

Gottfried Willems Geschichte der deutschen Literatur Band 5

Moderne



Böhlau

UTB

Gottfried Willems

Geschichte der deutschen Literatur. Band 5

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66406021

Geschichte der deutschen Literatur. Band 5. Moderne:

ISBN 9783846342497

Аннотация

Die Literatur der Moderne

Der fünfte und abschließende Band der «Deutschen Literaturgeschichte» gibt den Studierenden Gelegenheit, sich in die Welt der Moderne einzulesen.

Von Arno Holz über Gottfried Benn und Stefan George bis hin zu Robert Musil, Bertolt Brecht und Günter Grass werden die wichtigen Autoren der Epoche vorgestellt.

Die Textbeispiele werden vor dem ideen- und kulturgeschichtlichen Hintergrund analysiert. So wird die Entwicklung literarischer Prozesse unter den Eindrücken und Einflüssen eines sich immer rasanter entwickelnden «Jahrhunderts der Extreme» verständlich gemacht.

Die schrittweise Analyse der vorgestellten Werke ermöglicht den Studierenden zugleich den selbständigen Einstieg in eine kritische Lektüre.

Mit dem abschließenden Band zur Moderne ist die «Geschichte der deutschen Literatur», die den Zeitraum vom 16. bis 20. Jahrhundert umfasst, nun abgeschlossen.

Содержание

1 Einleitung	8
1.1 Moderne Literatur und moderne Welt	8
1.2 An der Schwelle zur Moderne – Gottfried Benn: „1886“	26
1.2.1 Vom Lied zum Montagegedicht	31
1.2.2 Der Fortschritt, die „Macht der Finsternis“ und die Schönheit	50
2 Aufbruch in die Moderne	59
2.1 Programmatischer Modernismus	59
2.1.1 Der Begriff „modern“	59
2.1.2 Kritik am Epigonentum	68
2.1.3 Das Programm der Modernen	84
2.2 Jugend-, Lebens- und Nietzsche-Kult	90
2.3 Der „Konflikt der modernen Kultur“ und die Idee einer Postmoderne	111
3 Naturalismus und Symbolismus	131
3.1 Literatur und Großstadt	138
3.1.1 Großstadtdichtung bei Baudelaire	144
3.1.2 Der Weg der deutschen Literatur in die Großstadt	155
Конец ознакомительного фрагмента.	165

Gottfried Willems

Geschichte der deutschen Literatur. Band 5. Moderne



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas.wuv · Wien

Wilhelm Fink · Paderborn

A. Francke Verlag · Tübingen

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Nomos Verlagsgesellschaft · Baden-Baden

Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel

Ferdinand Schöningh · Paderborn

Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz, mit UVK/Lucius ·
München

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen · Bristol

vdf Hochschulverlag AG an der ETH · Zürich

Waxmann · Münster · New York

Geschichte der deutschen Literatur

Band 1. Humanismus und Barock

Band 2. Aufklärung

Band 3. Goethezeit

Band 4. Vormärz und Realismus

Band 5. Moderne

Gottfried Willems

Geschichte der deutschen Literatur Band 5

Moderne

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN · 2015

Gottfried Willems war Inhaber des Lehrstuhls für Neuere
und Neueste deutsche Literatur an der Friedrich-Schiller-
Universität Jena.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de>
abrufbar.

Online-Angebote oder elektronische Ausgaben sind erhältlich unter www.utb-shop.de.

© 2015 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Weimar Wien Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Einbandgestaltung: [Atelier Reichert](#), Stuttgart

Satz: [synpannier.](#) Gestaltung [&](#)

[Wissenschaftskommunikation](#), Bielefeld

Druck und Bindung: [Pustet](#), Regensburg

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in the EU

UTB-Band-Nr. 4249 | ISBN 978-3-8252-4249-7

1 Einleitung

1.1 Moderne Literatur und moderne Welt

Die Erste Moderne

Was ist moderne Literatur, und was ist an ihr das Moderne? Dieser Frage soll im folgenden am Beispiel der *deutschen Literatur der Jahre 1885 bis 1930* nachgegangen werden, der Literatur der Zeit, in der auch im deutschen Sprachraum eine moderne Kunst Gestalt angenommen und sich ihren Platz im kulturellen Leben erobert hat. Denn an ihr, der Literatur der „Ersten Moderne“, läßt sich das, was Literatur zu moderner Literatur macht, unter seinen Entstehungsbedingungen studieren, und das erlaubt ebensowohl einen besonders sicheren Zugriff auf die sozial- und kulturgeschichtlichen Entwicklungen, die weltanschaulichen Diskussionen und die kreativen Impulse, aus denen sie erwachsen ist, wie einen besonders klaren Blick auf die Themen und Formen, in denen sie sich realisiert hat. Darüber hinaus sollen im folgenden immer einmal wieder Vorstöße bis in die Gegenwart unternommen werden, um die Befunde zu sichern und das Bild

abzurunden.

Die moderne Literatur der Jahre 1885 bis 1930 in den Blick zu nehmen – das heißt vor allem von dem zu handeln, was im Umkreis der literarischen Bewegungen des *Naturalismus*, *Symbolismus*, *Expressionismus* und *Dadaismus* an Neuem entstanden ist. Denn nicht alles, was seinerzeit geschrieben worden ist, nicht einmal der überwiegende Teil, hat modern sein wollen oder können. Das Gros der Literatur ist älteren Modellen des Schreibens verhaftet geblieben, vor allem denen des *Realismus*, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herangebildet hatten. Zwar ist gerade dieser Realismus von den Verfechtern des Neuen als überholt empfunden und in Grund und Boden kritisiert worden, doch hat er darüber kaum etwas von seiner prägenden Kraft eingebüßt. Die große Masse des Geschriebenen hat sich weiterhin in den Bahnen bewegt, die durch ihn eröffnet worden waren, und dies keineswegs nur in den ersten Jahrzehnten der Moderne, sondern durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch. Noch weite Teile der Buchproduktion der Gegenwart können nicht wirklich modern heißen, lassen sich sehr viel besser von den Traditionen des Realismus her begreifen. Unter dem Titel Symbolismus soll hier auch all das verhandelt werden, was die Literaturgeschichte unter den Begriffen der *Décadence*, des *Fin de siècle*, der *Jahrhundertwende*, der *Neuroromantik* und des *Jugendstils* verbucht hat, denn was daran modern ist, verdankt sich wesentlich den Modellen des Symbolismus.

Eine Revolution der Kunst

Die Jahre von 1885 bis 1930 sind die heroische Zeit der modernen Kunst. Die Welt der literarischen Formen gerät in einem Maße in Bewegung, das die Geschichte noch nicht gesehen hat. Eine Innovation jagt die nächste, ein Experiment löst das andere ab, ja es werden immer wieder Revolutionen ausgerufen, die auf die gesamte Verfassung des kulturellen Lebens zielen, und sie folgen in immer schnellerem Rhythmus aufeinander. Dabei werden die Projekte der Autoren immer kühner; ein Wettbewerb beginnt, bei dem einer den anderen an Radikalität zu überbieten sucht. So kommen nach und nach alle Formen und Elemente der literarischen Rede, alle Konventionen der literarischen Kommunikation und alle Institutionen und Praktiken des literarischen Lebens auf den Prüfstand – kein Stein bleibt auf dem anderen.

