstellen, für die die genannten Kriterien ‚Lexem-Isolierung‘ und ‚Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge‘ noch nicht vollständig oder – wie im Beispiel »Dorian Gray« – scheinbar gar nicht zu konstatieren sind. Zu solchen Übergangstexten ließen sich auch die von Thomas Mann stellen; die schon in den frühen Arbeiten wie »Buddenbrooks« oder »Der Weg zum Friedhof« – von »Joseph und seine Brüder« oder »Das Gesetz« nicht zu reden – adjektiv-redundanten Formulierungen sprechen für sich.

Die Isolierung der Lexeme, die – wie noch zu zeigen sein wird – zu deren Autonomisierung führt, ermöglicht und erzwingt geradezu *Texturen*, die einer generellen Lesbarkeit nicht mehr zur Verfügung stehen. Dies im Gegensatz zu *strukturierten Texten*¹². Das Kriterium für einen texturierten gegenüber einem strukturierten Text ist danach *die nicht mehr mögliche Paraphrasierbarkeit* des Textes. Dieser bis auf weiteres brauchbare Unterscheidungsmodus beläßt also den Terminus *Texte* der Bezeichnung *aller Schriftlichkeit*; unterscheidet aber deren spezifische Ausformungen im Hinblick auf ihre Verständlichkeit mit dem instrumentalisierten Kriterium von Paraphrasierbarkeit.

Wendet man dieses Kriterium der *Paraphrasierung* auf Texte wie die genannten an (die Lyrik Hofmannsthals, Trakls; Huysmans’ Romane), wird man bemerken, daß sie sich teilweise durchaus noch paraphrasiert darstellen lassen, daß möglicherweise lediglich einzelne Passagen sich einer solchen Überprüfung durch Paraphrasierung entziehen, nicht aber

¹¹ Ähnliches gilt für Wildes Lustspiel »Lady Windermere’s Fan«, das eben aus diesem Grunde nicht zuletzt in der Literaturgeschichte die Bezeichnung Konversationsstück führt; es gilt auch für Arthur Schnitzlers »Anatol«, jene Einkakterfolge (1889 ff.), die sehr viel deutlicher als die späteren Dramen Schnitzlers von der Aphoristik ihres Helden lebt.

¹² Die Begrifflichkeit Textur vs. Struktur stammt von Moritz Baßler, der sie im Zusammenhang der auch hier zu verhandelnden Problematik an bestimmten Kurztexten der Moderne zwischen 1910 und 1920 exemplifiziert hat: Robert Müller »Das Grauen«, 1912; Gustav Sack, »Das Duell«, 1916; Carl Einstein »G.F.R.G.« (1913/1918); Paul Adler: »Nämlich«, 1915; Ferdinand Hardekopf »Morgen-Arbeit«, 1916; Peter Altenberg: »Akolé’s Gesang«, »Akolé’s süßes Lied«, 1897. – Vgl. Baßlers Tübinger Dissertation: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916, 1993.

das Ganze. Einen Schritt weiter, aber durchaus noch in diesem Rahmen, bewegt sich, was etwa für die frühen Essays Hofmannsthals zu konstatieren ist. Dort stehen – scheinbar assoziativ – die Bilder nebeneinander, und eine Paraphrase lässt sich aus eben diesem Grunde kaum noch erzeugen; jedenfalls keine, die zu einem sinnherstellenden, konsistenten Ergebnis führt.¹³ Der Grund liegt in der zunehmenden Lexem-Isolierung, die sich in ihnen und in ihrem Verfahren ausspricht, und dem zunehmenden Verzicht auf inhaltslogische Darstellung.¹⁴

3 Herleitung aus dem Historismus

Diese Phänomene leiten sich aus einem speziellen *Historismus*-Diskurs her, wie er sich in der engen Nachbarschaft zwischen einer bestimmten Spielart historischer Forschung und historischem Roman seit dem mittleren 19. Jahrhundert dokumentiert.

Die Literatur der Moderne weist nun ein Schema auf, das dem positivistisch-historistischen Verfahren vergleichbar, ja in doppelter Hinsicht analog ist. Sie übernimmt zunächst in zahllosen historischen Romanen, Dramen und Geschichtsballaden die historischen *Themen* der Geschichtswissenschaft und hat damit den gleichen Gegenstand wie sie.

Zu erinnern ist an die ungezählten, im weitesten Sinne historischen Romane von Scott bis Alexis und Fontane, von Flaubert bis Tolstoi, von Sienkiewicz oder Hugo bis Manzoni; an C.F. Meyer, Raabe; für Deutschland insbesondere an Gustav Freytag¹⁵, Scheffels »Ekkehard« (1855) oder Felix Dahns »Kampf um Rom« 1876

¹³ Vgl. zu diesem Fragenkomplex jetzt auch die Untersuchungen von Dirk Niefanger, Produktiver Historismus, Raum und Landschaft in der Wiener Moderne. Tübingen 1993.

¹⁴ Es scheint mir wenig sinnvoll, die mehr oder weniger unverbunden nebeneinanderstehenden Lexeme etwa in den frühen Essays Hofmannsthals – die übrigens eine starke Tendenz zum Charakter literarischer Texte im engeren Sinne, also zu fiktionalen Texten zeigen – über den Begriff der Assoziation zu bestimmen. Das würde bedeuten, die Texte einem produktionsästhetischen Ansatz auszuliefern, der ausschließlich produktionspsychologischer Natur wäre und deshalb die Entwicklung einer eigenen Bewegung der Texte im Laufe der Jahrzehnte vernachlässigt. Die wiederum müßte dagegen als abhängig nicht nur (oder erst in letzter Linie) vom Subjekt, sondern insbesondere von dessen gesellschaftlichen, sozial- aber auch vor allem ästhetikgeschichtlichen Prämissen her verstanden werden.

¹⁵ Walter Scott, Waverly, 1814; Willibald Alexis, Die Hosen des Herrn von Bredow, 1846; Theodor Fontane, Vor dem Sturm, 1878; oder Schach von Wuthenow, 1883; Gustave Flaubert, Salammbô, 1869; Leo Tolstoi, Krieg und Frieden, 1864–69; Henryk Sienkiewicz, Quo vadis, 1896; Victor Hugo, Notre Dame de Paris, 1831, Les Misérables, 1862; Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi, Storia Milanese del Secolo XVII scoperta e rifatta, 1827; Conrad

und »Eine ägyptische Königstochter« (1864) von Georg Ebers. Zu erinnern ist an die zahllosen Geschichtsdramen: Büchner, Grabbe, Hauptmann, Shaw, Strindberg oder Puschkin, auch Hebbel; schließlich an die unzähligen Kunstballaden des Jahrhunderts, die sich mit historischen Themen beschäftigen.

Sodann übernimmt die Literatur aber zugleich mit der Thematik auch das *Verfahren* der historischen Wissenschaften.¹⁶ *Der Isolierung, die den Fakten in der historistischen Untersuchung widerfährt, entspricht eine Verselbständigung im literarischen Text.* In der Literatur erreichen die einzelnen Lexeme auf diesem Weg im Laufe der Zeit ihre Autonomisierung. Hinzukommt, daß der Historismus sich samt seinen Folgen in zwei Erscheinungsformen präsentiert: als *positivistischer* und *relativistischer*. Auch diese dyadische Ausprägung bestimmt bei der starken Affinität der literarischen Moderne zum Historismus deren Merkmale wie Problemstellung überhaupt.

Es ist deshalb nötig, einerseits diese Begrifflichkeit in strikter Orientierung auf die gängige, wissenschaftsgeschichtlich gebräuchliche Terminologie zu formulieren, andererseits aber den Spielraum zu konzedieren, der eine Ausweitung auf das Phänomen der literarischen Moderne ermöglicht.

Methodisch sind *positivistischer* und *relativistischer* Historismus zu unterscheiden. Unter *positivistischem* Historismus ist zu verstehen die »zur Stoffhuberei ausgewucher- te Tatsachenforschung und -aufreihung, die alles und jedes Vergangene thematisieren kann, ohne nach Sinn und Beziehung zur Gegenwart zu fragen, die alles und jedes genetisch herleitet«; unter *relativistischem Historismus*¹⁷ diejenige Position, die »auch den Standpunkt des erkennenden Subjektes historisch relativiert«, d.h. den Historismus »als Indiz für den Auseinanderfall von Subjektivität und Geschichtsin- halt, als Indiz für Identitäts- und Wertverlust« versteht.¹⁸ Daraus folgt für das Problem Historismus und Moderne eine Reihe von allgemeinen Konsequenzen:¹⁹

Ferdinand Meyer, Jürg Jenatsch, 1876, Angela Borgia, 1891, usw.; Wilhelm Raabe, Das Odfeld, 1888, Hostenbeck, 1899, usw.; Gustav Freytag, Die Ahnen, 1873–81.

¹⁶ Ganz deutlich bei Raabe und Ebers; vgl. dazu weiter unten.

¹⁷ Zu einer unmißverständlichen Bestimmung des Historismusbegriffs, wie er hier Verwen- dung findet, ist am besten auf Herbert Schnädelbach zu verweisen. Er bezeichnet, was im folgenden »positivistischer Historismus« genannt wird, als »Historismus«, nennt den »relativi- stischen« »Historismus« und unterscheidet davon den »allgemeinen Historismus« als »Histo- rismus«. Es ist sinnvoll, sich seinen Definitionen anzuschließen. – Herbert Schnädelbach, Philosophie in Deutschland 1831–1933. Frankfurt a. M. 1983 (stw 401); hier besonders das Kapitel 2.1 Der Historismus, S. 51ff.

¹⁸ G. Scholtz, Historismus, Historizismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3, Basel, Stuttgart 1974, Sp. 1142. Im folgenden: HWPh.

¹⁹ Das Folgende zur Terminologie habe ich an anderer – entlegener – Stelle im Hinblick auf die Literatur des Fin de siècle ausgeführt; ich wiederhole es hier. – Vgl. Gotthart Wunberg,

Die deutsche Literatur nimmt in dem seinerzeit hochgeschätzten, heute vergessenen und verachteten Genre historistischer Literatur (historischer Roman, historische Erzählung, Professorenroman, Geschichtsdrama, Geschichtsballade) die *Geschichte – ideologisch gesprochen – als Ersatzangebot* für eine schwindende Transzendenz an, so daß die hier erlernten *Fähigkeiten genauer Faktenwahrnehmung* und -beschreibung auch noch nach dem späteren Verlust der Verbindlichkeit der Geschichte *erhalten bleiben*. Sie bestimmen zum Beispiel im literarischen Naturalismus entscheidend die schreibtechnische Fähigkeit genauer Beobachtung, die für diese Generation mit dem Experimentcharakter von Literatur zusammenfällt, wie ihn etwa Emile Zola im Anschluß an naturwissenschaftliche Verfahren entwickelt und gefordert hatte. Sie ist namentlich von Arno Holz, wie noch zu zeigen sein wird, in den in mehreren Auflagen stets erweiternden Bearbeitungen seines »Phantasus« perfektioniert worden.

Die im positivistischen Historismus bereitgestellten *Einzelfakten* sind keinem übergreifenden System (göttlicher Heilsplan, Geschichtsphilosophie, Wertsystem o.ä.) eingeordnet; sie werden in der Regel – Gustav Droysen²⁰ bleibt die Ausnahme – nicht einmal hermeneutisch in die Fragestellung dessen zurückgebunden, der sie erarbeitet hat. Sie haben folglich *keinen* oder aber gerade einen ganz *ausgezeichneten* Eigenwert: die *Einzelfakten haben keinen Wert*, weil ihnen – insofern sie der Ausweis von Geschichte sein sollen – der Horizont fehlt, in dem sie zu sehen wären; sie *haben einen selbständigen und herausgehobenen Wert* gerade in ihrer nicht vorhandenen Bindung an ein übergeordnetes System, wie Geschichte es für sie darstellen müßte und in dem sie dann wie von selbst relativiert wären. Ihrer Verselbständigung steht deshalb nicht nur nichts im Wege. Sie tendieren vielmehr aus den genannten Gründen auf Autonomie und finden sich in dieser Qualität in den literarischen Werken spätestens seit der Jahrhundertwende. Um etwas bedeuten zu können, werden die Einzelfakten jetzt mit (beliebiger) Bedeutung versehen. Salomé oder Elektra also können – müssen aber nicht – »historisch« gemeinte Figuren sein. Die einmal vollzogene Herauslösung aus dem historischen bzw. mythischen oder mythologischen Zusammenhang macht sie vielmehr jeder *neuen* Bedeutungsbelehnung verfügbar.

Von der historistischen Relativierung ist nicht nur der historische Gegenstand, sondern auch das Subjekt gleichermaßen erfaßt; dem positivistischen korreliert also

Historismus und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Actes du colloque international »La littérature de fin de siècle une littérature décadente?« (Luxembourg, septembre 1990). Numéro spécial du Courrier de l'éducation nationale, Numéro spécial de la Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée. Luxembourg 1990, S. 13–47; im folgenden: Décadence.

²⁰ Johann Gustav Droysen (1808–1884), Historik, Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. Hg. von Rudolf Hübner. 6. Aufl. München 1971; vgl. bes. »Grundriß der Historik«, ebd. S. 317–366.

ein *relativistischer Historismus*. Der allgemeine »Wertzerfall« (Hermann Broch²¹) bringt die »Unrettbarkeit des Ich« (Ernst Mach²²) wie von selbst mit sich; aus beidem resultieren die Surrogat-Konzepte.²³

4 Historischer Roman und Geschichtswissenschaft

Der historische Roman übernimmt aus der positivistisch verfahrenen Geschichtswissenschaft Möglichkeit wie Verpflichtung zu minutiosem Nachweis historischer Richtigkeit. Mit dem Verfahren der Lexem-Isolierung erwirbt die Literatur so in der Folgezeit zunehmend die Lizenz zum Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge: die bis dahin gültigen Konstitutionsmerkmale werden aufgegeben. Die Literatur praktiziert dieses Verfahren ziemlich früh, jedenfalls früher als man die klassische Moderne gemeinhin ansetzt.

²¹ Zu Hermann Brochs Begriff des Wertzerfalls vgl. bes. die Diskurse und Exkurse in seinem Roman »Die Schlafwandler«, 3: Huguenau oder die Sachlichkeit«; gesondert zusammengefaßt u.d.T. Der Zerfall der Werte, Diskurse, Exkurse und ein Epilog. In: Hermann Broch, Erkennen und Handeln. Essays Bd. II. Hg. von Hannah Arendt. Zürich 1955, S. 5–43.

²² Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 4. Aufl., Jena 1903; zuerst u.d.T. Beiträge zur Analyse der Empfindungen. 1886.