Weiten Teilen des Publikums ist darüber Hören und Sehen vergangen. Nicht nur daß nun alles in Zweifel gezogen wird, woran man gewöhnt ist – sobald man sich halbwegs auf etwas Neues eingestellt hat, wird auch das schon wieder für überholt erklärt. Bei vielen ist die Verunsicherung bald größer als die Bereitschaft, sich auf Neues einzulassen, und wo sie nicht vollends resignieren und aus der Schule laufen, da verschafft sich ihre Verstörung in Formen von Widerstand Luft, die den aggressiven Gesten und schrillen Tönen der neuen Kunst

in nichts nachstehen. Doch was immer dieser von Seiten eines verunsicherten Publikums, irritierter, um ihre Stellung bangender Größen des kulturellen Establishments und einer besorgten Obrigkeit an Steinen in den Weg gewälzt wird – sie läßt sich davon nicht aufhalten. Selbst ein Ereignis wie der Erste Weltkrieg kann sie nicht davon abbringen, auf dem einmal eingeschlagenen Weg weiter voranzuschreiten. So ist schließlich trotz aller Widerstände und Gefahren jener Kosmos neuer Themen und Formen geschaffen und im kulturellen Leben verankert, von dem die moderne Literatur bis heute zehrt.

Modernisierung

Wenn in den Jahrzehnten vor und nach der Jahrhundertwende das gesamte Gebäude von Kunst und Literatur auf solche Weise in Bewegung gerät, so entspricht das aufs genaueste dem, was seinerzeit auch überall um sie herum an Dynamik in der Welt ist. Denn in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens bestimmt inzwischen der *Fortschritt* das Gesetz des Handelns. Sind die treibenden Kräfte der Modernisierung, *Wissenschaft und Technik*, bereits früher im 19. Jahrhundert schon in eine führende Rolle hineingewachsen, so werden sie nun vollends zu einer alles bestimmenden Macht. Was immer sie an neuen Erkenntnissen und Ideen in die Welt setzen und an neuen Optionen des Handelns und der Lebensgestaltung eröffnen, wird alsbald in alle Bezirke der Gesellschaft getragen. Ob es sich um die Formen

handelt, in denen die Gesellschaft wirtschaftet und Güter produziert, ob um das Verkehrs- und Kommunikationswesen, die Sphäre der Politik und des staatlichen Verwaltungshandelns oder die Lebenssphäre des Einzelnen, die Art und Weise, wie die Menschen wohnen, sich kleiden, sich ernähren, für ihr Wohlergehen sorgen und ihre Beziehungen gestalten – alles unterliegt nun einem Wandel, dessen Richtung und Geschwindigkeit Wissenschaft und Technik vorgeben.

Avantgardismus

Wo aber so viel um die Menschen herum in Bewegung ist, da kann es nicht ausbleiben, daß sie sich nach einem ruhenden Pol umsehen, nach etwas Bleibendem, an das sie sich in all dem Wandel halten könnten. Am Ende des kunstgläubigen 19. Jahrhunderts richtet sich der suchende Blick gerade auch auf *Kunst und Literatur*. „Was bleibt aber, stiften die Dichter“ (Hölderlin) – was sollte sich in dem Kulissenwirbel der Moderne als ein Hort bleibender Werte bewähren, wenn nicht die Kunst? Der konservative Teil der literarischen Intelligenz ist dieser Erwartung nach Kräften entgegengekommen, nicht jedoch die Protagonisten der Moderne, und es ist vor allem dies, womit sie sich die Gefolgschaft des breiten Publikums verscherzt haben. Für sie steht fest, daß nur eine Kunst eine Zukunft hat, die mit der Dynamik der Modernisierung mithält, und nicht nur mithält, die sich an die Spitze der Bewegung setzt und als

revolutionärer Vorreiter alles wahrhaft Neuen dem Fortschritt die Richtung vorgibt. Von der modernen Literatur der Jahre 1885 bis 1930 zu sprechen heißt, von lauter selbsternannten Avantgardisten zu sprechen.

Demgemäß hat sich die Literatur hier in ein einziges großes Experimentierfeld verwandelt, in eine Art Laboratorium, in dem unentwegt neue Ideen ausgedacht und erprobt werden. Nicht umsonst haben bereits die ersten Naturalisten den Begriff des *Experiments* aus den Wissenschaften und den der *Revolution* aus der Politik übernommen, um ihre literarische Arbeit zu kennzeichnen. So nennt die Leitfigur des europäischen Naturalismus, der französische Autor *Emile Zola*, seinen Roman einen „Experimentalroman“, und der deutsche Naturalist *Arno Holz* spricht von einer „Revolution des Dramas“ und einer „Revolution der Lyrik“. Die Literatur wird experimentell; sie beginnt, mit den literarischen Formen und den Praktiken des literarischen Lebens, ja mit der Sprache selbst zu experimentieren.

1885–1930

Dabei ist in der Tat ungemein viel Neues entstanden, vielfach grundstürzend Neues, in der Literatur nicht weniger als in den anderen Künsten. Man kann das Ausmaß des Wandels unschwer erfassen, indem man sich vor Augen stellt, was um 1885 an Neuem geschaffen worden ist und was um 1930. In der

Architektur dominieren um 1885 noch immer die Formen des Historismus, wie sie mit Säulenordnungen und ornamentalem Baudekors im Stil einer Neugotik, einer Neurenaissance, eines Neubarock oder Neurokoko letztlich noch immer von der Baukunst der Antike und des Mittelalters zehren; um 1930 hat bereits die Bauhaus-Ästhetik ihren Siegeszug angetreten, um mit den letzten Resten des Historismus tabula rasa zu machen und eine Baukunst zu etablieren, die ganz auf die Geometrie des Baukörpers und die Materialität von Baustoffen wie Beton, Stahl und Glas setzt. In der *Malerei* feiern um 1885 die Münchner und Düsseldorfer Realisten ihre großen Erfolge, mit farbenfrohen Landschaften, Genreszenen und Porträts, mit denen sie selbst die Fotografie an „Lebensechtheit“ zu übertreffen suchen; um 1930 hat sich bereits eine abstrakte Malerei etabliert. Und was die *Musik* angeht, so komponieren um 1885 noch die großen Spätromantiker Johannes Brahms, Anton Bruckner und Richard Wagner; um 1930 beherrschen Neutöner wie Arnold Schönberg und Igor Strawinsky die Szene.

Nicht anders steht es um die *Literatur*. Um 1885 sind noch immer einige der namhaften *Realisten* aktiv, etwa Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer und Wilhelm Raabe, ja Fontane hat sich gerade erst angeschickt, die lange Reihe von Romanen zu konzipieren, mit denen er in Erinnerung geblieben ist. Und noch angesehener sind beim breiten Publikum Männer wie Paul Heyse und Emanuel Geibel, Autoren, die von den Neuerern *Epigonen* genannt werden, weil sie, noch hinter den

Realismus zurückgreifend, aus dem Erbe von Klassik und Romantik schöpfen. Und um 1930 sind es Autoren, die wir heute unter die *Klassiker der Moderne* rechnen, sind es Heinrich und Thomas Mann, Rainer Maria Rilke und Gottfried Benn, Bertolt Brecht und Alfred Döblin, deren Werke die literarische Öffentlichkeit beschäftigen, und das größte aller Experimente, der Dadaismus, steht bereits abgeschlossen vor den Augen des Publikums – eine andere Welt!

Von der Ersten zur Zweiten Moderne

Fast alles, was sich die moderne Kunst und Literatur an neuen Möglichkeiten erschlossen hat, hat sie sich in den ersten fünf Jahrzehnten ihrer Geschichte erobert. Spätere Generationen haben dem nur wenig Neues hinzufügen können, jedenfalls nur wenig Neues von grundlegender Bedeutung, sind die *frühen Modernen* in ihrer Radikalität doch fast überall bis ans Ende des Möglichen gegangen. So hat sich die Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts weithin im Kreis der von ihnen eröffneten Optionen bewegt, was einige Beobachter geradezu von einem Prozeß der „Kristallisation“ (Arnold Gehlen) sprechen ließ. Jedenfalls kann man bereits an der Literatur der Jahre 1885 bis 1930 studieren, was Moderne heißt, und kann man es hier vielfach besser studieren als an späterer Literatur, da sich in der Konstituierung und Formierung des Neuen seine Grundlagen und Grundformen besonders deutlich zeigen,

deutlicher jedenfalls als dort, wo die Errungenschaften der Moderne bereits als gegeben vorausgesetzt und lediglich benutzt werden. Und darum kann das Studium der frühen Moderne auch bei der Beschäftigung mit jüngerer Literatur weiterhelfen, bis hin zur Literatur der Gegenwart.

Gegen *Ende der zwanziger Jahre*, also noch bevor der Nationalsozialismus in Deutschland die Macht an sich reißt und seine Hand auf das kulturelle Leben legt, läßt die Dynamik der Modernisierung allmählich wieder nach, nicht nur in Deutschland, sondern in allen Ländern, die an der Entwicklung der modernen Kunst und Literatur teilhaben. Man scheint fürs erste genug der Avantgarden gesehen zu haben, scheint der Revolutionen und Experimente überdrüssig zu sein und geht wieder auf stabilere Strukturen und klarere Konturen aus. Dabei scheuen sich auch die Protagonisten der Moderne nicht vor Rückgriffen auf vormoderne Formen; selbst ihre Werke nehmen nun vielfach die Züge eines *Neorealismus*, ja eines *Neoklassizismus* an.

Zugleich sucht sich das Bemühen um festere, transparentere Formen in Philosophie und Wissenschaft eine Stütze zu geben. Das zeigt sich etwa in einer neuen Blüte des literarischen Essays und einer neuen Offenheit des literarischen Texts für theoretische Diskurse; man denke nur an die großen Romane von Robert Musil und Hermann Broch oder an das Theater von Bertolt Brecht. Die Literaturgeschichte verhandelt diese Phase der Geschichte der Moderne meist unter dem Titel der *Neuen*

Sachlichkeit, eine Wendung, die auf die zeitgenössische Theorie der Bildenden Kunst zurückgeht und mit der diese auf den Neorealismus und dessen Rückkehr zu konsistenteren Formen der Gegenständlichkeit zielt.

In der Zeit des *Dritten Reichs*, unter der Knute des Nationalsozialismus muß die moderne Kunst und Literatur dann ins *Exil* ausweichen oder sich in einer „*inneren Emigration*“ verkriechen. Darüber geht ihr der revolutionäre Elan fast völlig verloren. Exil und „*innere Emigration*“ sind avantgardistischen Konzepten wenig günstig; wer um seine geistige Selbstbehauptung, ja um das Lebensnotwendige zu kämpfen hat, der sucht vor allem etwas von dem festzuhalten, was er sich bereits errungen hat, dem steht der Sinn nicht nach Experimenten, zumal er nun auch den *Resonanzraum einer demokratischen Öffentlichkeit* entbehren muß, ohne den das künstlerische Experiment eine Totgeburt bleibt.

Denn die moderne Kunst ist auf die moderne Öffentlichkeit angewiesen; sie kann sich nur dort entfalten, wo sie jene Form des öffentlichen Lebens vorfindet, die zu einem demokratisch verfaßten, zumindest von dem Streben nach Demokratie durchpulsten Gemeinwesen dazugehört, jene mediale Öffentlichkeit, die an allem interessiert ist, worüber sich kontrovers diskutieren läßt, die von immer neuen Aktualitäten, immer neuen Events lebt, um nicht zu sagen: von Provokation und Skandal. Das zeigt sich nach dem *Ende des Zweiten Weltkriegs* und der Hitler-Diktatur besonders

deutlich. In eben dem Maße, in dem die *westdeutsche Gesellschaft* zu demokratischen Verhältnissen zurückfindet und sich ein entsprechendes öffentliches Leben gibt, können Kunst und Literatur zu modernen Formen zurückkehren, können sich erneut Avantgarden heranzubilden, kann das Spiel der künstlerischen Revolutionen und Experimente noch einmal von vorn beginnen – die *Zweite Moderne*. Im Osten Deutschlands hingegen, in der *DDR*, bleiben die Möglichkeiten einer modernen Kunst und Literatur wegen der Staatsdoktrin des „*Sozialistischen Realismus*“ und einer auf diese Doktrin eingeschworenen Zensur lange Zeit eng begrenzt.

Der Beitrag der Literatur zum Verständnis der Moderne

So sollen denn im letzten Band dieser Einführung in die Geschichte der deutschen Literatur *Grundlagen, Grundfragen und Grundformen der modernen Literatur* erkundet werden, soll gefragt werden, was die sozial- und kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen waren, unter denen sie entstanden ist, was die weltanschaulichen Diskussionen, die Fragen von Welt- und Menschenbild, mit denen sie konfrontiert war, und was die formalen Lösungen, die sie dafür gefunden hat. Der Kernbereich dessen soll ausgeleuchtet werden, was die moderne Literatur umtreibt und was ihre Eigenart begründet. Damit sollen nicht nur *Wege zum Verständnis moderner Texte* eröffnet werden, sondern

auch *Wege zum Verständnis der modernen Welt*. Beides soll gemeinsam in Angriff genommen werden, und kann wohl auch nur gemeinsam geschehen.

Denn wer sich mit *Literatur* beschäftigt, der bekommt es nie mit Literatur allein zu tun, der ist dabei immer auch mit dem konfrontiert, wovon sie redet. Und das ist ja auch der Grund dafür, daß er sie sucht; er will sich von ihr etwas sagen lassen. Wer sich mit moderner Literatur auseinandersetzt, der geht dabei in der Regel nicht nur auf ein selbstgenügsames ästhetisches Erleben aus, der will zugleich in Erfahrung bringen, was sie ihm über die moderne Welt und über sein Leben in dieser modernen Welt zu sagen hat. Insofern kann man sich nicht auf die moderne Literatur einlassen, ohne zugleich in ein Nachdenken über die moderne Welt einzutreten.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, nichts sei leichter als dies. Denn der Weg in die Moderne ist mit *Theorien der Moderne* gepflastert. Die verschiedensten Wissenschaften, etwa die Philosophie, die Geschichtswissenschaft, die Soziologie und die Politikwissenschaft, haben sich unausgesetzt an Analysen der modernen Welt versucht, so daß man glauben könnte, der Literarhistoriker bräuchte hier nur zuzugreifen. Aber eine Literaturwissenschaft, die sich selbst und ihren Gegenstand ernst nimmt, wird ihre Begriffe von Moderne nicht einfach von anderen Wissenschaften übernehmen wollen, so wichtig ihr der Dialog mit diesen auch sein mag; sie wird versuchen, ihre Vorstellung von den modernen Verhältnissen bei ihrer

Auseinandersetzung mit der Literatur auf eigene Hand zu entwickeln.