²³ Deren manifeste ideologische Erscheinungen sind u.a.: Neue Gemeinschaftsgründungen: Jugendbewegung, Wandervogel, Pfadfinder etc. – Verstärkte Sektenbildungen und -ausbreitungen (konfessionell): Methodisten, Baptisten, Adventisten usw.; (profan): Theosophie, Anthroposophie, Reform(haus)-Kulte usw.. Totalitätskonstrukte: allgemeiner, religiöser, naturwissenschaftlicher Monismus (Haeckel, Bölsche), Geschichtsphilosophie (Spengler). Politische Entwürfe: Faschismus, Nationalsozialismus, Ständestaat (Kralik, Andrian). – Zu Monismus und Umfeld vgl. bes. die überaus materialreiche Arbeit von Walter Gebhard, »Der Zusammenhang der Dinge«, Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1984; außerdem: Dieter Kafitz, Tendenzen der Naturalismus-Forschung und Überlegungen zu einer Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs. In: Der Deutschunterricht. 40, 1988, Heft 2, S. 11–29; und Gotthart Wunberg, Österreichische Literatur und allgemeiner zeitgenössischer Monismus um die Jahrhundertwende. In: Peter Berner, Emil Brix und Wolfgang Mantl (Hg.), Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, Wien: Geschichte und Politik, S. 104–111 (im folgenden: Monismus); vgl. jetzt auch: Monika Fick, Sinnwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993. – Zu Spengler vgl. Gilbert Merlio, Oswald Spengler. *Témoin de son temps*. Stuttgart 1982 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bde. 114, 1–2). – Zum Ganzen vgl. Christoph Conti, Abschied vom Bürgertum. Alternative Bewegungen in Deutschland von 1890 bis heute. Reinbek 1984; Armin Mohler, Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Ein Handbuch. Dritte, um einen Ergänzungsband erweiterte Aufl., Darmstadt 1989; zu Kralik besonders: Richard von Kralik, Die neue Staatenordnung in organischem Aufbau. Innsbruck 1918; zu Andrian: Leopold von Andrian, Die Ständeordnung des Alls. Rationales Weltbild eines katholischen Dichters. München 1930.

Dafür gibt es zahllose Belege, deren Beibringung kaum Grenzen gesetzt sind und deren Aufzählung niemals vollständig, bestenfalls repräsentativ sein kann.

Weitaus am deutlichsten zeigen sich die genannten Phänomene – im Hinblick wenigstens auf Lexem-Isolierung – bei Flaubert; und dort – bezeichnenderweise²⁴ – in seinen sogenannten historischen Romanen. Das ist für den französischen Sprachbereich augenfällig fortgeführt bei Huysmans; besonders in »A Rebours« und »La Cathédrale«. Auch Victor Hugo übrigens ist daran beteiligt (vgl. die ersten Bücher von »Fantine« in »Les Misérables«). – Dem sind zunächst an die Seite zu stellen aus der deutschsprachigen Literatur die sogenannten »Professorenromane« des 19. Jahrhunderts: Viktor von Scheffels »Ekkehard«, Georg Ebers' »Eine ägyptische Königstochter«, in denen die Isolierung der Lexeme besonders offensichtlich ist: in zahllosen wissenschaftlich akribisch gearbeiteten Anmerkungen werden dort unendlich viele Daten, wissenschaftlich gesichert, dem Leser zusammenhanglos mitgeteilt; zusammenhanglos im Hinblick auf die Romanhandlung, in die sie kaum zu integrieren sind und wo sie deshalb auch als Fußnoten erscheinen.²⁵ – Dann aber auch etwa Richard Beer-Hofmann: »Der Tod Georgs«, das »Traumkapitel« (Tempel-Kapitel); der wenig bekannte Roman »Auch Einer« von Friedrich Theodor Vischer (s.u.). Bereits in den frühen Texten Robert Walsers – extrem dann in dem nachgelassenen Romanfragment »Der Räuber« (zwanziger Jahre).

Insgesamt erweist sich der historische Roman als der Ort, wo der zeitgenössische geschichtswissenschaftliche Diskurs, d.h. in diesem Falle: der historistische, mit einer bestimmten Vorliebe inhaltlicher Art in der Literatur koinzidiert²⁶. – In solcher Koinzidenz von Geschichtswissen-

²⁴ Bezeichnenderweise deshalb, weil sich hier die direkte Verbindung zu dem später noch zu verhandelnden Phänomen historistischer Geschichtsaneignung dokumentiert.

²⁵ Es ist ein interessantes Phänomen, daß dem Leser in zahlreichen Volksausgaben historischer Romane, etwa des überaus populären »Ekkehard« von Viktor von Scheffel, diese minutiös gearbeiteten Fußnoten nicht zugemutet werden. Natürlich mit dem teils impliziten, teils expliziten Hinweis, daß dergleichen wissenschaftliche Daten den Leser nur langweilen würden. Das läßt bewußt oder unbewußt außer acht, daß es keineswegs in erster Linie die Wissenschaftlichkeit ist, die hier langweilen könnte; denn gerade sie ist es ja, die in den Roman selbst als integrativer Bestandteil eingegangen ist. Es handelt sich vielmehr um eine sich bereits darin andeutende erste Unverständlichkeit, die vom Leser nicht mehr verarbeitet werden kann. Der Leser ist außerstande, eine konstruktive Beziehung zwischen den wissenschaftlichen Fakten in den Fußnoten einerseits und dem Romangeschehen im Haupttext andererseits tatsächlich herzustellen. Wenn das wissenschaftliche Material solchermaßen aus dem Haupttext herausfällt und nur noch zu Beweis- und Belegzwecken präsentiert wird, verweist das deutlich auf den Tatbestand isolierter Lexeme und der daraus entstehenden Unverständlichkeit.

²⁶ Übrigens nicht nur dort. Fast noch augenscheinlicher läßt sich das in der Bildenden Kunst (ganz besonders aber in der Architektur) verfolgen. – Vgl. zur Begriffsbestimmung:

schaft und Geschichtsroman, in der sich ein gemeinsames Interesse ausdrückt, hat seinen Ausgangspunkt, was sich im Folgenden für die Literatur als Lexem-Isolierung und schließlich als Lexemautonomie entwickelt.

Im Hinblick nun auf die deutschsprachige Literatur ist die deutliche Affinität zwischen den Maximen der zeitgenössischen historischen Forschung in der ersten Jahrhunderthälfte und der Beliebtheit historischer Themen zur gleichen Zeit unübersehbar. Es geht aber nicht um inhaltliche Abhängigkeiten, die offensichtlich sind und die in den letzten Jahren auch immer wieder Gegenstand von Untersuchungen waren.²⁷ Zu offensichtlich ist das Zusammenfallen von wissenschaftlicher Beschäftigung mit Geschichte einerseits und dem allgemeinen Interesse an ihr andererseits.²⁸ Auch das ist ein generelles und europäisches Phänomen. Daß gerade die deutschsprachige Literatur von Felix Dahn bis Theodor Fontane, von Georg Ebers bis Viktor von Scheffel in dieser Hinsicht nicht isoliert betrachtet werden kann, belegt ihre starke Abhängigkeit von Walter Scott, die sich sowohl in Übersetzungen als auch in zahllosen Nachahmungen und Nachfolgern dokumentiert.²⁹ – Die klar erkennbaren Gemeinsamkeiten zwischen historischem Roman und Historiographie, wie sie für unseren Zusammenhang interessant sind, gehen nicht in dem offensichtlichen Phänomen gemeinsamen Interesses am Gegenstand auf. Es handelt sich um die Art und Weise, *wie* mit Geschichte umgegangen wird. Bis dahin war Geschichtsschreibung weithin identisch mit dem Berichten von Geschehenem: d.h. sie war Literatur, oder spezifischer ausgedrückt: Erzählung. Die Erzählung ihrerseits hatte den

Wolfgang Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunsthistorik XXIV. Berlin 1970, S. 196–212; Hans Gerhard Evers, Historismus und bildende Kunst. In: H.G. Evers, Schriften. Darmstadt 1975, S. 15–33.

²⁷ Vgl. Ernst Schulin, Vom Beruf des Jahrhunderts für die Geschichte: Das 19. Jahrhundert als Epoche des Historismus. In: Arnold Esch, Jens Petersen (Hg.), Geschichte und Geschichtswissenschaft in der Kultur Italiens und Deutschlands. Wissenschaftliches Kolloquium zum hundertjährigen Bestehen des Deutschen Historischen Instituts in Rom. (24.–25. Mai 1988). Tübingen 1989, S. 11–38, (im folgenden: Schulin).

²⁸ Vgl. Schulin (Anm. 27), *passim*.

²⁹ Dieser Problemkomplex ist gut untersucht. – Vgl. hierzu besonders die Arbeiten von Hartmut Steinecke, Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus. 2 Bde. Stuttgart 1975; und Hartmut Eggert, Studien zur Wirkungsgeschichte des Deutschen historischen Romans 1850–1875. Frankfurt a. M. 1971.

Ehrgeiz, Geschichten mitzuteilen, denen man historische Realität zutrauen konnte, die also den Status von Berichten über tatsächlich Geschehenes durchaus beanspruchten.³⁰

Die historischen Romane der deutschen Literatur des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts folgen bei aller deutlichen Abhängigkeit von Autoren wie Walter Scott dennoch eher oder zusätzlich dem Vorbild der Geschichtsschreibung des frühen Historismus. Ein Blick in die genannten Romane von Scheffel oder Ebers etwa lässt das evident erscheinen.

Zwei Beispiele

Ich gebe zunächst ein beliebiges Beispiel aus dem zweiten Kapitel von Viktor von Scheffels Roman »Ekkehard«, mit der Überschrift »Die Jünger des Hl. Gallus«:

Wie sie an der Bucht von Rorschach (10) anfuhren, hieß die Herzogin einlenken. Zum Ufer steuerte das Schiff, übers schwanke Brett stieg sie ans Land. Und der Wasserzoller kam herbei, der dort den Welschlandfahrern das Durchgangsgeld abnahm, und der Weibel des Marktes und wer immer am jungen Hafenplatz seßhaft war, sie riefen der Landesherrin ein rauhes: Heil Herro! Heil Liebo! (11) zu und schwangen mächtige Tannenzweige. Grüßend schritt sie durch die Reihen und gebot ihrem Kämmerer, etliche Silbermünzen auszuwerfen, aber es galt kein langes Verweilen.

(10) Rorschach wird oftmals erwähnt als Durchgangspunkt für die nach Italien Reisenden. Das Gotteshaus Sankt Gallen übte »von des Reichs Wegen« die Vogtei darüber. S. Oeffnung zu Rorschach v. 1469 bei Grimm, Weistümer I. 233. Diplome sächsischer Kaiser bestätigen den Aebten von Sankt Gallen das Markt-, Münz- und Zollrecht daselbst. S. Ildefons v. Arx, Geschichte des Kantons St. Gallen I. 221.

(11) Et clamativo illum cantu salutant: Heil Herro! Heil Liebo! et caetera. Ekkeh. casus S. Galli bei Pertz Mon. II. 87.³¹

Man sieht, dergleichen Fußnoten sind nur von Fachleuten zu dechiffrieren. In den insgesamt 285 Fußnoten des Romans sind häufig

³⁰ Vgl. Karlheinz Stierle, Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie. In: Theorie und Erzählung in der Geschichte. Hg. von Jürgen Kocka und Thomas Nipperdey. München 1979 (Beiträge zur Historik Band 3), S. 85 ff. (in folgenden: Stierle).

³¹ J. V. von Scheffels Gesammelte Werke in 6 Bänden. Mit einer biographischen Einleitung von Johannes Proelß. Stuttgart (o.J. [1907]), S. 114. – Die Ziffern in Klammern bezeichnen die Fußnoten im Original.

ausführliche Quellenzitate mitgeteilt, die den authentischen Charakter der entsprechenden Romanpassagen belegen sollen.

Entsprechendes wie für Scheffels Roman von 1855³² gilt für den wohl berühmtesten »Professorenroman«: »Eine ägyptische Königstochter« von Georg Ebers (1864).³³ Der Ägyptologe Ebers hat seinen dreibändigen Roman schon vor Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn³⁴ publiziert. Auch dieser Roman war von größtem Erfolg zu seiner Zeit³⁵. Und die mehreren hundert wissenschaftlichen Anmerkungen im Anhang dienen wie bei Scheffel dazu, die historische Glaubwürdigkeit zu erhöhen und den Objektivitätsanspruch plausibel zu machen.

Der Roman konnte offensichtlich mit einem wissenschafts-orientierten, ja wissenschaftsgläubigen Publikum rechnen, das seine Realismusbedürfnisse, die es selbst (oder gerade) romanhaften Darstellungen entgegenbrachte, am besten über eine wissenschaftlich daherkommende Beweisstrategie befriedigen konnte. Das ist ein wichtiges rezeptionsgeschichtliches und -theoretisches Phänomen. Die zum Teil umfänglichen wissenschaftlichen Erörterungen in den zahllosen Fußnoten waren kei-

³² Der Erfolg des Romans war übrigens zunächst mäßig. Erst im Zusammenhang mit der Reichsgründung sind die steigenden Absatzzahlen zu vermerken, die auf Jahrzehnte hinaus – und in gewissem Sinne bis heute – den überaus großen Erfolg des Romans dokumentieren. Vgl. dazu Hartmut Eggert (Anm. 29), der im Anhang seiner Untersuchung genaue vergleichende Auflagenzahlen der wichtigsten historischen Romane des 19. Jahrhunderts mitteilt und entsprechende Statistiken erstellt.

³³ Kamen bei Scheffel auf 389 Seiten 285 Fußnoten, so waren bei Georg Ebers zwar auf 700 Seiten auch nur 525 Fußnoten zu verzeichnen, ihr Umfang aber war gegenüber Scheffel (34 Seiten Anmerkungen) fast auf das Vierfache (120 Seiten Anmerkungen) angeschwollen.

³⁴ Vgl. dazu besonders Georg Ebers, *Eine ägyptische Königstochter. Historischer Roman*. 20. Auflage. 3 Bde. Stuttgart und Leipzig 1906 Band II, Anm. 74 zu S. 93, S. 258–261 (zuerst: Stuttgart 1864); sowie die Lebenserinnerungen von Ebers, in denen er über die Entstehung seines ersten Romans und die Reaktion seines akademischen Lehrers, des Ägyptologen Lepsius, darauf berichtet. (Die Geschichte meines Lebens. Vom Kind bis zum Manne. In: G.E., *Ausgewählte Werke*. Bd. 10. Stuttgart, Berlin [o.J.].