Denn die Literatur ernst zu nehmen heißt, ihr zuzugestehen, daß sie etwas Eigenes, Eigenständiges zum Bild der Welt beizutragen habe, etwas, das durch nichts anderes, durch keine andere kulturelle Aktivität und insbesondere durch keine Wissenschaft zu ersetzen sei. Wer die moderne Literatur ernst nimmt, der wird davon ausgehen, daß jede Theorie der Moderne unvollständig bleiben, ja hohl und schief werden müßte, die den *Beitrag der Literatur* zum Bild der modernen Verhältnisse nicht zu würdigen verstünde. Dieser Beitrag gründet bekanntlich vor allem darin, *daß sie bei allem, was sie zur Darstellung bringt, zugleich zu erkennen gibt, „wie den Menschen zumute ist“* (Goethe); daß sie stets mit bezeugt, wie die Menschen die Gegebenheiten, von denen die Rede ist, erleben, wie sie sie empfinden, bewerten und beurteilen, und daß sie dem auf eine Weise Geltung verschafft, die keiner anderen Art des Redens, keiner anderen kulturellen Aktivität und schon gar keiner Wissenschaft gegeben ist.

Eben um die Erkundung dessen, was die Literatur aufgrund ihrer besonderen Fühlung mit dem Zumutesein des Menschen aus Eigenem zum Bild der modernen Welt und zum Selbstverständnis des modernen Menschen beizutragen hat, soll es im folgenden gehen. Deshalb kann es hier nicht genügen, auf bereits durch andere Wissenschaften ausgearbeitete Theorien der Moderne als fertige, vorab feststehende Theorien

zurückzugreifen und von ihnen aus an die Darstellung der modernen Literatur zu gehen. Vielmehr soll versucht werden, die sozial-, kultur- und geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen, die bei der Annäherung an sie mit zu bedenken sind, so weit wie möglich in der Auseinandersetzung mit der Literatur selbst zu entwickeln, als etwas, dessen Konturen auch von ihr aus und gerade von ihr aus kenntlich werden. Andernfalls hätte sich das Unternehmen vorab bereits um seinen möglichen Ertrag gebracht. Denn wozu sollte man noch die Literatur befragen, wenn schon anderweit festgestellt wäre, was Sache ist.

Die Literatur als kritischer Zeuge der Modernisierung

Und zu einem solchen Vorgehen gibt die moderne Literatur selbst allen Anlaß. Für sie ist nämlich keineswegs schon ausgemacht, was die Moderne ist. Wie die Literatur zu keiner Zeit nur eine Widerspiegelung von geschichtlichen Entwicklungen und gesellschaftlichen Diskursen gewesen ist, wie sie immer schon mehr und anderes war als nur ein Dokument, ein historisches Zeugnis neben anderen, nämlich ein kritischer Zeuge, so auch die moderne Literatur. Mitten in der modernen Welt stehend und sich nach Kräften auf sie einlassend und ihrer Dynamik aussetzend, hat sie sich doch an nichts anderem versucht als daran, diese moderne Welt auf Distanz zu stellen und einem kritischen Blick zu unterwerfen.

Die moderne Literatur läßt sich geradezu als ein einziger großer kritischer Kommentar des Prozesses der Modernisierung lesen. Dieser kritischen Zeugenschaft gilt es Rechnung zu tragen.

Die moderne Literatur ist in der modernen Welt zugleich zu Hause und fremd. Sie will nirgendwo anders sein als in ihr und kann doch in ihr nicht aufgehen. Insofern hat sie denen, die Nietzsche „*Bildungsphilister*“ nennt, also denen, die sich gegenüber der Dynamik der Moderne in einer rückwärtsgewandten Bildungswelt verschanzen, ebensowenig zu bieten wie dem Widerpart des „Bildungsphilisters“, dem „*Modernisierungsphilister*“, dem die Teilhabe an der Modernisierung immer schon verbürgt, unterwegs zur besten aller Welten zu sein, und der deshalb um jeden Preis modern sein will. Mit beiden gleichermaßen steht die moderne Literatur auf Kriegsfuß.

Und wie sollte es anders sein, da sich die Literatur der modernen Welt mit Mitteln der Kunst nähert. Denn die Kunst wendet sich der Welt auf eine Weise zu, für die Alexander Gottlieb Baumgarten, der Vater der modernen Ästhetik, schon im 18. Jahrhundert den Begriff der *ästhetischen Thaumaturgie* gefunden hat. Sie gründet in einer Art Handwerk des Staunens (griechisch: thaumazein); nichts ist ihr selbstverständlich, alles wird ihr zum Gegenstand der Verwunderung, auch das und gerade das, worüber ihre jeweiligen Zeitgenossen als etwas Bekanntes und Vertrautes hinweggehen. Insofern fühlt sich die Literatur in der Welt, in der sie sich vorfindet, immer mehr

oder weniger fremd, hat ihre Arbeit an der Darstellung von Welt immer etwas mit „*Verfremdung*“ zu tun, auch dort, wo sie sich nicht geradezu auf den Begriff der Verfremdung beruft, wie wir das etwa von Bertolt Brecht her kennen. Statt von Thaumaturgie und Verfremdung könnte man mit Robert Musil auch vom „*Möglichkeitssinn*“ der Literatur sprechen: was immer ihr an Wirklichkeit in den Blick kommt, nimmt sie in dem Gedanken wahr, daß alles auch ganz anders sein könnte.

Zur Konzeption dieser Einführung

Das Bild der modernen Welt, das zugleich der Ausgangs- und der Zielpunkt dieser Einführung ist, soll mithin vor allem von der Literatur aus entwickelt werden, als einem kritischen Zeugen der Prozesse, in denen sich diese Welt herangebildet hat. So soll denn die Literatur hier so oft wie möglich selbst zu Wort kommen. Der Leser soll die erörterten Fragen von literarischen Texten aus kennenlernen, er soll sich dabei in die Formensprachen der Moderne einlesen und auf eigene Rechnung ein Bild von ihnen machen können. Das setzt der Systematik der Darstellung natürlich gewisse Grenzen. Die Entwicklung von Problemzusammenhängen wird immer wieder für das Vorstellen und Kommentieren von Textbeispielen zu unterbrechen sein, und da sich literarische Texte nur selten mit einem einzigen Problem befassen, da sie in der Regel eine Vielzahl von Themen gleichzeitig anschlagen, mit denen sie auf die unterschiedlichsten

Problemfelder führen – die „Polythematik“ der literarischen Rede – wird sich das, was zu ihrer Erläuterung zu sagen ist, kaum einmal ganz in systematische Überlegungen einbinden lassen.

Daß der Leser so oft wie möglich der Literatur selbst begegnen soll, wird überdies weder für einen schulgerechten Abriß der literaturgeschichtlichen Entwicklung noch für einen Überblick über die einschlägige Forschung genug Raum lassen. Am Ende wird der Leser mithin manche der von der Wissenschaft besonders intensiv diskutierten Fragen, manchen prominenten Autor und etliche der inzwischen als klassisch geltenden Werke zu vermissen haben. Es steht freilich zu hoffen, daß er in eben dem Maße, in dem er sich an den ausgewählten Texten auf exemplarische Weise mit Grundlagen, Grundfragen und Grundformen der modernen Literatur bekanntmachen kann, auch mit den literarhistorischen Fragen, den Autoren und Werken besser zurechtkommen wird, die hier nicht eigens verhandelt werden.