³⁵ Wenn auch nicht von gleichem Erfolg wie Scheffels »Ekkehard«, der im Jahre 1900 seine 200. Auflage erreichte; demgegenüber brachte es Ebers mit seinem nur neun Jahre später erschienenen Roman bis zum gleichen Jahr lediglich auf 18 Auflagen. (Vgl. Hartmut Eggert [Anm. 29]). – Interessant etwa die Bemerkung in einer der seinerzeit meistgelesenen Literaturgeschichten, der von Robert Koenig, wo es zu Ebers' Roman heißt: »Ungeachtet der durch nur zuviele störende Fußnoten bezeugten Geschichtstreue aller auftretenden Persönlichkeiten und jedes archäologischen Details war die ganze Erzählung doch mit dichterischer Freiheit behandelt und mutete oft sehr modern [sic!] an.« – Robert König, *Deutsche Litteraturgeschichte*. 22. Aufl. Bielefeld, Leipzig 1889, S. 768.

neswegs Mystifikationen. Sie beruhten vielmehr auf genauen Forschungen und belegten minutiös das Mitgeteilte mit den entsprechenden Quellenangaben von der Antike bis zu den historischen Forschungen des 19. Jahrhunderts.

Bevor Ebers die vierte Auflage seines Romans herausgab, hatte er bei einer Ägyptenreise 1872/73 den sogenannten Papyrus Ebers entdeckt und mitgebracht. Es handelt sich um einen hermetischen Text über die Arzneimittelkunst der alten Ägypter, u.a. die Augenheilkunde. Aus dem, was Ebers in seiner »Vorrede zur vierten Auflage« schreibt, geht deutlich die *Verschränkung* von wissenschaftlichem Interesse am historischen Gegenstand Ägypten und dem Willen zu romanhafter Darstellung hervor. Sie gibt den Hergang einer merkwürdigen Koinzidenz wieder. Ebers zusammenfassend:

Alles dies scheint kaum in die Vorrede zu einem historischen Roman zu gehören, und dennoch ist es gerade an dieser Stelle der Erwähnung wert; hat es doch etwas beinahe ›Providentielles‹, daß es gerade dem Autor der Königstochter, daß es gerade mir vorbehalten blieb, meine Wissenschaft mit dieser Schrift zu beschenken. Der Leser wird unter den in diesem Romane auftretenden Personen einem Augenarzte aus Sais begegnen, der ein Buch über die Krankheiten des Sehorgans verfaßte. Das Schicksal dieser kostbaren Arbeit wirkt bestimmd auf den Verlauf der gesamten Handlung ein. Diese *Papyrusrolle des Augenarztes aus Säis*, die noch vor kurzem nur in der Vorstellung des Verfassers und der Leser der Königstochter existirte, ist nunmehr als reales Ding vorhanden. Es ist mir, als es mir diese Rolle heimzubringen gelang, ergangen wie dem Manne, der von einem Schatze geträumt hatte, und der ihn am Wege fand, da er ausritt...³⁶

Ebers stellt eine ursächliche Verbindung her zwischen einer seiner Romanfiguren und einer historischen Gestalt aus dem alten Ägypten; und zwar in dieser Reihenfolge. Zuerst die Erfindung, dann die historische Realität. Das bedeutet aber: die Roman-Erfindung ist historisch *so* korrekt, daß sie alle Aussicht hat, real zu werden und – es tatsächlich wird. Das wiederum erschien Ebers als Mirakel. Der Augenarzt aus Sais ist zugleich Traum und Wirklichkeit – so Ebers am Ende seines Vorwortes; sie treten »providentiell«³⁷ zueinander in Beziehung. In der Realität seiner Reise nach Ägypten erfüllt sich erst, was in der Dichtung »geträumt« wurde. – Es handelt sich um eine Verknüpfung von Poesie und Wissenschaft, von Roman und tatsächlicher Geschichte, die geradezu als die Grundlage dieser Schreibweise anzusehen ist.

³⁶ Georg Ebers, Eine ägyptische Königstochter. Historischer Roman. 20. Aufl. 1.Bd. Stuttgart und Leipzig 1906 (zuerst 1864), S. XXIV–XXVI; im folgenden: Ebers.

³⁷ Ebers (Anm. 36), S. XXV. – Was hier wohl soviel wie ›antizipatorisch‹ heißen soll.

Die historischen Romane dieser Art präsentieren sich schon rein optisch als wissenschaftliche Texte; freilich: ohne es zu sein oder sein zu wollen. Dem fiktionalen Haupttext werden über Indices die im Anhang gesondert gedruckten wissenschaftlichen Fußnoten beigegeben. Sie sind ihrerseits keineswegs Bestandteil der Fiktionalität, sondern wollen gerade als wissenschaftliche Ergebnisse ernstgenommen werden. Anders also als etwa die zahlreichen Fußnoten in den Romanen Jean Pauls, die sämtlich einer Stärkung des fiktionalen Potentials des Haupttextes zu dienen haben. In den genannten historischen Romanen sind vielmehr durchweg nachprüfbare Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung niedergelegt und zum Teil intensiv diskutiert.

Offensichtlich besagen diese Vorgänge, daß dem einzelnen historischen Faktum eine Bedeutung beigemessen wird, die weit über das hinausgeht, was man herkömmlicherweise an Glaubwürdigkeit von dergleichen Fakten erwartet hat. Das ist eine dialektische Angelegenheit. Denn die Tatsache, daß jedes einzelne Faktum – innerhalb eines fiktionalen Textes wahlgemerkt! – einer wissenschaftlich fundierten historischen Begründung bedarf, läßt darauf schließen, daß dem Faktum für sich genommen wenig Glaubwürdigkeit zugetraut wird; im Sinne wissenschaftlicher Nachprüfbarkeit. Das war bis dahin auch keineswegs gefordert. Fiktionale Texte bedurften nicht der Stütze und Glaubhaftmachung durch wissenschaftliche Unterfütterung. Wenn das jetzt anders wird, kann daraus gefolgert werden, daß dem im fiktionalen Kontext verwendeten Einzelfaktum gerade Faktizität einerseits abverlangt, andererseits nicht zugetraut wird. Wie dem auch sei: das Einzelfaktum wird ernstgenommen und wissenschaftlich konsolidiert. Dieser Vorgang löst es allerdings mehr aus dem Zusammenhang heraus, als daß er es in ihn integrierte, wie das offenbar die Absicht ist. Der Autor konstituiert mit dem Fußnotenteil vielmehr einen *zweiten Text*, der argumentativer, nicht-fiktionaler Natur, d. h. im Hinblick auf den fiktionalen Text deutlich ein fremder ist. Das diskursive Moment, das diesen zweiten Text gegenüber dem fiktionalen auszeichnet, trennt die Textbestandteile nicht nur optisch für den Leser, sondern auch im Hinblick auf seine Rezeptionsmöglichkeiten und -qualitäten. Der Leser ist aufgefordert, den fiktionalen Text als fiktionalen zu lesen, aber zugleich wie einen wissenschaftlichen für richtig und wahr (für »echt«) zu halten, weil und allein weil er diskursiv gestützt wird.

Der literarische Text also bedarf der wissenschaftlichen Zuverlässigkeit, um adaequat gelesen zu werden. Das beansprucht im Leser zwei voneinander völlig verschiedene Arten von Bereitschaft. Die jeweils ad vocem beigezogene wissenschaftliche Begründung hebt die annotierte Stelle des Haupttextes als *unverständliche* hervor; sonst bedürfte sie nicht der wissenschaftlichen Erklärung. Der Leser wird also überhaupt erst auf die Möglichkeit hingewiesen, daß es Passagen in diesem fiktionalen Text gibt, die ihm unverständlich sind oder sein könnten, sofern er sich nicht der beigegebenen Annotierung bedient. Das vermittelt ihm zugleich mit dem Bewußtsein der Erklärungsbedürftigkeit gewisser Textstellen dasjenige möglicher punktueller Unverständlichheit im Zusammenhang von ansonsten durchaus plausiblen Kontexten überhaupt. – Selbst wenn man den rezeptionsästhetischen Aspekt dieses Phänomens nicht überbetonen möchte, wird man zugestehen müssen, daß damit eine Sensibilisierung des Lesers – vielleicht ohne daß er sie selbst wirklich bemerkt – vonstatten geht; sie wird ihn andere Texte in Zukunft mit einer erhöhten Aufmerksamkeit lesen lassen. Auf jeden Fall ist dem Leser deutlich, daß ein Text nicht immer und wie selbstverständlich homogen sein muß.³⁸

Aber nicht in allen Fällen des historischen Romans sind die Affinitäten zwischen dem Geschichtsroman und der Geschichtsschreibung, zwischen historischem Roman und wissenschaftlicher Beschäftigung mit historischen Fakten so offensichtlich wie in den genannten Fällen Scheffel oder Ebers. Bei Felix Dahn zum Beispiel gehen seinen großen historischen Romanen, von denen der berühmte »Kampf um Rom« nur der bekannteste ist, ebenfalls umfangreiche wissenschaftliche Vorarbeiten voraus. An Flauberts großem Karthago-Roman »Salammbô« ließe sich zeigen, was gemeint ist. Hier sind in höchster Akribie historische Fakten gesammelt und im Romangranzen sozusagen fiktional aufgehoben. Es gibt keine Fußnoten, aber der Leser, der sich auskennt, stellt fest, daß der Produktion dieses Textes ganz offensichtlich außerordentlich intensive einschlägige Studien zugrunde liegen.³⁹

³⁸ Klar ist natürlich auch, daß eine solche Leseerfahrung weder überall zeitgenössisch in dieser expliziten Weise gemacht worden ist, noch daß man sie als so explizit auch nur voraussetzen könnte. Wichtig ist daran lediglich, daß es sich ganz offensichtlich hier um Vorformen von Textveränderungen handelt, die erst einer späteren, für das Gesamtphänomen »isolierte Lexeme« sensibilisierten Leseerfahrung so etwas wie erste Anzeichen signalisieren.

³⁹ Das läßt sich im Falle Flaubert auch mühelos belegen und ist in die zahllosen Untersuchungen zu nicht nur diesem Roman Flauberts auch eingegangen. – Vgl. Gustave Flaubert, *Salammbô*, Edition nouvelle établie, d'après les manuscrits inédits de Flaubert, par la Société des Etudes littéraires françaises. Paris 1971, passim.

5 Folgen

Solche wissenschaftliche Konzentrierung auf Einzelfakten führt für die Literatur in ihrer Konsequenz zu einer immer stärker werdenden *Isolierung einzelner Lexeme* und damit zum weitgehenden *Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge*. Die Darlegung dessen, worum es in unserem Zusammenhang geht, kann deshalb einen Schritt weitergehen. Denn es läßt sich feststellen, daß es keineswegs einer explizit wissenschaftlichen Annotation bedarf, um den fiktionalen Texten die Glaubhaftigkeit historischer Darstellung zu verleihen. Bei Flaubert oder Huysmans⁴⁰ vielmehr, bei Wilhelm Raabe, auch bei Friedrich Theodor Vischer und in anderer Weise später bei Beer-Hofmann in dem erwähnten Roman »Der Tod Georgs«, 1900, finden die akribisch erarbeiteten Einzelfakten Eingang in die fiktionalen Texte selbst. Sie bewahren aber zugleich ihre im Historismus gewonnene Selbständigkeit und präsentieren sich immer deutlicher als autonome Lexeme. Spätere Unverständlichkeit ist in dieser Loslösung aus ihrem ursprünglichen Kontext begründet.

Das Beispiel Wilhelm Raabe

Wilhelm Raabes historische Erzählung aus dem Siebenjährigen Krieg »Das Odfeld«⁴¹ gehört in besonderer Weise in diesen Zusammenhang.

⁴⁰ Vgl. Gotthart Wunberg, *Décadence* (Anm.19), bes. S. 18 ff.

⁴¹ Wilhelm Raabe, *Das Odfeld*. Eine Erzählung. In: W. Raabe, *Sämtliche Werke*. Im Auftrage der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft herausgegeben von Karl Hoppe. Bd. 17. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen 1966, S. 5–220. Im folgenden: BA 17. – Die Erzählung ist bezeichnenderweise bis etwa 1960 so gut wie nicht beachtet worden. Erst Fairley und Killy haben sie in den Mittelpunkt besonderen Interesses gerückt. Vgl. besonders: Barker Fairley, Wilhelm Raabe. Eine Deutung seiner Romane. München 1961. Aus dem Englischen übertragen von Hermann Boeschenstein (zuerst u.d.T. Wilhelm Raabe. *An Introduction to his Novels*. Oxford 1960), S. 101ff.; Walther Killy, Geschichte gegen die Geschichte. Raabe: »Das Odfeld« (1889). In: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München 1963, S. 146–165; – Hubert Ohl, Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes. Heidelberg 1968. – Hans Vilmar Geppert, Der andere historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen 1976. – Für diesen Zusammenhang besonders wichtig: Eberhard Knobloch, Die Wortwahl in der archaisierenden chronikalischen Erzählung. Meinhold, Raabe, Storm, Wille, Kolbenheyer. Göppingen 1971. – Auch: Karl Jürgen Ringel, Wilhelm Raabes Roman »Hastenbeck«. Ein Beitrag zum Verständnis des Alterswerkes. Bern 1970 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, 20). – Nachweis der Quellenstudien Raabes nach Erich Weninger in BA 17, S. 402ff.

Zwar verzichtet sie auf die aus den Romanen von Scheffel oder Ebers bekannten wissenschaftlichen Anmerkungen; aber die Quellen werden zum Teil genau zitiert.

Die zwischen 1886 und 1887 geschriebene, seit 1888 zunächst in Fortsetzungen, dann 1889 als Buch erschienene Erzählung gehört literaturgeschichtlich in den Spätrealismus. Ihre Entstehung ist etwa zeitgleich mit den von Huysmans in Rede stehenden Romanen (»A Rebours«, 1884; »Là Bas«, 1891; auch »La Cathédrale«, 1898). Wie dort – wenn auch in ganz anderer Weise – finden sich bei Raabe die entsprechenden Kataloge;⁴² allerdings noch in deutlicher Verbindung mit dem Anliegen historischer Treue gegenüber dem Gegenstand; zumindest auf den ersten Blick. So wird die Studierstube des etwas wunderlichen und skurrilen Magister Buchius genau beschrieben. Sie ähnelt eher einem Raritätenkabinett als einer Bibliothek und »es kleben und hängen an allem Zettul«, auf denen die Gegenstände – »von des gelehrten und kuriösen Mannes Hand geschrieben«⁴³ – archiviert sind, die das Arsenal analog zur historistischen Bestandsaufnahme der Historiker genau katalogisieren. Etwa:

Nro. 5. Ein römischer Rittersporn, so wahrscheinlich in den kayserlichen Armaden Divi Augusti oder Tiberii verloren. Im Sumpf am Molter-Bach gefunden. Arg verrostet. – Nro. 7. Eines cheruskischen Edelings Arm- und Schmuckring. In einem Topfe gefunden ohnweit Warbsen. – Nro. 7b. Etliche Aschen und Kohlen aus dem nämlichen Topfe. Zum Andenken an unsere Vorfahren in einem Papier conserviret in der Tobacksdose des hochseligen Herrn Abtes Doctoris Johann Peter Häseler, weiland hiesiger Hohen Schule weitberühmten Vorstehers. Ein feiner weltbekannter Historicus!⁴⁴

Die Beschriftung der Zettel ist, wie man sieht, genau wiedergegeben; seitenlang. Dennoch bedauert der Autor, bezeichnenderweise, »daß wir nicht alle nachschreiben können«⁴⁵: auf diese Weise das Verfehlten seines Ideals beklagend, das in Vollständigkeit doch gerade besteht – ganz wie bei Huysmans in »A Rebours« und

⁴² Vgl. u. im Zusammenhang mit Holz: Huysmans, Nordau. – Das Wort »Katalog« bezeichnenderweise bei Raabe selbst (BA 17 [Anm. 41], S. 43).

⁴³ BA 17 (Anm. 41), S. 42.

⁴⁴ Ebd. S. 42.

⁴⁵ Ebd. S.42.

»La Cathédrale«, oder bei Flaubert in »Bouvard et Pécuchet«.⁴⁶ – Das Verfahren ist nicht frei von Digressionen;⁴⁷ so veranlaßt allein das Stichwort »Gänsefeder« den Erzähler, die zu seiner Zeit gängigen Papiersorten vollständig aufzuführen.⁴⁸

Es ist nicht sehr verwunderlich, daß der Leser bei der Lektüre der Erzählung eher an Jean Paul als an die sogenannten historischen Romane erinnert ist. Die Skurrilität des späten Raabe bedient sich zwar des historischen Quellenmaterials; aber doch in ganz anderer Weise als Dahn, Scheffel, Ebers oder Freytag. Dennoch läßt sich die gemeinsame Herkunft aus der historistisch gemachten Erfahrung der geschichtlichen Welt nicht leugnen; bei allen Qualitätsunterschieden.⁴⁹ Zugleich verändern die *Lexeme* ihre Konsistenz. Ihre Funktion, darüberhinaus, wird eine andere, als sie es in den historischen Romanen von Scheffel, Dahn oder Ebers noch war. Sie befinden sich *auf dem Wege zu ihrer Autonomie* und beginnen so, die Textbewegung der literarischen Moderne auf eine irreversible Unverständlichkeit hin nachhaltig zu bestimmen.

⁴⁶ Joris-Karl Huysmans, »A Rebours«, 1884, vgl. Anm. 7; »La Cathédrale«, 1898; Gustave Flaubert, »Bouvard et Pécuchet«, 1880.

⁴⁷ Seine genuin moderne Fassung findet das in den kurzen Texten Robert Walsers: »Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen« (1915), »Reisekorb, Taschenuhr, Wasser und Kieselstein«, 1916; »Lampe, Papier und Handschuhe«; »Rede an einen Ofen«, 1915; »Rede an einen Knopf«, 1915.

⁴⁸ Hubert Ohl trifft im Zusammenhang mit einer Stelle, wo Bernhard von Clairvaux mit Goethe zusammengebracht wird, nur um auf diese Weise alles auszuschöpfen, was dem Erzähler etwa beikommen könnte, die weiterführende aufschlußreiche Feststellung, daß für den Erzähler des »Odfeld«, ja den »späten« Raabe überhaupt, [...] das Vergangensein alles Erzählbaren nicht nur die qualitative Gleichheit aller Zeiten, sondern auch deren Austauschbarkeit in dem Sinne« bedeute, »daß eine für die andere eintreten kann« (Ohl [Anm. 41], S. 137). Ohl hat ein anderes Interesse bei seiner Untersuchung dieser Erzählung. Dennoch ist seine in diesem Zusammenhang gemachte Beobachtung auch für uns von Bedeutung. Die Austauschbarkeit der historischen Ebenen ist offensichtlich: zwischen dem Erzählerrekurs auf Bernhard von Clairvaux einerseits und dem Goethe/Schiller-Briefwechsel andererseits. Solche Austauschbarkeit prinzipieller Art stellt sich als Spezifikum positivistisch-historistischer Geschichtsauffassung bzw. als deren Konsequenz dar. Sie entspricht für die Literatur dem relativistischen Historismus (dem also, was Schnädelbach »Historismus« nennt).

⁴⁹ Daß Raabe im vierten Kapitel (BA 17 [Anm. 41], S. 35f.) die Aufzählung der Streitkräfte Granbys, Hardenbergs usw., wie Weninger (vgl. BA 17 [Anm. 41], S. 402) nachgewiesen hat, eindeutig einer historischen Quelle entnimmt (Ch. H. Ph. Westphalen, s. u.), zeigt, wie nahe er der Technik des historischen Romans stand, bei aller »Modernität«, die man ihm sonst attestieren mag. – Westphalen, Geschichte der Feldzüge des Herzogs Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg, 1859–1872.

Das Beispiel Friedrich Theodor Vischer

Friedrich Theodor Vischers »Auch Einer«, 1879, als Text so uneinheitlich, daß er sich weder der Gattung Roman, noch der Reiseliteratur, noch einer anderen herkömmlichen zuschlagen läßt (der Untertitel nennt ihn folgerichtig nicht Roman, sondern vage genug »Eine Reisebekanntschaft«): er ist für unseren Zusammenhang von besonderem Interesse.⁵⁰ Es geht dabei nicht so sehr um die dem Buch eingefügte umfangreiche »Pfahldorfgeschichte«,⁵¹ die unter historistischen Gesichtspunkten ihres Stoffes wegen interessant genug wäre; mehr um die als »System des harmonischen Weltalls«⁵² dargebotenen, höchst merkwürdigen Aufzählungen aller möglichen Übel, sowie von Szenen, die diese – personifiziert – vorführen; aber zum Wenigsten der Inhalte wegen.

Gewöhnlich weiß, wer über Friedrich Theodor Vischer spricht, nicht viel mehr zu sagen, als auf die »Tücke des Objekts« anzuspielen. Damit sind die in diesem Buch als »innere« und »äussere Teufel« umständlich und skurril beschriebenen Plagen des alltäglichen Lebens gemeint. Und gerade das ist hier weniger wegen seiner Inhalte als wegen der kommentarlosen Aufzählung von Bedeutung, mit der sie über viele Seiten präsentiert werden. In unzähligen absurd-disparaten Partikeln wird dem Leser, gegliedert in Paragraphen, vorgeführt, welche »Teufel« dem Menschen im Alltag zum Verhängnis werden können. Diese »Tücken des Objekts« werden zwar aufgeteilt in innere und äußere Unzuträglichkeiten, eingeteilt in »Unorganisches und abgestorbene organische Stoffe«, »Artefakte«, »Pflanzen«, »Tiere« und »Menschen« – alles bleibt aber heterogen nebeneinander stehen, stellt eine reine Materialbenennung, eben einen Katalog dar. Eine logische, gar erzähllogische Beziehung wird nicht hergestellt.⁵³ Schließlich findet der Erzähler in den nachgelassenen Papieren von A.E. auch den »Anfang eines Romans«⁵⁴, der ebenfalls mitgeteilt wird. Es handelt sich um den Beginn einer Erzählung, deren jedem Satz am Rand »Anmerkungen mit roter Tinte«⁵⁵ beigegeben sind. Diese Anmerkungen – jeweils mit diesem Ausdruck näher bezeichnet – konterkarieren das Handlungsgeschehen. Deutlich persifliert Vischer⁵⁶ damit die Annotationstechnik der historischen Romane im Stile von Scheffel und Ebers. Die Anmerkungen heben den Fortgang der

⁵⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*. Zuerst: 2 Bde. Stuttgart 1879. – Zit. nach: *Auch Einer. Mit einem Nachwort von Otto Borst*. Frankfurt a. M. 1987; im folgenden: *Auch Einer*.

⁵¹ Unter dem Titel »Der Besuch. Eine Pfahldorfgeschichte von A.E.«, (*Auch Einer* [Anm. 50], S. 93–356).

⁵² *Auch Einer* (Anm. 50), S. 322.

⁵³ Den Hauptarten der Teufel, den Aktionen wird zu allem Überfluß in Form einer Handlungsskizze eine »Singtragödie« beigefügt. (*Auch Einer* [Anm. 50], S. 334 ff.).

⁵⁴ *Auch Einer* (Anm. 50), S. 337.

⁵⁵ Ebd. S. 337.

⁵⁶ Z.B. *Auch Einer* (Anm. 50), S. 337 ff.

intendierten Erzählung auf, indem sie nach dem Schema der »Tücke des Objekts« sämtliche Handlungen retardieren.⁵⁷

Seiner ursprünglich 1874 verfaßten autobiographischen Skizze »Mein Lebensgang« hat Vischer später im Hinblick auf seinen Roman einen umfangreichen »Zusatz« beigegeben.⁵⁸ Für unseren Zusammenhang ist die gleich zu Anfang dieser Verteidigungsschrift gemachte Bemerkung von der »Relativität aller Kulturgrade« und der »Relativität des *Zeitbegriffs*«⁵⁹ interessant; denn sie verweist auf die relativistische Spielart des Historismus. Die Pfahldorfgeschichte, in den Gesamttext als Novelle eingelegt, beruht ihrem Stoff nach auf den fundreichen Ausgrabungen in Schweizer Seen im 19. Jahrhundert.⁶⁰ Angesichts der dort gemachten steinzeitlichen Funde, die nach allgemeiner Auffassung und auch in Vischers Augen von beachtlichem kulturellem Niveau zeugten,⁶¹ stellt sich ihm im Vergleich zur eigenen Zeit die Frage nach der »Relativität aller Kulturgrade und vermeintlichen Kulturgipfeln«.⁶² Mag also die Qualität dieser historistisch-skurrilen Novelleneinlage sein, wie sie will: was Vischer seiner eigenen Darstellung nach zu ihr veranlaßt hat, ist genau das, was in unserem Zusammenhang überhaupt von Interesse ist: die Einsicht in die Relativität geschichtlicher Epochen.⁶³

Die in dem Zusatz zu seiner autobiographischen Skizze niedergelegten Überlegungen Vischers zur Entstehung von »Auch Einer« rücken dieses abstruse Buch in den Horizont unseres Interesses. Die katalogartige Auflistung der tückischen Objekte gehorcht vordergründig – wie er selber sagt – einem Gedankenspiel, einer

⁵⁷ Zur Entstehung der Geschichte vgl. Fritz Schlawe, Friedrich Theodor Vischer. Stuttgart 1959, S. 362f. (im folgenden: Schlawe).

⁵⁸ Die autobiographische Skizze erschien zuerst in der »Gegenwarte«, November/Dezember 1874. Dem Wiederabdruck in der Sammlung »Altes und Neues«, Heft 3, 1882, war dieser »Zusatz« beigefügt. – Alle Zitate im folgenden nach: Friedrich Theodor Vischer, Prosaschriften. Hg. von Gustav Keyßner. Stuttgart, Berlin (o.J.). Im folgenden: Prosaschriften.

⁵⁹ Prosaschriften (Anm. 58), S. 90. Hervorhebung im Original.

⁶⁰ Vischer selbst erwähnt (Prosaschriften [Anm. 58], S. 89) in diesem Zusammenhang Ferdinand Keller (Die keltischen Pfahlbauten in den Schweizer Seen. Zürich 1854–1879). – Vgl. dazu auch Schlawe (Anm. 57), S. 362f.

⁶¹ »Ich erinnere an die praktischen Geräte und Waffen, an die Webstühle, die gemusterten Stoffe und so manches andere«, Prosaschriften (Anm. 58), S. 89.

⁶² Prosaschriften (Anm. 58), S. 90.

⁶³ Zu fragen wäre, ob Vischer mit Leopold von Ranke berühmtem Gedanken, alle Epochen seien unmittelbar zu Gott, vertraut war. Ranke hat diese Vorstellung wohl zum erstenmal im Herbst 1854 in einem Vortrag »Über die Epochen der neueren Geschichte« vor Maximilian II. von Bayern geäußert. Diese Vorträge sind allerdings erst 1888 von Alfred Dove aus dem Nachlaß veröffentlicht. Wiederabgedruckt in: Leopold von Ranke, Geschichte und Politik. Friedrich der Große, Politisches Gespräch und andere Meisterschriften. Hg. von Hans Hofmann. Stuttgart (o. J.) [1936], S. 138 ff., hier S. 141 (im folgenden: Ranke). – Vgl. dazu den Artikel »Epoche, Epochenbewußtsein« von M. Riedel in HWPh (Anm. 18), Bd. 2, Sp. 596ff.

erkenntnistheoretischen Manipulation. Aber letztlich geht es um die Relativität von allem und allem, über die er selbst spricht. An dieser Stelle beginnt der *Umschlag des positivistisch-historistischen Verfahrens ins relativistische* sich tatsächlich abzuzeichnen.⁶⁴

Eine besondere Erwähnung verdient der »Speisettel« überschriebene Abschnitt in der Pfahldorfsgeschichte⁶⁵. Denn spätestens dort ist deutlich, daß es sich – traditionell gesprochen – um eine Parodie handelt, die den historisch/historistischen Roman à la Scheffel oder Ebers meint.⁶⁶ Sieht man die Texte unter dem Gesichtspunkt an, sie als vor-moderne zu verstehen, dann werden sie gerade als im Progreß auf eine nur wenig später tatsächlich vollzogene Lexem-Isolierung, dann Lexemau-tonomie, neu verständlich.

An diesem Werk Vischers ist zweierlei für unseren Zusammenhang festzuhalten: Anlaß des Buches ist offensichtlich die Einsicht in die grundsätzliche Relativität der Zeit, bzw. des »Zeitbegriffs«; Vischer auf dem Wege über die Beschäftigung mit früheren Kulturen zugekommen, die ihn zu solcher Einsicht in die Relativität des historischen Geschehens und der historischen, kulturellen Abfolge zwingt. Andererseits aber wird das alles zum Gegenstand komischer Darstellung, weil es nur in der komischen Aufhebung überhaupt erträglich wird. Die Unsinnigkeit, bestimmte historische Epochen als besonders gelungen, andere als besonders mißlungen anzusehen, fordert geradezu dazu heraus, sie parodierend in ihr Verfahren aufzulösen; d.h. in ein historisches.

So mag die erfundene Speisekarte für sich genommen noch als real, realistisch, historisch hingehen; in ihrer historistischen Zutat aber, in den »Anmerkungen« eben, paralysiert sie sich selbst und stellt sich dadurch objektiv still. *Die Verselbständigung der Lexeme ist unübersehbar*. Der Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge ist lediglich durch den Schematismus verhindert, dem die Aufzählungen eingegliedert

⁶⁴ Vischer versteht die Auflistung, ja die Behandlung jener Tücken des Objekts als indikativische Auflösung eines konjunktivischen Zustands. Wenn einem dergleichen zustoße, so sage man doch so und so oft: »Es ist doch geradezu, als ob. Wenn man nur einen Schritt weiterginge und diesen Irrealis in den Realis umsetze, habe man genau das, was er in seinem Buch beschreibe: »Wir alle denken und sagen tausendmal bei sehr lästigen Zufällen: es ist doch, als ob Dämonen gegen mich verschworen wären! Man mache mit diesem »Als ob: halb ernst, wie die alte Mythologie ganz Ernst aus Ähnlichem machte – nun, so hat man ja den A.E.« (Prosaschriften [Anm. 58], S.93). Ob Vischer sich der ganzen Tragweite seiner Überlegungen zum Phänomen des Als ob bewußt war, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls charakterisiert bekanntlich, wie Krummacher (Vgl. Hans-Henrik Krummacher, Das »Als ob: in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke. Köln 1965) gezeigt hat, gerade dieser Tatbestand denjenigen moderner Lyrik überhaupt. Philosophiegeschichtlich führt er auf direktem Wege zu Hans Vaihinger.