Gottfried Benn: „1886“

So wollen wir uns denn auch für die erste Annäherung an die Moderne von einem literarischen Text an die Hand nehmen lassen. Um die Wende von 1944 zu 1945 schreibt Gottfried Benn (1886–1956)¹ ein Gedicht auf sein Geburtsjahr 1886, in

¹ Wolfgang Emmerich: Gottfried Benn. Reinbek 2006.

dem vom Ende des Entwicklungsbogens aus, der oben skizziert worden ist, der Blick auf die Zeit gerichtet wird, in der alles begann. Es ist ein Blick, der aus dem Staunen darüber lebt, wie sehr sich die Welt in diesen sechs Jahrzehnten verändert hat, im Guten wie im Bösen. Und die Jahre 1944 und 1945 sind böse Jahre, vielleicht die bösesten, die die Moderne bis dahin gesehen hat. Die Vernichtungsmaschinerie des Dritten Reichs und seines Weltkriegs läuft auf Hochtouren, die ganze Welt scheint in Trümmer zu sinken. Von hier aus stellen sich die Verhältnisse des Jahres 1886 als „gute alte Zeit“ dar, und seine Literatur als Ausdruck eines Bewußtseins von geradezu atemberaubender Harmlosigkeit. Unter der Oberfläche ist das Neue freilich schon da, jenes Neue, das eine ganz andere Literatur erfordern wird als die bis dahin gepflegte, und es drängt mit Macht ans Licht.

1.2 An der Schwelle zur Moderne – Gottfried Benn: „1886“

1886

Ostern am spätesten Termin,
an der Elbe blühte schon der Flieder,
dafür Anfang Dezember ein so unerhörter Schneefall,
dass der gesamte Bahnverkehr
in Nord- und Mitteldeutschland
für Wochen zum Erliegen kam.

Paul Heyse veröffentlicht eine einaktige Tragödie.
Es ist Hochzeitsabend, die junge Frau entdeckt,
dass ihr Mann einmal ihre Mutter geliebt hat,
alle längst tot, immerhin
von ihrer Tante, die Mutterstelle vertrat,
hat sie ein Morphiumfläschchen:
„störe das sanfte Mittel nicht“,
sie sinkt zurück, hascht nach seiner Hand,
Theodor (düster, aufschreiend):
„Lydia! Mein Weib! Nimm mich mit Dir“! –
Titel: „Zwischen Lipp’ und Kelchesrand.“

England erobert Mandelai,
eröffnet das weite Tal des Irawaday dem Welthandel;
Madagaskar kommt an Frankreich;
Russland vertreibt den Fürsten Alexander
aus Bulgarien.

Der Deutsche Radfahrbund
zählt 1500 Mitglieder.
Güssfeld besteigt zum ersten Mal
den Montblanc
über den Grand Mulet.
Die Barsois aus dem Perchinozwingler
im Gouvernement Tula,
die mit der besonders tiefbefahnten Brust,
die Wolfsjäger,
erscheinen auf der Berliner Hundeaussstellung,
Asmodey erhält die Goldene Medaille.

Die Registertonne wird einheitlich
auf 2,8 cbm Raumgehalt festgesetzt;
Übergang des Raddampfers zum Schraubendampfer;
Rückgang der Holzschiffe;
über das chinesische Kauffahrteiwesen
ist statistisch nichts bekannt;
Norddeutscher Lloyd: 38 Schiffe, 63.000 t,
Hamburg-Amerika: 19 Schiffe, 34.200 t,
Hamburg-Süd: 9 Schiffe, 13.500 t.

Turgenjew in Baden-Baden

besucht täglich die Schwestern Viardot,
unvergessliche Abende,
sein Lieblingslied, das selten gehörte:
„wenn meine Grillen schwirren“
(Schubert),
oft lesen sie Scheffel's Ekkehard.

Es werden entdeckt:
der flügellose Vogel Kiwi-kiwi in Neuseeland,
der augenlose Molch in der Krainer Tropfsteinklamm,
ein blinder Fisch in der Mammuthöhle von Kentucky.
Beobachtet werden:
Schwinden des Haarkleides (Wale, Delphine),
Weisslichwerden der Haut (Schnecken, Köcherfliegen),
Panzerrückbildung (Krebse, Insekten) –
Entwicklungsfragen,
Befruchtungsstudien,
Naturgeheimnis,
nachgestammelt.

Kampf gegen Fremdwörter,
Luna, Cephir, Chrysalide,
1088 Wörter aus dem Faust
sollen verdeutscht werden.
Agitation der Handlungsgehilfen
für Schliessung der Geschäfte an den Sonntagnachmittagen,
sozialdemokratische Stimmen
bei der Wahl in Berlin: 68 535.
Das Tiergartenviertel ist freisinnig,

Singer hält seine erste
Kandidatenrede.

13. Auflage von Brockhaus'
Konversationslexikon.

Die Zeitungen beklagen die Aufführung
von Tolstoi's „Macht der Finsternis“,
dagegen ist Blumenthal's „Ein Tropfen Gift“
eines langen Nachklangs von Wohllaut sicher;
„Über dem Haupt des Grafen Albrecht Vahlberg,
der eine geachtete Stellung in der hauptstädtischen
Gesellschaft
einnimmt,
schwebt eine dunkle Wolke“,
Zola, Ibsen, Hauptmann sind unerfreulich,
Salambo verfehlt,
Liszt Kosmopolit,
und nun kommt die Rubrik
„Der Leser hat das Wort“,
er will etwas wissen
über Wadenkrämpfe
und Fremdkörperentfernung.

Es taucht auf:
Pithekanthropos,
Javarudimente, –
die Vorstufen.

Es stirbt aus:
der kleine Vogel von Hawai

für die königlichen Federmäntel:
ein gelber Flaumstreif an jedem Flügel, –
genannt der Honigsauger.

1886 –
Geburtsjahr gewisser Expressionisten,
ferner von Staatsrat Furtwängler,
Emigrant Kokoschka,
Generalfeldmarschall v. W. (†),

Kapitalverdoppelung
bei Schneider-Creuzot, Krupp-Stahl, Putiloff. (GBG 324–
326)

Man muß nicht sonderlich viel von Lyrik verstehen, um auf den ersten Blick bereits zu erkennen, daß dieses Gedicht auf das ausgehende 19. Jahrhundert kein Gedicht des 19. Jahrhunderts, daß es ein *modernes Gedicht* ist. Kein Zweifel – ein Lyriker des 19. Jahrhunderts hätte so noch nicht sprechen können. Wie aber kommen wir zu diesem Urteil? Welche Züge des Gedichts überzeugen uns so rasch davon, daß es der Moderne angehört? Gehen wir zunächst dieser Frage nach, bevor wir uns dem Bild zuwenden, das Benns Gedicht von den Verhältnissen des Jahres 1886 zeichnet. Der geschichtliche Wandel, den wir mit seiner Hilfe in den Blick zu bekommen suchen, wird ja nicht nur in dem greifbar, was es von einem modernen Standpunkt aus über diese Verhältnisse sagt; er bezeugt sich nicht weniger durch die

Art und Weise, wie es von ihnen spricht.

1.2.1 Vom Lied zum Montagegedicht

Freie Rhythmen vs. Vers und Reim

Ein erster Anhaltspunkt für seine Einstufung als modern ist zweifellos seine *äußere Form*, sind die *Freien Rhythmen*,² in denen es gestaltet ist, eine Möglichkeit lyrischen Sprechens, die im 20. Jahrhundert zu den bevorzugten Formen der Lyrik gehört. Bei Freien Rhythmen ist die Sprache des Gedichts keiner *metrischen Regulierung* unterworfen, ist sie weder an eine bestimmte Versform noch an ein bestimmtes Strophen- und Reimschema gebunden, die über den gesamten Text hinweg durchzuhalten wären, so daß ein solches Gedicht nicht viel anders klingt als eine poetische Prosa. Demgemäß ist es hier zunächst nicht mehr als die *Zeilenbrechung*, was dem Leser anzeigt, daß er ein Gedicht vor sich hat.