⁶⁵ Friedrich Theodor Vischer, Auch Einer (Anm. 50), S. 253 ff.

⁶⁶ Vgl. bes. den Kommentar zu Nummer 2 dieser historischen Speisekarte, der die Delikatesse »Mark verschiedener Art« aufführt. (Auch Einer [Anm. 50], S. 255).

sind. In dem Moment, da der Leser die vorgegebene Gliederung (etwa des »Speiszettels«) suspendiert, d.h. I., 1., a., β, β, ββ, usw. außer acht läßt, stellt sich der Text als reiner Katalog dar, der nicht nur keine Satzlogik mehr erkennen läßt, sondern auch sonst das Bild einer durchaus willkürlichen Zusammenstellung bietet. Noch deutlicher in den Aufzählungen der »Hauptarten der Teufel«, deren »Einteilung«⁶⁷ sich entsprechend liest.⁶⁸ Und man muß sich fragen, ob das alles noch – was man traditioneller Weise annehmen möchte – unter der Überschrift Komik erklärbar ist; worüber Vischer bekanntlich viel nachgedacht hat. Im Kontext von Historismus und Lexemautonomie jedenfalls scheinen diese Phänomene fürs erste von ihrer Unverständlichlichkeit und Sinnlosigkeit befreit zu sein, weil sie offensichtlich einem ganz anderen Paradigma gehorchen. Die Untersuchung über Friedrich Theodor Vischer und den Historismus, konkreter: Friedrich Theodor Vischers Ästhetik einerseits, seinen merkwürdigen romanhaften Text einer Reisebekanntschaft »Auch Einer« andererseits und den historischen Roman ist noch zu schreiben.⁶⁹

*

Aus alledem ergibt sich, daß die hier zuletzt vorgeführten Beispiele (Raabe und Vischer) gar nicht mehr unter die Gattung historischer Roman zu subsumieren sind; obgleich doch inhaltlich alles oder vieles dafür spricht. Die in der Entwicklung des historischen Romans entstehende und sich stets mehr herausbildende Tendenz zu dem, was hier »Lexemautonomie« genannt worden ist, führt zu einer Verselbständigung und Isolierung, die nicht mehr zu übersehen ist; ob es sich nun um einzelne Wörter (Huysmans, Arno Holz, August Stramm, Dadaismus),

⁶⁷ So die Bezeichnung in Vischers Text, was den Katalogcharakter noch einmal hervorhebt, der im Laufe der folgenden Jahre für andere Texte anderer Autoren wie Huysmans oder Beer-Hofmann, Holz oder auch die Dadaisten zunehmend konstitutiv und verfahrensbildend wird.

⁶⁸ Z.B.: »Schleimhäute, Zunge, Kehle, Lunge, Zwerchfell, Magen, Gedärme, Blase, Gelenke, Sehnen, Nerven, Gehirn, Augen, Nase, Ohren, Haut, Hals, Rücken, Arme, Finger, Kreuz, Beine, Zehen, Nägel [...] Brillen, Haken, Nägel, Uhren, Zündhölzchen, Kerzen, Lampen, Münzen, Stiefelknöchle, Schnüre, Bändel, Beinkleider, Hosenträger, Knöpfe, Knopflöcher, Rockhängeschleife, Hut, Armlöcher, Schuhe, Stiefel, Geloschen, Messer, Gabel, Löffel, Teller, Schüssel mit Suppe und anderem, Papier, Tinte, Böden, besonders Parkettböden, Treppen, Türen, Schlösser, Wände, Fenster, Kandeln, Fussbänke, Wagen, speziell Eisenbahnwagen. (Auch Einer [Anm. 50], S. 325 ff.)

⁶⁹ Dabei wäre ein besonderes Augenmerk auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Hinblick etwa auf Goethes »Wanderjahre« zu richten, als das Modell, nach dem Vischers Text angelegt ist: Novelleneinlage, »Betrachtungen im Sinne der Wanderer« usw.

einzelne Sätze (Georg Trakl, Theodor Däubler, Hugo von Hofmannsthal), ganze Passagen (Flaubert »Bouvard et Pécuchet«, Joyce »Ulysses«), ganze Kapitel (Hermann Broch: »Schlafwandler« III) handelt.

6 Übergänge und Schaltstellen: Arno Holz

Raabe und Vischer stehen, so gesehen, wesentlich näher bei Arno Holz als beim historischen Roman. Sein »Phantasus«, die kleine Sammlung von hundert kurzen Gedichten, hat, als sie 1898 unter diesem Titel erscheint, nichts Hypertrophes. Aber die zahllosen späteren Überarbeitungen, die ihn zum »Riesenphantasus« werden lassen, erweisen ihn ex post als bereits im Kern historistisch.

Man pflegt die hier vereinigten kurzen Texte dem Jugendstil zuzuordnen und hat damit so unrecht nicht; schon wegen der Typographie, in der sie erscheinen. Das Ornament spielt eine wichtige Rolle. Mit Recht und ganz im Sinne von Holz hat Gerhard Schulz seine Ausgabe als Faksimiledruck⁷⁰ angelegt. Die nur in solcher Wiedergabe deutlich hervortretende Erscheinungsform der Texte ist ihnen keinesfalls äußerlich. Mittelachsenanordnung, Punkte und Gedankenstriche, die Lianen der Titelvignetten ordnen die Texte zwischen Jugendstil und Impressionismus, style floréal und Mode ein. »Zeitgebunden« also scheinen sie dem heutigen Leser; und sind es in einem sehr speziellen Sinne. Der liegt nicht so sehr in der Typographie, die einen die Texte eben schnell dem Jugendstil zuschlagen lässt. Vielmehr ist in der bloßen Geschichte ihrer Bearbeitung durch den Autor der *Übergang von einem inhaltlichen Historismus zu einem des Verfahrens* deutlich zu beobachten, weil von hier aus für die späteren Auflagen des »Phantasus« zu verfolgen. Kaum sonst irgendwo in der Literatur der Zeit lässt sich dieser Übergang so gut ablesen wie hier.

Vermutlich für keine andere Epoche hängt die Lebenswelt so sehr mit dem zusammen, was sich auch sprachlich nachweisen lässt. Beides definiert sich über die Ansammlung der Details. Die Faktenkataloge der

⁷⁰ Beide »Phantasus«-Hefte sind im Faksimile der Jugendstil-Typographie abgedruckt in: Arno Holz, Phantasus, Faksimiledruck der Erstfassung. Hg. von Gerhard Schulz. Stuttgart 1968 (Nr. 8549/50). Dort auch eine Konkordanz der verschiedenen Fassungen, sowie Verzeichnis der Erstdruckorte und der Überschriften aus dem »Nachlaßphantasus« (ebd. S. 117–127. – Im folgenden: Schulz).

Literatur reproduzieren die zeitgenössische Lebenswelt, die Interieurs, in denen Autor und Leser der Zeit sich aufzuhalten pflegen; und umgekehrt. Das kann wörtlich und explizit geschehen wie in Huysmans' »Gegen den Strich«, wo die Wohnung des Helden Des Esseintes minutös beschrieben wird; oder als formale Übernahme einer Auflistung, deren gegenständliche Realisation dann wesentlich freier verfährt: von Flauberts »Salammbô« bis zum »Phantasus« von Arno Holz. – Es handelt sich um das, was Hugo von Hofmannsthal »Möbelpoesie«⁷¹ nennt.

Ein einziges Beispiel – ein Text von Holz und ein zeitgenössisches Zeugnis – kann auch hier zunächst genügen:

Der Kulturkritiker Max Nordau hat in seinem so verbreiteten wie problematischen Buch »Entartung« von 1892/93 eine überaus treffende Darstellung solcher Interieurs gegeben⁷². Wie sehr sie der historischen Wirklichkeit entsprechen, ist mühelos einem Vergleich mit zeitgenössischen Illustrationen (»Gartenlaube« usw.) oder Fotos⁷³ zu entnehmen. Im Verlauf der von Nordau gebotenen Zivilisationskritik, die keineswegs Literatur sein möchte, gewinnen die von ihm als Beispiele des Unbedeutenden, Oberflächlichen, Nebensächlichen, kurz: »Uneigentlichen« aufgezählten Fakten eine Selbständigkeit, die sie in der Literatur – wie auch in der Bildenden Kunst natürlich – längst haben. Ein kleiner Ausschnitt aus einer seitenlang beschreibenden Aufzählung der Interieurs, die »zugleich Theaterdekorationen und Rumpelkammern, Trödelbuden und Museen« seien:

Das Arbeitszimmer des Hausherrn ist ein gothischer Rittersaal mit Panzern, Schilden und Kreuzbannern an den Wänden oder der Kaufladen eines morgenländischen Bazars mit kurdischen Teppichen, Beduinen-Truhen,

⁷¹ Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D'Annunzio, GW RA I, S. 183.

⁷² Max Nordau, Entartung. Billige Ausgabe. Erster Band. Berlin o.J. (zuerst 1892/93), in dem Kapitel »Fin de Siècle« unter der Überschrift »Symptome«. – Die Interieurbeschreibungen haben bei Nordau als Beweis für die Unechtheit der Lebensauffassung dieser Zeit zu dienen (S. 18) und kommen damit nahe an die Instrumentalisierung des Schauspielers für die Kultur- und Zivilisationskritik bei Nietzsche heran (dem im übrigen gerade seine vehementen Kritik gilt).

⁷³ Vgl. etwa ein Foto des Salons in der Villa des Geheimrats Kaufmann in Berlin von 1905. In: Die gute alte Zeit im Bild. Alltag im Kaiserreich 1871–1914 in Bildern und Zeugnissen präsentiert von Gert Richter. Berlin, München, Wien 1974, S. 47 (Quelle: Ullstein Bilderdienst).

circassischen Narghilehs und indischen Lackschachteln. Neben dem Spiegel des Kamins schneiden japanische Masken wilde oder drollige Gesichter. Zwischen den Fenstern starren Trophäen von Schwertern, Dolchen, Streitkolben und alten Radschloßpistolen. [...] Es ist alles ungleichartig, alles wahllos zusammengewürfelt; die Einheitlichkeit eines bestimmten geschichtlichen Stils gilt für altmodisch, für provinzial-philisterhaft; einen eigenen Stil hat die Zeit noch nicht hervorgebracht.[...]⁷⁴

Das Gedicht »Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen ...« aus dem »Phantasus« von Arno Holz liest sich – schon in der ersten Fassung von 1899 – wie die versifizierte Fassung dieses Textes:⁷⁵

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
glänzen auf demselben Bücherspind
über George Ohnet, Stinde und Dante,
Schiller und Goethe:
beide beteiligt an ein und demselben Gypskranz!

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
hängt an derselben Wedgwoodtapete, über demselben
Rokokoschirm,⁷⁶
zwischen Klinger und Hokusai,
Anton von Werner.

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
spielen dieselben schlanken Hände, auf demselben
Ebenholzflügel,⁷⁷
mit demselben Charm und Chic
Frédéric François Chopin und Ludolf Waldmann.

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
auf vergoldeten Stühlchen sitzend,
trinkt man Chablis, Pilsner und Sect,
kommt dann peu-à-peu auf Nietzsche,
zuletzt wird getanzt.

Ich küsse entzückt der Hausfrau die Hand,
enttäusche einen älteren, glatstrasirten Herrn
mit baumwollnen Handschuhen und Wadenstrümpfen
durch eine Mark Trinkgeld
und verschwinde.

⁷⁴ Max Nordau, Entartung (Anm. 72), S. 19–22.

⁷⁵ Aus: Phantasus, 1899, Schulz (Anm. 70), S. [86]

⁷⁶ Im Original zur vorigen Zeile gehörig!

⁷⁷ Dgl.

Was diesen Text im Zusammenhang mit dem Problem des Historismus besonders interessant macht, ist die Aufzählung von Einzelgegenständen, mit denen der Salon dieser »Kurfürstendammvilla«⁷⁸ ausstaffiert wird.

Beschrieben wird in der Tat der Salon einer offensichtlich wohlhabenden Familie. Die Nennung der einzelnen Details ist keineswegs willkürlich. Vielmehr wird katalogartig und genau gegliedert aufgezählt, was zu sehen und zu hören ist: die Werke von Dichtern, bildenden Künstlern und Komponisten. Ansonsten scheint die Aufzählung wahllos. Aber genau wie in Nordaus Interieur, das die exakte Ordnung eines grossbürgerlichen Hauses reproduziert, herrscht auch hier Ordnung und Geordnetheit: von den Modeschriftstellern George Ohnet und Julius Stinde über Goethe und Schiller, Klinger und Hokusai bis zu Nietzsche. – Nicht unwichtig ist die allerletzte Zeile: »und verschwinde«. Das Subjekt entzieht sich nach vollzogener Aufzählung der historistisch zusammengestellten Ausstattungsgegenstände der Szenerie, um nicht mit ihr verwechselt oder zusammen genannt zu werden. Hierin folgt der Autor ganz dem idealtypischen Bild des positivistisch verfahrenden Historikers, der seine Aufgabe lediglich darin sieht, die Fakten zu benennen, sich selbst aber aus dem Spiele zu lassen.

Dieser Text von Holz stellt die direkte Umsetzung des Verfahrens historistischer Gegenstandsannäherung in ein literarisches dar: es handelt sich tatsächlich um Historismus als Verfahren.

Hält man beide Texte, den von Holz und den von Nordau nebeneinander, dann lesen sie sich als wechselseitige Bestätigung eines Historismus-Diskurses, an dem offensichtlich die Zeit überhaupt partizipiert. Am Beispiel der »Phantasus«-Texte lässt sich darüberhinaus das Problem des historistischen Verfahrens besonders gut erörtern. Und das gerade auch bei solchen, deren Gegenstand selbst nicht einmal historistisch ist. Denn selbst sie unterliegen ebenfalls in den späteren Fassungen der Verselbständigung der Lexeme; also unabhängig vom Gegenstand. Das historistische Verfahren wird so tatsächlich generell ablesbar. Was zunächst noch an den historistischen Inhalt gebunden erscheint, setzt sich in den späteren Fassungen als bloßes Verfahren fort. Aber es ist in den

⁷⁸ Arno Holz hat seinen Gedichten aus dem »Phantasus« in der letzten Fassung in den meisten Fällen einen Titel beigegeben, der dann als »Nachlassfassung« in die Ausgabe von Wilhelm Emrich 1961/62 übernommen worden ist. Für den hier vorliegenden Text lautet dieser Titel »Kurfürstendammvilla«. Arno Holz, Werke. Hg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Neuwied, Berlin 1961–1964. 7 Bde. (im folgenden: Emrich); darin die Nachlaßfassung des Phantasus in Bd. I–III, hier Bd. III, 1962: »Phantasus IV. Ecce Poeta«, S.294 ff.

beiden ersten Heften des »Phantasus« von 1898 und 1899 bereits angelegt.⁷⁹

Verfolgt man die Produktion von Holz weiter bis zum Schluß, und sei es nur im Hinblick auf die Umarbeitungen des »Phantasus«, so ergibt sich ein im wörtlichen Sinne unbeschreiblicher Tatbestand. Aus den beiden schmalen Heften des Erstdrucks von 1898/99 mit 107 Seiten werden im Laufe der Jahre schließlich vier Teile mit insgesamt 1584 Seiten.⁸⁰ Mit Redundanz, »Elephantasus«⁸¹, wie die Kritik es nannte, oder Megalomanie des Autors, ist das Phänomen auf jeden Fall unzureichend beschrieben.⁸² Sucht man den Riesenphantasus – so Holz selbst – als Text der Moderne zu lesen, dann wird er im Verlauf seiner Umarbeitung immer deutlicher zu einem Dokument von Unverständlichkeit und Verselbständigung der Lexeme.⁸³ Und es gehört in den Kontext dessen, was hier diskutiert wird, daß im Hinblick auf die Lexeme schwerlich anders als von Scheinautonomie zu reden ist; was immer das in seiner Konsequenz bedeuten mag.

⁷⁹ Vgl. Schulz (Anm. 70).

⁸⁰ Analog verfährt Holz in der »Blechschmiede«: sie erschien 1902 (Leipzig) mit einem Umfang von 147, 1924 (»Das Werk«, Berlin) von insgesamt 846 Seiten. – Zur Geschichte des »Phantasus« vgl. Gerhard Schulz, Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. München 1974, bes. S. 71–96, S. 177–235; im folgenden: Schulz, Dilemma.

⁸¹ Erwin Ackernknecht, Ein Pandämonium Lyricum. In: Das literarische Echo 19, 1916/17, S. 472; zit. nach Schulz, Dilemma (Anm. 80), S.182f.

⁸² Abgesehen davon, daß es in den holistisch und monistisch bestimmten literarischen Kontext der Zeit paßt (zusammen mit den Brüdern Hart, Carl Bleibtreu oder in anderer Weise und von anderem Niveau mit Thomas Manns »Josephsbrüdern«). – Vgl. Gotthart Wunberg, Monismus [Anm. 23], S. 104–111). – Es wäre eine eigene Untersuchung wert, sich mit dem »Phantasus« genauer unter dem Aspekt des Historismus zu beschäftigen. »Die Hallelujawiese«, (Emrich [Anm. 78], S. 345 ff.) beispielsweise, ein nahezu 100 Seiten langer Gedichttext in Mittelachsensatz aus dem »Ecce Poeta«, im fünften »Phantasus«-Teil, böte einen guten Ausgangspunkt. Die Farbnuancen in Reimform von Rot über Gelb, Blau, Grün, Braun, Grau und Schwarz bis Weiß (S. 358f.), eine Vollständigkeit mindestens insinuierende Liste musikalischer Bezeichnungen wie Forte und Piano, Presto, Allegretto, Largo, Larghetto, Diminuendo usw. (S. 364 f.), ganze Lapidarien (S. 371), Blumen- oder Vogelkataloge (S. 373, 375); kurzum: ausgeschriebene Thesasuren, die dem Titel des Werkes alle Ehre machen. Entsprechendes gilt für »Die Blechschmiede«. Dort findet sich zusätzlich noch (in der Ausgabe von 1924 – vgl. Anm. 80) ein 44-seitiges alphabetisch gegliedertes Register-Verzeichnis mit ca. 3350 Nennungen sog. »nomina propria«.

⁸³ Wilhelm Emrich hat schon vor mehr als dreißig Jahren darauf hingewiesen, daß die intensive Beschäftigung mit Arno Holz von »erhellender Bedeutung« sein werde »auch für die Erschließung analoger Kunsttheorien und Dichtungen des Charonkreises, des Expressionismus (Sturmkreis), Surrealismus u. a.«; zudem zeigten sich »auffallende Parallelen bei Dichtern wie Hofmannsthal, James Joyce, Hermann Broch, Robert Musil u.a.«; Arno Holz und die moderne Kunst. In: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt a. M. 1968 (3. Aufl., zuerst 1960), S.157.

So viel jedenfalls ist sicher: der Status der Unverständlichkeit ist hier längst erreicht.

*

Vorläufig kann man zusammenfassend sagen:

Die Anfänge einer historistisch-positivistischen Orientierung des literarischen Verfahrens sind besonders am historischen Roman abzulesen, der etwa seit dem zweiten Drittelpunkt des 19. Jahrhunderts in seiner Beschäftigung mit historischen Stoffen positivistisch verfährt. In der Folge löst sich die Literatur zwar von geschichtlichen Inhalten – oft von Inhalten überhaupt –, übernimmt aber das vorgegebene Schreibverfahren. Merkmale dieses Verfahrens sind zunächst Aufzählungen, Vollständigkeitstendenz, Detailtreue, differenzierte exakte Benennungen. Die Literatur kann dabei auf die Thesauren zurückgreifen, die »jener Ort des historischen Wissens« sind, »wo dieses in seiner Vereinzelung als historisches Datum geordnet und aufbewahrt ist.«⁸⁴ In der Folgezeit verselbständigen sich die ursprünglich historisch verstandenen Einzelfakten in zunehmendem Maße. Die daraus entstehende Autonomie der Lexeme setzt deren Gleichwertigkeit und somit ihre Entwertung voraus. Daraus ergibt sich eine Art Lizenz zur freien Verfügbarkeit der Diskurselemente außerhalb ihres ursprünglichen, nicht länger garantierten Sinnzusammenhangs. Unverständlichkeit moderner Texte ist die radikale Folge.⁸⁵ Einerseits eröffnet diese Lizenz der Moderne ein eigenständiges, bewußt nicht-traditionelles Selbstbewußtsein; andererseits stellt sie ihr die aporetische Aufgabe, den Sinn der rekombinierten Partikeln und Zitate nun aus sich selbst zu artikulieren.

⁸⁴ Karlheinz Stierle, Erfahrung und narrative Form. (Anm. 30), S. 101. Um den zwar allenthalben verwendeten, aber diffusen Archiv-Begriff zu vermeiden, soll hier von Thesaurus gesprochen werden. Stierles Feststellung, daß »die Ordnung des Archivs eine außerdiskursive Ordnung« (S. 101) sei, gilt auch für den hier verwendeten Thesaurus-Begriff.

⁸⁵ Gotthart Winberg, Hermetik – Anigmatik – Aphasia. Zur Lyrik der Moderne. In: Poetik und Geschichte. Victor Žmegač zum 60. Geburtstag. Hg. von Dieter Borchmeyer. Tübingen 1989 (im folgenden: Hermetik); Décadence (Anm. 19).

7 Expressionismus und Historismus

Wenn die These von der zunehmenden Lexemautonomie seit dem positivistischen Historismus stimmt, dann handelt es sich dabei letztlich um ein allgemeines Sprachphänomen. Das Problem ist gebunden an die sprachliche Bewältigung von Erscheinungen, die aus der sprachlichen Überlieferung von historischen Begebenheiten resultieren, weil Geschichte das *Erzählen von erinnerten Begebenheiten* ist. Es ist folglich kein Zufall oder wenigstens kaum verwunderlich, daß sich im Gefolge dieser Problemlage die Literatur des Expressionismus zu einem großen Teil als *Sprachexperiment* und *Sprachspiel* darstellt. Nun ist mit dieser Feststellung zunächst selbstverständlich nicht viel Neues gesagt. Namen wie Mauthner oder Wittgenstein, jeder in seiner Weise, wie Kraus oder auch Hofmannsthal und das, wofür sie stehen: Sprachkritik, Sprachphilosophie, Sprachpurismus und Sprachkrise gehören zu den Randbedingungen. Der »Sturm«-Kreis beispielsweise, Lothar Schreyer oder Yvan Goll, Marinetti usw. haben sich bekanntlich dezidiert auch kritisch und theoretisch mit Fragen der Sprache beschäftigt.⁸⁶ Aber das Problem stellt sich anders, wenn man es unter den Voraussetzungen des positivistischen Historismus und seine Folgen verhandelt, als wenn man solche Gesichtspunkte außer acht läßt.

Man hat das in Hofmannsthals Chandos-Brief Formulierte bisher zumeist als Spezifikum und mehr oder weniger unvermittelt und plötzlich auftretendes Phänomen beschrieben.⁸⁷ Das scheint aus der hier vorgeschlagenen Perspektive nicht haltbar. Vielmehr ist gerade eine Revision unter dem Aspekt von Historismus und Lexemautonomie geboten. Entsprechendes gilt selbstverständlich für die literarischen Texte des Expressionismus selbst. Man kann deshalb sagen, daß sich die Realisierung der Lexemautonomie bewußtlos und bewußt zugleich vollzieht; in Theorie und Praxis.

Ein Walter Meier hat in der Neuen Zürcher Zeitung 1919 das Problem ziemlich genau benannt. Er spricht bezeichnenderweise vom »expressionistischen Volapük« und diagnostiziert bereits richtig als Grund für den unübersehbaren Eindruck von

⁸⁶ Vgl. zum Ganzen Maurice Godé, *Der Sturm de Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome*. Nancy 1990.

⁸⁷ Vgl. zuletzt zusammenfassend zum Sprachproblem der Moderne insgesamt: Dirk Götsche, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt a. M. 1987; zum Chandosbrief und seiner Einschätzung in der Forschung: S. 65–113.

»Hast« und »Tempo« in der Sprache der Expressionisten die »Eskamotierung« von *Artikel* und *Konjunktion*. Es sei die gegenwärtige Mode, der Sprache damit »die Gelenke zu stauchen und so sie zu jämmerlichem Gestelz zu nötigen«.⁸⁸

Man wird also fragen können, ob das mit dem Unverständlichkeitskomplex zu tun hat. Meier hat recht, wenn er den zur Unverständlichkeit führenden Vorgang als einen genuin sprachlichen faßt. Die Literaturwissenschaft der zweiten Nachkriegszeit hat das später gerade für den Expressionismus en detail untersucht⁸⁹ und daraus ihre Schlüsse gezogen. Interessant an der genannten Bemerkung aber ist der frühe Zeitpunkt. Die Zeitgenossen bereits verstehen offensichtlich, worum es sich handelt. Dazu gibt es auch andere Belege. Denn nimmt man schließlich die polemische Tiefenschärfe dieser Bemerkung von Walter Meier etwas weg, bleibt immer noch der richtige diagnostische Blick für das Phänomen.

Franz Werfel, als Theoretiker gewiß eher bedeutungslos, hat etwas von dem Problem der Verselbständigung der Lexeme bemerkt und es als grammatisches genommen, wenn er es unter der Überschrift »Substantiv und Verbum« verhandelt: ein für diesen Zusammenhang bedeutungsvoller Text. Diese »Notiz zu einer Poetik« traktiert 1917 das Mauthnersche Problem von Substantiv, Verb und Adjektiv als »drei Sprachen« aus dessen »Wörterbuch der Philosophie«⁹⁰ auf ihre Weise; und zwar am Beispiel von u.a. Hölderlin und der Lasker-Schüler, und verweist darüber hinaus auf Poe und Swinburne.⁹¹ – Daß Werfel gegenüber dergleichen Erscheinungen nicht unsensibel war, geht auch aus einer früheren Bemerkung (vom Dezember 1914) hervor, in der er die »fürchterliche Unübersehbarkeit« der Zeit beklagt: »es scheint«, schreibt er, »das *Und* zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbindbar auf dem Haufen, und eine neue entsetzliche Einsamkeit macht

⁸⁸ Neue Zürcher Zeitung, 1919, Nr. 1311; zit. nach: Thomas Anz, Michael Stark (Hg.), Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Stuttgart 1982 (im folgenden: Anz/Stark) S. 602 (dort ausführlicher wiedergegeben).

⁸⁹ Vgl. Richard Brinkmann, Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart 1980, passim [Forschungsbericht].

⁹⁰ Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 2. Leipzig 1910. – Vgl. Walter Eschenbacher, Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M., Bern 1977.

⁹¹ Franz Werfel, Substantiv und Verbum. Notiz zu einer Poetik [1917]. In: Otto F. Best (Hg.), Theorie des Expressionismus. Stuttgart 1976 (u.ö.), S. 157–163.

das Leben stumm [!]«⁹² Bezeichnend, daß die allgemeine Zusammenhanglosigkeit, als die die Welt des ersten Kriegsjahrs erfahren wird, sich nur als sprachliches Phänomen zu äußern vermag. Aber die späteren Überlegungen zur Grammatik setzen das konsequent fort.

Expositorische Texte

Selbst noch die expositorischen Texte der Expressionisten sind in dem Sinne »unverständlich«, wie Meier es darstellt. Darin unterscheiden sie sich keineswegs von den fiktionalen. Die Versuche zu klärender Verständigung von Kandinsky bis Georg Kaiser, von Marinetti bis Schwitters, die Verlautbarungen der Wortkunst-Anhänger: solche Texte fahren eigentlich im Genre der Fiktionalität fort; proben Diskursivität oft nicht einmal durch.⁹³ Sie versuchen allenfalls theoretisch vorzugehen, sind in Ausnahmen abstrakt und präsentieren ihre Überlegungen schließlich doch als metaphorische oder quasi-metaphorische.

Deutlich unterscheiden sie sich darin von vergleichbaren Versuchen früherer Zeiten: Romantik, Klassik, auch des Naturalismus noch. Die kritische Annäherung an die eigenen künstlerischen Bedingungen ist dort stets ein Versuch zur Diskursivität gewesen; wollte keineswegs die im Werk erreichte Poetizität wiederholen. Selbst Friedrich Schlegel, dem das nahegelegen hätte, wäre nie auf den Gedanken verfallen, in veröffentlichten Texten Diskursivität durch Fiktionalität zu ersetzen. Sogar Goethe, dem – umgekehrt – jede Theorie fernlag, dessen literaturkritische Äußerungen immer nur Annäherungen darstellten, keine Metareflexionen, hätte die Gattung niemals in dieser Weise desavouiert. Die Naturalisten schließlich waren ausgesprochen bemüht, ihren kritischen Gedankengängen den Anstrich wissenschaftlicher Begründung zu geben. Darin folgten sie ihrem Vorbild Zola.