Nun hat es Freie Rhythmen auch im 19. Jahrhundert schon gegeben, etwa bei *Heinrich Heine* (1797–1856) und *Friedrich Nietzsche* (1844–1900), doch findet man sie hier sehr viel seltener als im 20. Jahrhundert, und sie haben im allgemeinen auch einen anderen Charakter als bei einem modernen Autor

² Leif Ludwig Albertsen: Die freien Rhythmen. Aarhus 1971. – Bert Nagel: Der freie Vers in der modernen Dichtung. Göttingen 1989.

wie Benn. Das Gros der Lyrik des 19. Jahrhunderts bewegt sich in liedhaften Formen, zumal in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und wenn ein Autor dennoch einmal zu Freien Rhythmen greift, so sucht er das, was ihnen äußerlich an Poetizität abgeht, meist durch *Pathos* zu kompensieren; so haben es jedenfalls Heine und Nietzsche gehalten. Benns Gedicht hingegen macht aus seiner Nähe zur Prosa keinen Hehl, ja es kommt in einer Sprache daher, deren unpathetisch nüchterner, fast schon emotionsloser Ton, deren *Lakonismus* solche Nähe geradezu demonstrativ hervorkehrt.

Die Geschichte der Freien Rhythmen beginnt im 18. Jahrhundert, bei *Friedrich Gottlieb Klopstock* (1724–1803) und dem jungen *Goethe* (1749–1832), doch bleibt ihre Pflege zunächst Episode. Denn das Ende des Jahrhunderts bringt eine Phase besonders intensiver Auseinandersetzung mit metrischen Fragen, und das Ergebnis ist, daß Vers und Reim erneut und mehr denn je als unentbehrlich für alle wahre Dichtung gelten. Für die Dichter der *Weimarer Klassik*, die Literaturtheoretiker der *Jenaer Frühromantik* und die Ästhetiker des *Idealismus* sind sie der ausgezeichnete Ausdruck einer autonomen, nur ihren eigenen Interessen und Gesetzen folgenden Dichtung, und an der *Autonomie der Kunst* ist nun alles gelegen. *Friedrich Schiller* (1759–1805) etwa ist der Auffassung, daß allein der Vers jene Distanz der dichterischen Rede gegenüber der Alltagssprache herstellen könne, derer sie bedürfe, um ihre besonderen kommunikativen Möglichkeiten entfalten zu können. Und die

Brüder *August Wilhelm* (1767–1845) und *Friedrich Schlegel* (1772–1829) feiern den Reim gar als einen besonders prägnanten Ausdruck dessen, wovon die Dichtung ihrer Auffassung nach vor allem Zeugnis abzulegen hat, als Ausdruck der geheimnisvollen Verbundenheit aller Dinge in ein- und demselben Seinsgrund.

Das Lied im 19. Jahrhundert

Die Autoren des 19. Jahrhunderts sind dem im allgemeinen gläubig gefolgt; sie suchten die Autonomie der Kunst zur Geltung zu bringen, indem sie Verse schmiedeten und reimten, was das Zeug hielt. Den äußeren Rahmen gaben dabei vielfach liedhafte Strophen ab, wie sie dank der Auseinandersetzung *Johann Gottfried Herders* (1744–1803) und des jungen *Goethe* mit dem *Volkslied* in das Repertoire der lyrischen Formen eingegangen waren und wie sie von der Hoch- und Spätromantik mit ihrem Faible für die Volksliteratur besonders nachdrücklich propagiert worden waren.

Der Mai ist gekommen,
Die Bäume schlagen aus,
Da bleibe, wer Lust hat,
Mit Sorgen zu Haus.³

So eine typische Liedstrophe des 19. Jahrhunderts, hier eine

³ www.volksliederarchiv.de/text501.html (30. 6. 2015).

aus der Feder von *Emanuel Geibel* (1815–1884).

Daß das *Lied* ⁴ im 19. Jahrhundert so große Erfolge feiern konnte, lag vor allem daran, daß es als das *ideale Medium der individuell-persönlichen, subjektiv-erlebnishaften Sicht der Dinge* begriffen wurde, der Raum zu geben das wichtigste Ziel des Ringens um eine autonome Kunst war. Wenn Metrum und Vers, Reim und Strophe durch die regelmäßige Wiederholung bestimmter akustischer Charaktere die Sprache zum Klingen bringen, so lassen sie damit eine Art *Wortmusik* entstehen, und solche Wortmusik galt wie die Musik überhaupt als besonders geeignet, um Gefühlen und Stimmungen Ausdruck zu verleihen, um das zum Vorschein zu bringen, was den innersten Kern der Person ausmacht, was sich namenlos am Grund der Seele regt und eigentlich nicht in Worte zu fassen ist. Besonders gut sollte dies aber eben mit Hilfe liedhafter Strophen gelingen, da sie die „Natürlichkeit“, die Einfachheit und Schlichtheit des Volkslieds mit sich bringen, so daß in ihnen weder das moderne Bildungswissen noch der moderne Kunstverstand dem Stimmungsleben und dem Ausströmen des Gefühls mit ausgeklügelten Kunststücken in die Quere kommen können.

Und noch besser sollte der Erfolg sein, wenn der Autor in der quasi-natürlichen Form des Lieds auch einen natürlichen Inhalt gestaltete, wenn er nämlich *das lyrische Ich in der „freien Natur“* zeigte, als einem Raum, in dem es sich so weit wie möglich von dem zu lösen vermag, was die Gesellschaft seinem Selbstsein in

⁴ Siegfried Kross: Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt 1989.

den Weg legt, in dem es ganz bei sich selbst ankommen kann. So hatte es der meistbewunderte Klassiker der deutschen Lyrik, hatte es Goethe in seinen Liedern vorgemacht, so hat es die klassische Ästhetik von *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1770–1831) bis *Friedrich Theodor Vischer* (1807–1887) beschrieben, und so haben es die Lyriker des 19. Jahrhunderts weithin gehalten. Das Motto war: „*Ich singe, wie der Vogel singt*“, ein Vers von *Goethe*, den dieser freilich mit Bedacht dem unglücklichsten aller Liedsänger, dem Harfner – einer Figur seines Romans „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ – in den Mund gelegt hatte. Wie der Gesang des Vogels sollte das Gedicht spontan und intuitiv, um nicht zu sagen: instinktiv der bewegten Seele des Dichters entströmen und sich nicht weniger unmittelbar dem Leser mitteilen.

In diesem Glauben hat das 19. Jahrhundert eine ständig wachsende Flut von liedhaften Gedichten hervorgebracht, und viele von ihnen sind mit den Jahren nicht weniger populär geworden als die alten Volkslieder. Die „Gedichte“ des Liedmeisters *Geibel* aus dem Jahr 1840 erschienen 1903 in der 130. Auflage, und die „Lieder des Mirza Schaffy“ (1851) von *Friedrich Bodenstedt* (1819–1892) brachten es gar auf über 200 Auflagen. Viele von ihnen sind bald auch vertont worden, sind also zu wirklichen Liedern geworden, und manche haben wie Geibels „*Der Mai ist gekommen*“ in dieser Gestalt in der Tat den Status eines Volkslieds erlangt. Und nicht nur gestandene Dichter, auch eine große Zahl von Laien hat sich in

liedhafter Lyrik geübt, suchte mit selbstgemachten Gedichten dem geselligen Leben Glanzlichter aufzustecken. Jede höhere Tochter, die auf sich hielt, hütete in ihrem Salon eine lyrische Voliere, in der gesungen wurde, wie der Vogel singt.⁵