Die völlige Durchsetzung aller diskursiven Äußerungen mit metaphorischer Sprechweise führt in den expositorischen Texten des Expressionismus zu deren »Unverständlichkeit. Sie sind schließlich zu lesen wie die Texte, über die sie zu sprechen vorgeben, selbst. Ein Tatbestand, der in anderem Zusammenhang als monistisch zu begreifendes Phänomen verständlich wird.⁹⁴ Dann nämlich, wenn man ihn als die bewußtlose Tendenz der Zeit zu Einheitlichkeit – hier: von Aussage und Aussage-

⁹² Aphorismus zu diesem Jahr. In: *Die Aktion* 4, 1914, 5. Dezember, Sp. 903; zit. nach Anz/Stark (Anm. 88), S. 115.

⁹³ Eine beliebige Stichprobe genügt: vgl. die bei Anz/Stark (Anm. 88) oder Otto F. Best gesammelten Texte (Anm. 91), um nur zwei der greifbaren Dokumentationen zu nennen.

⁹⁴ Vgl. Gotthart Wunberg, *Monismus* (Anm. 23), S. 104–111.

modi – auffaßt. Denn es entspricht der Homogenität der Künste untereinander, wie sie besonders seit dem Expressionismus allseits zu verzeichnen ist. Sie läßt sich mit Stichworten wie zunehmende *Abstraktion*, *Unverständlichkeit* überhaupt und *Chiffrierung* benennen.

8 Widerrufung des Historismus? Vorläufige Bemerkungen zum frühen Film als Kompensationsmodell

Es ist oft bemerkt worden, daß die expressionistische Literatur dem Prinzip der sogenannten asyndetischen Reihung folgt. Das unverbundene Nebeneinanderstehen ganzer Wortreihen findet sich insbesondere in der Lyrik, aber auch in Prosa und Drama. Von einer Position her gesehen, die dergleichen Erscheinungen als *Lexemautonomie* bestimmt, ist damit zunächst das Endstadium einer kontinuierlichen Entwicklung aus dem Historismus erreicht. Es tritt namentlich dort in Erscheinung, wo sich – wie spätestens im Dadaismus – die Sätze zugunsten von (wenigstens scheinbar) beliebigen Wortfolgen auflösen.

Nun ist Literatur, wie man weiß, kein isoliertes Phänomen. Sie ist vielmehr nur im Ensemble der übrigen Künste verständlich; das gilt im Hinblick auf den hier zur Debatte stehenden Zeitraum namentlich für den Film, der als neue Gattung und zugleich neues Medium hinzukommt. Er ist von Anfang an bestrebt, als neue und eigene Gattung neben den traditionellen angesehen zu werden und erfreut sich zudem von Anfang an großer Beliebtheit gerade auch im literarischen Expressionismus, der »mit der Kunst des Kurbelkastens ohnehin von Anbeginn innerlich auf Du und Du gestanden« hat.⁹⁵ Schon die Zeitgenossen – zuerst Franz Pfemfert – sprechen vom »Kino als Erzieher«.⁹⁶ Eine

⁹⁵ Hans Franck 1920 im »Literarischen Echo«, zit. nach: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen 1978 (Deutsche Texte 48) S. 21f. (grundlegende Sammlung zum Thema; im folgenden: Kaes). – Vgl. jetzt auch die aufschlußreiche Sammlung von Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig 1992 (RB 1432). – Zum Ganzen vgl.: Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, bes. S. 177–270. Kittler verweist mit Recht auf Foucaults »Archäologie des Wissens«. Dort heißt es geradezu: »Der Diskurs wird dem Gesetz des Werdens entrissen und etabliert sich in einer diskontinuierlichen Zeitlosigkeit. Er gelangt stückweise zur Bewegungslosigkeit« (Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1981, S. 237).

⁹⁶ Franz Pfemfert, *Kino als Erzieher*. In: *Die Aktion*. 1, Nr. 18, 19.6.1911, Sp. 560–563, zuerst in: *Das Blaubuch*. 1909 (zit. nach Anz/Stark [Anm. 88]), S.478). Walter Hasenclever

Beschäftigung mit dem aufkommenden Film der Zeit⁹⁷ kann daher für das Verständnis von bis dahin schwer faßlichen Phänomenen in der Literatur sinnvoll und förderlich sein. – Deshalb im folgenden einige abschließende *thesenhafte* Bemerkungen zum Verhältnis früher Film und Literatur.

Dazu sind ein paar Voraussetzungen in Erinnerung zu rufen. Der Film, also das bewegte Bild, entsteht bekanntlich durch die Aneinanderreihung isolierter, voneinander nur wenig unterschiedener Bilder, deren Verhältnis zueinander nicht verändert wird. Auf diese Weise ergibt sich auf der Leinwand für den Betrachter (der Schein der) Bewegung. Nicht beliebige Anhäufung, sondern geordnete garantiert die angestrebte Bewegung; Reihung eben. Daß die Sequenz die Partikeln nicht anders als durch diese selbst miteinander verbindet, ist Voraussetzung. Dieses filmische Phänomen korreliert direkt dem der »asyndetischen Reihung« in der Literatur. Das heißt: zwischen die einzelnen Bilder im Film (oder besser: auf dem Filmstreifen) tritt so wenig eine fremde verbindende Partikel wie ein »und« zwischen die Textglieder einer asyndetischen Textreihe in der Literatur. Die Analogie zum Vorgang fortschreitender Autonomisierung der Lexeme ist offensichtlich. In beiden Fällen ist eine vorgängige Isolierung der Lexeme bzw. Bilder nötig, damit eine neue »Textur« zustande kommen kann; was sich im Falle der Lexeme wiederum aus der vorgängigen Isolierung der historistischen Fakten herleitet. Es besteht also eine deutliche Korrelation: das technische Verfahren der Filmherstellung einerseits und der Vorgang fortschreitender Autonomisierung der isolierten Lexeme in literarischen Texten andererseits verhalten sich analog.

Für eine relativ kurze Phase des Übergangs, die Anfänge des Stummfilms, sind die betreffenden Erscheinungen in beiden Medien gleicher-

überschrieb 1913 seine »Apologie« entsprechend: Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie. Abgedruckt bei Anz/Stark (Anm. 88), S. 478ff. Nietzsches dritte »Unzeitgemäße Betrachtung« wirkte, über den Rembrandtdeutschen vermittelt und zur Floskel geworden, bis hierhin nach.

⁹⁷ Anton Kaes (Anm. 95) gibt eine gute Einführung (mit ausführlicher Bibliographie). – Illustrativ und als erste Einführung ebenfalls gut geeignet: Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hg.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. München 1976 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums) Hg. von Bernhard Zeller. Katalog Nr. 27. – Anz/Stark (Anm. 88) geben eine konzise und zugleich mit den abgedruckten Texten sehr informative Zusammenfassung der Probleme, S. 473ff.

maßen zu beobachten. Im Film geht das soweit, daß zunächst – aus technischen Gründen – die Bilder in ihren ruckartigen Bewegungen sich verhalten, als trennen sie sich nur schwer vom asyndetischen Charakter ihrer Erscheinungsform. Sehr bald aber mündet die vom Film vorübergehend sozusagen unbesehen übernommene Lexemautonomie in einen nachträglichen Integrationsversuch. Er läßt im Verfolg seiner rasanten Entwicklung (bekanntlich handelt es sich nur um wenige Jahre) die Bilder nicht autonom und isoliert stehen. Er fügt sie auf Dauer so zusammen, daß sie eine nahtlose Sequenz ergeben, der man die Isoliertheit ihrer Teile, aus denen sie sich zusammensetzt, nicht mehr ansieht. Die ruckartige Bewegung verschwindet zugunsten einer gleitenden und sozusagen ›normalen‹. Technisch ist das ermöglicht durch eine deutliche Erhöhung der Menge der Einzelbilder; analog zur Literatur formuliert: der Lexeme. Je höher die Zahl von stehenden Einzelbildern, die eine Sequenz aufweist, desto eher wird die Bewegung, die ihr schnelleres Abspielen ermöglicht, für den Betrachter gleitend und homogen; mit einem Wort: realistisch.

In der Literatur entspräche das der Wiederherstellung der fortlaufenden Erzählung. Das heißt eines Textes, dessen ›Erzähl-‹fluß durch keine behindernde Lexemautonomie unterbrochen ist. Auf diese Weise wird eine neue Entwicklung ermöglicht: die Restituirung der traditionellen Erzählung im Film. Sie war der Literatur auf Dauer versagt, nachdem diese im Gefolge des Historismus einmal mit der Lexemautonomie in Berührung gekommen war. Der Film nimmt also eigentlich eine alte, eine traditionelle Form wieder auf. Man könnte sagen: *Der Film macht die Lexemautonomie rückgängig* und vollzieht damit für sich, was der Literatur der Moderne verwehrt ist. Sie nämlich würde damit ihren eben erst gewonnenen Modernitätsstatus gerade verlieren. Der Film dagegen, der bekanntlich keine Vorläufer, d.h. keine Tradition hat, der gegenüber er sich als modern abzusetzen hätte, hat das sozusagen nicht nötig. Die Literatur überläßt ihm diesen Vorgang gewissermaßen. Der Film leistet auf diese Weise, was der Literatursprache, die aus den genannten historistisch positivistischen Gründen zerstört scheint, versagt ist: die Wiederherstellung und Integralisierung des ehemals Zusammenhängenden, indem er sie beerbt. Für sich selbst tut er das zum erstenmal und folglich mit dem Bewußtsein der Innovation. Aus der Sicht der Literatur verfährt er, geschichtsphilosophisch gesprochen, regressiv. Er widerruft

in diesem Sinne den Historismus als innovative Kraft, als welche dieser sich der Literatur der Moderne auf dem Umweg über den Zwang zur Lexemautonomie gerade erwiesen hatte.

Die Literatur tritt die ihr traditionell zugefallene Aufgabe des Bewahrens, d.h. hier: des zusammenhängend Bewahrenden,⁹⁸ an den Film ab.

Der Film kommt zeitgenössisch darin, scheint es, geradezu überhaupt erst zu sich selbst. Zahllos sind die begeisterten Stimmen, die ihm die Funktion zuweisen, die bis dahin die Literatur, insbesondere der Roman hatte, der jetzt *»ver-filmt«* wird; und das Drama, das nun ersetzt werden kann durch ein Medium, das ganz neue und weit mehr Möglichkeiten eröffnet als das an die enge Bühne gebundene Theaterstück.⁹⁹ In David Wark Griffith's Film »Intolerance« (1916) z.B., namentlich in den Passagen über Babylon und denen über die Bartholomäusnacht, knüpft der Film ohne Umschweife an den Geschichtsroman an; er illustriert gewissermaßen Felix Dahn, Scheffel oder Bulwer Lytton und setzt die Ergebnisse der Historienmalerei, also Makart, Piloty usw. in Bewegung.

Die Literatur folgt damit – ohne es zu wollen – dem Beispiel, das ein halbes Jahrhundert zuvor die Malerei ihr gegeben hatte, indem sie ihr Mimesis-Postulat an die Fotografie abgab, die es viel besser verwirklichen konnte als sie.¹⁰⁰ – Die Literatur selbst wiederum wird dadurch frei von der Verpflichtung einer Reintegration und Wiederherstellung dessen, was ihr auf dem Wege über die historistisch-positivistisch bedingte Entwicklung zur Lexem-Isolierung abhanden gekommen war. In diesem Falle konnte die *»alte Literatur«* gewissermaßen weiterexistieren und im Film als in einem neuen Medium überleben; während umgekehrt eine *»neue«* Literatur in einem alten Medium, d.h. der Literatur, sich selbst zu behaupten, ja erst zu konstituieren hatte.

⁹⁸ Vgl. Gotthart Wunberg, *Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne: ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung*. In: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M. 1991, S. 83–100.

⁹⁹ Vgl. bes. Kaes (Anm. 95), Anz/Stark (Anm. 88).

¹⁰⁰ Vgl. Heinz Buddemeier, *Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 7); Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart 1987 (mit Bibliographie von Primärtexten und Sekundärliteratur). – Vgl. auch die von Gerhard Plumpe in seiner Sammlung *Theorie des bürgerlichen Realismus* unter der Überschrift »Die Herausforderung der Photographie« zusammengestellten Texte (Stuttgart 1985, S. 161 ff.).

Das ›alte‹, herkömmliche Medium bedeutet allerdings für die Literatur die Hypothek jener ihre Sprachsubstanz letztlich auflösenden Lexemautonomie. Aus einer Vorliebe fürs Detail in Realismus und besonders Naturalismus ist sehr bald danach der Zwang zur Autonomie der Lexeme geworden; aus dem historistischen Umgang mit den Fakten und ihrer Nennung: der ästhetische Tatbestand, nur auf sie noch zurückgreifen zu können. Zu diesem geschichtlichen Zeitpunkt, der zugleich ein ästhetikgeschichtlicher besonderer Art ist, wird aus der arbiträren Verwendung von Lexemen als autonomen eine manifeste; aus ihrer möglichen Verwendung eine um den Preis der Modernität notwendige.

Ästhetikgeschichtlich hat sich unter der Perspektive des Historismus hier etwas ganz Einmaliges vollzogen. Die Literatur erweist sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts als unfähig, eine inhaltslogische Einheit aufrechtzuerhalten. Die Literatursprache löst sich im Gefolge des Historismus in Partikeln auf. Ihnen kommt, analog zu den geschichtlichen Fakten im historistischen Wissenschaftsverständnis positivistischer Provenienz, sämtlich der gleiche Wert zu. Alle partikulären Fakten sind gleich viel wert. Was aber prinzipiell gleich viel wert ist, ist damit auch gleich wenig wert.

Darin spiegelt sich das schon erwähnte berühmte Diktum Leopold von Rankes wider, alle Epochen seien unmittelbar zu Gott.¹⁰¹ Dem Historiker, heißt das für ihn (in einem etwas kühnen Analogieschluß, der nicht explizit gemacht wird, sich aber dahinter verbirgt), sind historische Fakten sämtlich gleich lieb, weil er sich nach seinem Wissenschaftsverständnis eine Bewertung, auch nur eine Auswahl, nicht erlauben möchte noch darf.

Ranke begründete – was wenig bekannt ist – seinen berühmten Satz tatsächlich theologisch oder quasi-theologisch;¹⁰² es handelte sich also keineswegs um eine bloße

¹⁰¹ In »Wie der Begriff ›Fortschritt‹ in der Geschichte aufzufassen sei« heißt es 1854: »Wollte man [...] annehmen, [...] Fortschritt bestehe darin, dass in jeder Epoche das Leben der Menschheit sich höher potenziert, dass also jede Generation die vorhergehende vollkommen übertreffe, mithin die letzte allemal die bevorzugte, die vorhergehenden aber nur die Träger der nachfolgenden wären, so würde das eine Ungerechtigkeit der Gottheit sein. [...]. Ich [...] behaupte: jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eignen Selbst. Dadurch bekommt die Betrachtung der Historie, und zwar des individuellen Lebens in der Historie einen ganz eigentümlichen Reiz, indem nun jede Epoche als etwas für sich Gültiges angesehen werden muss und der Betrachtung höchst würdig erscheint.« Ranke (Anm. 63), S. 141.

¹⁰² Ranke fährt an derselben Stelle etwas später fort: »Die Gottheit – wenn ich diese Bemerkung wagen darf – denke ich mir so, daß sie, da ja keine Zeit vor ihr liegt, die ganze

Floskel, wenn er die ›Unmittelbarkeit zu Gott‹ bemühte. Für die Relevanzeinschätzung dieses Grund-Satzes aller historistischen Geschichtsschreibung und der aus ihr abgeleiteten Bewußtseinshaltung ist die theologische Genese deshalb so wichtig, weil sie sich mühelos in die kriologisch beschreibbare Diagnose der Zeit als die einer »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Lukács)¹⁰³ einpaßt.

Die Relativität, die damit von den historistisch verwendeten Partikeln auf die Lexeme der Literatursprache übergeht, ist nicht zu leugnen. Und der Tatbestand hat eine inhaltliche und eine formale Seite: dem allgemeinen Relativismus in Gesinnung, Gesellschaft und Kunst korrespondiert die Beliebigkeit von Wortwahl und Bedeutungsbelehnung, oder das, was sich so darstellt.

Was sich als Lexemautonomie präsentiert, ist für die Literatur ein (bei Strafe seiner Preisgabe) irreversibler Status von Modernität. Im Zusammenhang mit dem Phänomen Film könnte man auch argumentieren: nur weil es den Film gibt, vermag sich die Literatur überhaupt so weit in solche Irreversibilität und ›Unverbindlichkeit im Sinne der Asyndetik und Lexemisolierung vorzuwagen. Das bedeutet, weiter gedacht und zugleich problematisch genug, so etwas wie einen Ausgleich zwischen den Künsten. Nimmt man diesen Gedanken jedoch nicht als geschichtsphilosophisches Konstrukt, sondern als Vehikel pragmatischer Beschreibung der Phänomene, d.h. dessen, was ist, dann könnte es sein, daß die Literatur (wie in anderer Weise die bildende Kunst auch) die ihr genealogisch inhärenten Zwänge zu einer Reintegration des Disparaten im Film stellvertretend erfüllt sieht. Was für sie soviel bedeuten würde wie die Befreiung von einem Zwang zu integraler Repräsentation der Welt, die sonst von ihr, der Literatur, selbst zu bestreiten gewesen wäre.

Gemeint ist eine bestimmte Art von Kompensatorik. Gerade nicht irgendeine Art ›purgatorischer‹ Wirkung in dem Sinn, wie sie etwa Alfred Lichtenstein vorschwebte, wenn er 1913 in der »Aktion« ohne weiteres von einer »Rettung des Theaters« durch den Film spricht. »Die Zahl der Theater wird«, schreibt er, »in Zukunft geringer sein, aber ihre

historische Menschheit in ihrer Gesamtheit überschaut und überall gleichwert findet. Die Idee von der Erziehung des Menschengeschlechts hat allerdings etwas Wahres an sich; aber vor Gott erscheinen alle Generationen der Menschheit gleichberechtigt, und so muß auch der Historiker die Sache ansehen.« – Ranke (Anm. 63), S. 142.

¹⁰³ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied 1963 (zuerst 1920), S. 35.

Qualität durchschnittlich unverhältnismäßig besser [...] das Theater wird, dank dem Kino freigeworden von hemmendem Ballast und ungünstigen Einflüssen, zurückkehren müssen: zur heiligen Schauspielkunst«.¹⁰⁴

Film als Korrektiv der radikalen Verbalisierung: Film und Dada

Es ist einigermaßen folgerichtig, daß die Bildwelt des Films in diesem Sinne kompensatorisch mit dem wenigstens zeitweiligen Inhaltsverlust zu tun hat, der für die Literatur den Folgen des Historismus entspringt. Die Inhaltsabstinenz der abstrakten Lyrik des Spätexpressionismus, im Dadaismus, von Kafkas Prosa sind gemeint. Kafkas Prosa beschreibt den Weg in die Konkretion als Umweg um diese herum. Sie hält sich lediglich auf dem dünnen Eise grammatischer Korrektheit. Inhaltlich sind diese Texte sozusagen längst verstummt. Analog zum Verhältnis Lexemautonomie und Film ist dasjenige von zunehmender Abstraktheit und Bildmedium Fernsehen zu verstehen. Wenn es sich bei diesen Phänomenen überhaupt um zwei verschiedene Dinge handelt. Film (und später Fernsehen) haben im Hinblick auf die unmöglich gewordenen Leistungen der Literatur in diesem Sinne in der Tat so etwas wie kompensatorischen Charakter.

Kaes hat recht, wenn er von »Ansätzen einer neuen Poetik« spricht.¹⁰⁵

Interessant ist immer wieder, daß die Zeitgenossen das Problem so gut wie ausschließlich inhaltlich angingen. »Der Zeitfilm rollt«, heißt es 1913 im »Sturm«; und weiter:

Der Kinematograph wird nie und nimmer Literatur vermitteln können, aber die Literatur muß von der Kinematographie lernen. Und sie hat schon von ihr gelernt. Es ist nun einmal keine Zeit für schleppende Handlungen, Postkutschenstil und psychologische Kleinarbeit [...]. Das Döblinsche Werk hat das Tempo unseres Lebens.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Alfred Lichtenstein, Retter des Theaters. In: Die Aktion. 3, Nr. 48, 29. 11. 1913, Sp. 109 (zit. nach Anz/Stark [Anm. 88], S. 478). Die Literatur soll nicht – analog zum Theater – gerettet werden. Vielmehr ist in den beschriebenen Vorgängen so etwas wie eine Delegierung von Zuständigkeiten zu sehen: dem neuen Medium Film werden obsolet gewordene Verpflichtungen aus dem alten Medium Literatur überlassen: die Möglichkeit und Legitimität inhaltskonsistenter schriftlicher Erinnerungen, zugleich mit deren sprachlogischer Präsentation.

¹⁰⁵ Kaes (Anm. 95), S. 29 ff.

¹⁰⁶ Joseph Adler, Ein Buch von Döblin. In: Der Sturm. 4. Juli 1913, S. 71 (zit. nach Kaes [Anm. 95], S. 29f.).

Das schreibt der Literatur die Übernahme von filmischen Mitteln und zugleich damit die Änderung von Inhalten vor; sieht sie bei Döblin gar schon realisiert. Aber es ist schlechterdings falsch zu meinen, die Literatur habe vom Film die sogenannten filmischen Mittel übernommen: die Lyrik die asyndetische Reihung, das Drama im flinken Szenenwechsel die Isolierung kleinster Einheiten, usw.. Man kann nicht einmal sagen, sie bediene sich seiner und seiner Mittel. Freilich ist auch nicht einfach das Umgekehrte richtig. Aber es bedurfte für die Literatur keineswegs eines neuen Mediums, einer von außen kommenden Instanz, um so zu werden, wie sie zu diesem Zeitpunkt bereits war. Alles, was der Film tut, ist – bis zur technischen Seite seiner Fertigung – vorgegeben von der historistisch-positivistischen Genese der Lexemautonomie, in deren Konsequenz der Film so gut liegt wie die Literatur. Die Literatur wartet nicht auf den Film, um über die Aneignung seines Verfahrens einer Stillstellung von Bildern und deren Anhäufung und neuen Aufreihung zu sich selbst zu kommen. Sie ist es zu diesem Zeitpunkt bereits. Sie ermöglicht in einem anderen Sinne allenfalls umgekehrt erst dem Film die Übernahme von Verfahren, die für sie selbst in der Etablierung ihrer Lexemautonomie – zugegeben: weitgehend unbemerkt – obsolet geworden sind.

*

In diesem Zusammenhang ist es dann besonders aufschlußreich, daß – spätestens im Dadaismus – die Metaphern als konkrete Bilder – gewissermaßen über den Film – in die Literatur zurückkehren. Die Ver-Bildlichung, die der Film ihr vorspielt, macht die Literatur ihm nach; neu ermuntert durch soviel unverbrauchte Innovation, die ihr in ihm begegnet.

Daß die Metapher auf dem Umweg über den Film als reales Bild, als Piktogramm, nicht als Metapher, in die Texte zurückkehrt, wird etwa in den Bildgedichten und Wort-Collagen der Dadaisten manifest.¹⁰⁷ Sie

¹⁰⁷ Vgl. leicht greifbare Beispiele etwa in: Volker Hage (Hg.), *Literarische Collagen, Texte, Quellen, Theorie*. Stuttgart 1981 (im folgenden: Hage), S. 31–35; Kurt Schwitters: »Aufruf!«, 1921; oder in: Willy Verkauf (Hg.), *DADA. Monograph of a Movement. Monographie einer Bewegung. Monographie d'un mouvement*. Teufen (AR) o.J. [1957]; Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Mit einem Vorwort

werden – obwohl doch gerade Literatur! – nach dem Durchgang durch Film und Photographie nur noch *optisch* ernstgenommen. Nur so können sie in den Texten überhaupt noch existieren. Das hängt damit zusammen, daß den Texten noch immer eine inhaltslogische Bedeutung abverlangt wird, der sie nicht mehr entsprechen (können oder wollen); es sei denn, dem Scheine nach durch das konkrete Bild. Der Dadaismus dieser Spielart ist der Beleg für die Rücknahme der Metapher und die Radikalisierung des konkreten Bildes als figürliche Rede.

Dennoch ist die These von der Rückkehr der Metapher als konkretes Bild nicht ganz korrekt oder wenigstens nicht differenziert genug. Denn die vermeintlichen Bilder sind sämtlich »litterae« im wahren Wortsinne: die Collagen, die in den Texten der Dadaisten präsentiert werden, bestehen im wesentlichen aus einem Arrangement von Lettern: großen und kleinen, fetten und mageren, auf dem Kopf stehend oder diagonal. Sie bringen also bereits einen Grad an Abstraktheit mit, der es ihnen schwer macht, als Bilder tatsächlich aufgefaßt zu werden.¹⁰⁸ Sie sind eigentlich keine Bilder mehr – die Piktogramme bei Döblin im »Alexanderplatz« mögen eine Ausnahme sein. Das heißt in summa: so ganz gelingt selbst diese Rückkehr der Bilder nicht mehr. Obwohl doch offensichtlich das Bedürfnis nach Inhaltslogik und Bildlichkeit gerade alles andere dominiert.

9 Die Literatur der Moderne

Insgesamt läßt sich sagen, daß alles, was man versucht sein könnte, als Endprodukte, Auflösungserscheinungen oder Spätphänomene der Literatur zu sehen, in einem anderen Lichte erscheint, wenn man es im Zusammenhang von Historismus und Lexemautonomie sieht und dem, wozu diese wiederum gehören. Die genuinen Erscheinungen der literarischen Moderne: *Décadence* oder *Fin de siècle*, Dadaismus oder Essayismus, Fotografie und Film, Unverständlichkeit, Rätselhaftigkeit und Verschlossenheit¹⁰⁹ – stellen sich dann nicht als die mehr oder

von Werner Haftmann. Köln 1973 (zuerst 1964); auch die Piktogramme in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«, 1929. – Vgl. ferner Karl Riha, Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971.

¹⁰⁸ Die Texte von Karl Kraus werden von Volker Hage (Anm. 107) ebenfalls als solche Collagen gelesen. Mit Recht; gerade an ihnen wird die Abstraktheit und Buchstabenhaftigkeit deutlich, die das Charakteristikum dieser Texte unbedingt ist. – Vgl. im übrigen die Literatur bei Hage (Anm. 107).

¹⁰⁹ Vgl. Gotthart Wunberg, Hermetik (Anm. 85), S. 241–249.

weniger kontingenten Erscheinungen einer relativistisch bestimmten Zeit dar, sondern als folgerichtige und durchaus stringente Phänomene im Nexus historistischen Denkens.

Der Film, um den es hier auch ging, ist davon nur ein Teil. Mit den anderen Phänomenen teilt er die gemeinsame Herkunft aus dem Historismus. Sein Aufkommen revidiert die seit dem 19. Jahrhundert vergebenen Lizenzen. Er übernimmt alsbald die traditionelle (d. h. eine die Inhalte konservierende) Funktion der Literatur, indem er inhaltslogische, konsistente ›Verfilmungen‹ realisiert; oder realisieren möchte.¹¹⁰ Seit es den Film gibt, hat die Literatur die Möglichkeit, ihre traditionelle Aufgabe zu delegieren. Sie kann sich der mit der Lexemautonomie erlangten Andersartigkeit qua Modernität zuwenden. Die traditionelle Literatur – also die inhaltslogische, die herkömmlich-mimetische – überlebt paradoixerweise (zunächst) im neuen Medium Film. Daß der selbe Film sehr bald andere, analoge Wege geht – wie z.B. »Un Chien andalou« (1928) oder »L'Age d'Or« (1930) von Luis Buñuel –, ist ein damit eng zusammenhängendes, aber anderes Problem.

Im Film bildet sich die Genese der Lexemautonomie als Isolierung der Details, Partikeln und Systeme zwar technisch ab. Denn er besteht in seiner Fertigung aus einer Folge von isolierten Segmenten, die dem historistischen Material analog sind. Er nutzt aber diese Möglichkeit vorerst nicht zur Destruktion seiner selbst wie vor ihm die Literatur. Er präsentiert sich vielmehr zunächst – bewußtlos – als die neue Möglichkeit, der alten Literatur noch einmal zur neuen Geltung ihres alten Anspruches auf Bewahrung zu verhelfen.

Seitdem gibt es eine avantgardistische Literatur, der die Revozierung des Historismus als stilbildendes, weil Lexemautonomien bildendes Mittel nichts anhaben kann. Der Film widerruft zwar (für sich) den Historismus als letztlich stilbildende Kompetenz, vermag aber die mit ihm in Gang gesetzte Entwicklung nicht rückgängig zu machen. Die Literatur nach dem Durchgang durch die Autonomisierung der Lexeme bleibt, was sie dadurch geworden ist: die Literatur der Moderne.

¹¹⁰ Erst der experimentelle Film – der allerdings folgenreich – entgeht dem und besinnt sich gewissermaßen auf sich selbst, holt die Literatur ein und beteiligt sich an der Lizenz-Nutzung zur Lexemautonomie. Das geschieht natürlich ziemlich bald, wird dann zwischen 1933 und 1945 völlig unterdrückt, um erst relativ spät nach dem Zweiten Weltkrieg erneut an Bedeutung zu gewinnen.