Kritik an der liedhaften Lyrik

Und so blieb es, als schon längst Eisenbahnen die Maienlandschaften durchmaß und Fabrikschlote den Busen der Natur einräucherten. Der Dichter saß, wie *Wilhelm Busch* (1832–1908) in einer Szene der Bildergeschichte vom verhinderten Dichter Balduin Bährlamm (1883) festgehalten hat, im Coupé der Eisenbahn und sang, wie der Vogel singt. Auf die Idee, zu fauchen und zu pfeifen wie die Lokomotive oder Gedichte zu bauen wie eine Bahnhofshalle aus Stahl und Glas, kam zunächst noch niemand. Das änderte sich erst in den neunziger Jahren. Da trat etwa der Naturalist *Arno Holz* (1863–1929), ein Autor, der sich in den achtziger Jahren noch zur Gemeinde Geibels bekannt und gemeint hatte, mit liedhafter Lyrik in die neue Zeit starten zu können – der Untertitel seiner frühen Gedichtsammlung „*Buch der Zeit*“ (1886) lautet „Lieder eines Modernen“ – mit einer poetologischen Kampfschrift in den Ring, in der er eine „Revolution der Lyrik“ (1899) ausrief

⁵ Dirk von Petersdorff: *Geschichte der deutschen Lyrik*. München 2008. – Martin Anderle: *Deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1979. – Michael Feldt: *Lyrik als Erlebnislyrik*. Heidelberg 1990.

und die Liedstrophe platterdings als „Leierkasten“ verwarf, um es in seinem zweibändigen lyrischen Zyklus „*Phantasmus*“ (1898–1899) erneut mit Freien Rhythmen zu versuchen, ja mit einer noch weniger gebundenen Form, die er „natürlichen Rhythmus“ nannte. Die Kritik an der liedhaften Lyrik wurde allgemein, und es war nicht zuletzt solche Kritik, was eine moderne Lyrik auf den Weg brachte.⁶

Benns Gedicht auf das Jahr 1886 kommt offensichtlich aus einer Welt, die mit dem Lyrikverständnis des 19. Jahrhunderts gebrochen hat. Hier werden keine Verse gedrechselt, wird nicht vor sich hin gereimt und nicht gesungen, wie der Vogel singt. Zwar hat sich Benn wie manch anderer moderne Lyriker durchaus darauf verstanden, die Sirenenklänge einer Wortmusik in Szene zu setzen, wie *Vers und Reim* überhaupt *in der Lyrik der Moderne* einen Stellenwert behalten, der nicht zu unterschätzen ist. Aber sie bezeichnen hier *nur noch eine Möglichkeit unter anderen*. Neben ihnen stehen Formen, deren sachlich nüchterner Sprachgestus, deren „Lakonismus“ dem Gefühls- und Stimmungston der liedhaften Lyrik diametral entgegengesetzt ist, und sie bilden den Hintergrund, vor dem sich *Vers und Reim* zu bewähren haben. Wenn an Benns Gedicht überhaupt noch ein subjektiv-erlebnishaftes, individuell-persönliches Moment mit beteiligt sein sollte, dann drängt es sich jedenfalls nicht in den Vordergrund, gibt es sich nicht auf den

⁶ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek 1956. – Dieter Lamping: *Moderne Lyrik*. Göttingen 1991.

ersten Blick schon zu erkennen.

Rückzug des lyrischen Ichs

So fällt bei der Lektüre von *Benns* „1886“ denn auch besonders auf, daß in ihm kein einziges Mal „ich“ gesagt wird, und dies obwohl hier ein Autor von seinem Geburtsjahr spricht, von dem Jahr, in dem sein Ich das Licht der Welt erblickte. Die Frage: wo komme ich her? und die stillschweigend mit ihr verbundene zweite Frage: wo bin ich hingeraten? werden nicht von persönlichen Erlebnissen und subjektiven Empfindungen und Stimmungen aus aufgerollt; diese bleiben unausgesprochen und kommen im Text allenfalls indirekt zum Ausdruck. Statt dessen werden allerlei Begebnisse der großen und kleinen Geschichte zusammengetragen, *Objektiv-Faktisches* aus Wissenschaft und Technik, Wirtschaft und Verkehrswesen, politischem und kulturellem Leben, einschließlich der zeitgenössischen Literatur. Es geht um Entwicklungen und Begebenheiten, die nichts mit der Person dessen zu tun haben, der da geboren worden ist, jedenfalls nicht mehr als mit der jedes anderen, der seinerzeit das Licht der Welt erblickte.

Einzig gegen Ende des Gedichts findet sich ein indirekter Hinweis auf die Person dessen, der da spricht: 1886 ist das „Geburtsjahr gewisser Expressionisten“; das schließt den als Expressionisten bekanntgewordenen Benn mit ein. Aber dessen individuelles Ich tritt auch hier nicht aus der Phalanx

derer hervor, die die *Erfahrungen seiner Generation* teilen, die alle gleichermaßen unter Verhältnissen herangewachsen sind, die den einen zum Vertreter einer inzwischen verbotenen, in der „inneren Emigration“ verschwundenen expressionistischen Literatur hat werden lassen, den anderen, Wilhelm Furtwängler, zum Staatsdirigenten des Dritten Reichs, einen dritten, den expressionistischen Maler Oskar Kokoschka, zum Emigranten und einen vierten, den Generalfeldmarschall von W., zu einem großen Kriegsherrn, den freilich bereits der Heldentod ereilt hat.

Und das alles wird in einer *Sprache* ausgebreitet, die keineswegs auf intuitive, spontane Weise dem Seelenleben des Autors entströmt, die weithin überhaupt nicht dessen individuelles Idiom repräsentiert und die insofern auch nicht unmittelbar von dessen innerer Befindlichkeit Zeugnis ablegen kann. Vielmehr bedient sich Benn der unpersönlichen Sprache, in der seinerzeit in den Zeitungen von alledem berichtet worden ist, in der es sich in die öffentlichen Diskurse hinein objektiviert hat. Daß er in der Tat auf die Zeitungssprache zurückgreift, wird in den Zeilen besonders deutlich, wo er die „Rubrik: der Leser hat das Wort“ ins Spiel bringt. Die Sprache des Gedichts ist weithin vorgeprägte Sprache, *Sprache aus zweiter Hand*. Das Ich des Autors bringt sich vor allem in der Auswahl und Zusammenstellung der Zeugnisse zur Geltung, in der Art und Weise, wie er – um eine Wendung von Benn selbst aufzunehmen – „zivilisatorische Realitäten“ „auf Spalier zieht“, wie er das zusammengetragene Material „montiert“ (GBE 405).

Das lyrische Ich im 19. Jahrhundert

Solchen *Montagededichten*,⁷ die ohne das Wort „ich“ auskommen, begegnen wir erst in der Moderne; sie sind im 19. Jahrhundert noch völlig undenkbar. Das Gedicht des 19. Jahrhunderts versucht überall und immer, in allen Belangen ich zu sagen.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß *ich* so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt *mir* nicht aus dem Sinn.⁸

Denk *ich* an Deutschland in der Nacht,
Dann bin *ich* um den Schlaf gebracht,
Ich kann nicht mehr die Augen schließen,
Und *meine* heißen Tränen fließen.⁹

Das 19. Jahrhundert hat, wie sich bei *Heine* besonders deutlich zeigt, kein Wort so oft und mit so gläubiger Inbrunst

⁷ Reinhold Grimm: Montierte Lyrik. In: GRM 8 (1958), S. 178–192. – Johannes Ullmaier: Yvan Golls Gedicht „Paris brennt“. Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde. Tübingen 1995.

⁸ Heinrich Heine: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. Hrsg. v. Klaus Briegleb. München Wien 1976. Bd. 1, S. 107.

⁹ Ebenda. Bd. 7, S. 432.

ausgesprochen wie das Wort „ich“; ich sagen zu dürfen, ist seine größte Lust, ich sagen zu müssen, seine größte Last. Darin vor allem dürften die Erfolge gründen, die im 19. Jahrhundert einer Lyrik zuteil werden, die sich als liedhafte Lyrik zum Medium einer *subjektiv-erlebnishaften Ich-Aussprache* gestaltet hat. Daß das Ich hier so große Bedeutung erlangt, ist Ausdruck der *Individualisierung*, wie sie untrennbar mit dem Prozeß der Modernisierung verbunden ist, jener Aufwertung alles Individuellen, Persönlichen, Subjektiven, die vor allem von der Aufklärung des 18. Jahrhunderts vorangetrieben worden ist und der gerade auch die Literatur Raum zu geben sucht, seitdem sie sich als eine autonome Kunst versteht.

Die Lust und Last des Ich-Sagens erlebt im letzten Drittel des Jahrhunderts bei dem Philosophen, der zum wichtigsten Mentor der frühen Moderne werden sollte, bei *Friedrich Nietzsche*, einen Höhepunkt, der sich kaum mehr überbieten läßt. Was diesen Denker umtreibt, läßt sich seinen Texten bereits auf den ersten Blick ansehen; offensichtlich kommt es ihm darauf an, möglichst viele Sätze zu bilden, in denen an möglichst vielen Stellen ich gesagt wird. Nietzsches letzte Schrift „*Ecce homo*“ (1888) dürfte von allen Werken der Weltliteratur dasjenige sein, dessen Text die größte Ich-Dichte aufweist. In allen Belangen soll dem Ich Geltung verschafft werden, nicht nur in der Kunst, die als autonome Kunst dazu prädestiniert ist, sondern gerade auch in den Bereichen, in denen ihm in der Regel eine untergeordnete Rolle zugewiesen wird, und hier wiederum besonders in den

Fragen der Erkenntnis und der Moral. Eben darin dürfte einer der Gründe für das ungeheure Echo zu sehen sein, das Nietzsches Schriften an der Schwelle zur Moderne hatten; wer Nietzsche las, der durfte mit ihm endlich einmal hemmungslos ich sagen.

Individualisierung und Problematisierung des Ichs

Am Ende des 19. Jahrhunderts konnte das nur als ein Befreiungsschlag erlebt werden, denn es war inzwischen immer schwieriger geworden, unbekümmert ich zu sagen. Nicht als hätte man früher im 19. Jahrhundert nicht auch schon seine Probleme damit gehabt. *Das Ich ist sich in eben dem Moment zum Problem geworden, in dem das authentische Selbstsein zum Maß aller Dinge wurde, also bereits tief im 18. Jahrhundert.* Schon in den Schriften des Autors, der als der wichtigste Vorkämpfer und Inbegriff des modernen Individualismus gilt, schon bei *Jean-Jacques Rousseau* (1712–1778) bringt sich ein Individuum zur Darstellung, das sich als durch und durch problematisch erlebt, das überdies mehr von Erfahrungen der „Entfremdung“ zu berichten hat als von Momenten authentischen Selbstseins. Nicht umsonst sind die Worte, die zur Losung der „Befreiung“ des Individuums geworden sind, ist das „Hast du’s nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz?“ aus *Goethes* „Prometheus“ vom Autor mit einem Fragezeichen versehen.

Dabei ist es im 19. Jahrhundert weithin geblieben. Das Ich, das sich in dessen liedhafter Lyrik zu Wort meldet,

ist in der Regel ein angefochtenes Ich, eines, das für sein Selbstsein zu kämpfen hat.¹⁰ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nehmen die Probleme mit dem Selbstsein dann allerdings ganz andere Ausmaße an, wachsen sie in eine Dimension hinein, die die Frage aufkommen läßt, ob sie mit den Mitteln einer liedhaften Lyrik überhaupt noch adäquat zu gestalten seien.¹¹ *Daß der moderne Individualismus dem Ich ein authentisches Selbstsein verheißt, hat es nach und nach immer sensibler für die Kräfte und Mächte werden lassen, die seiner „freien Selbstbestimmung“ entgegenstehen, die es von innen steuern und von außen begrenzen.* Zugleich hat die moderne Wissenschaft ein immer profunderes Wissen um diese Kräfte und Mächte ausgearbeitet, hat sie aufgedeckt, in welchem Maße es von ihnen „determiniert“ ist, auch und gerade dort, wo es sich ihrer gar nicht bewußt wird.

So haben die moderne Biologie, Medizin und Psychologie gezeigt, in welchem Maße das Ich in seinem Denken und Handeln von inneren Kräften, von *Trieben und Instinkten* gelenkt wird. Und so haben die moderne Philosophie, Geschichtswissenschaft und Soziologie ein Bewußtsein davon geschaffen, welche Macht die äußeren Umstände, die *geschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnisse* über es haben, wie sehr sie es in seiner Entwicklung befördern oder behindern,

¹⁰ Alfred Doppler: Der Abgrund des Ichs. Ein Beitrag zur Geschichte des poetischen Ichs im 19. Jahrhundert. Wien u. a. 1985.

¹¹ Hiltrud Gnüg: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Stuttgart 1983.

ja schon in seiner Konstitution als Ich bestimmen. Da wurde es für das Individuum immer schwieriger, an sich selbst und an das zu glauben, was sich in seinem Bewußtseinsleben an Vorstellungen regt, und das konnte natürlich nicht ohne Folgen für eine Literatur bleiben, die sich wesentlich als Sprachrohr des Individuums verstand.

Das Ich zwischen Weltangst und Humor

Das Bewußtsein von der Macht des Unbewußten bereitet sich im 19. Jahrhundert bereits allenthalben vor, aber es hat hier noch keine Konsequenzen für die Form der literarischen Rede, jedenfalls keine von grundstürzender Bedeutung. Das Ich bleibt mit seinen subjektiven Erlebnissen und Vorstellungen, Gefühlen und Stimmungen der Ausgangs- und Zielpunkt aller literarischen Aktivitäten, so daß auch die *Probleme mit dem Selbstsein* hier noch immer *auf subjektiv-erlebnishaft Weise gestaltet* werden. Das geschieht vor allem auf zwei verschiedenen Wegen, zum einen indem sich in den Texten ein Ich zu Wort meldet, dessen Lebensgefühl von Weltangst oder „Weltschmerz“ bestimmt ist, und zum andern indem eine Selbstironie und ein Humor kultiviert werden, die es dem Ich erlauben, zu seinen Nöten auf Distanz zu gehen.

Einer *Weltangst* begegnen wir vor allem in der Literatur der *Romantik*, etwa bei Ludwig Tieck (1773–1853), E. T. A. Hoffmann (1776–1822) und Joseph von Eichendorff

(1788–1857). Da treffen wir immer wieder auf Sprecher, denen ihre Wahrnehmungen und Erlebnisse, ja ihr gesamtes Bewußtseinsleben bis hin zu ihrer Selbstwahrnehmung sonderbar brüchig und fadenscheinig werden, so daß sie nach und nach von einer namenlosen Angst ergriffen werden. Von einem Leben im Zeichen des „*Weltschmerz*“ handelt die Literatur des *Vormärz*, handeln zum Beispiel Heinrich Heine und Georg Büchner (1813–1837). Innenwelt und Außenwelt, das Verlangen nach authentischem Selbstsein und das Erfordernis der Anpassung an die gesellschaftlichen Verhältnisse lassen sich auf keine Weise mehr zusammenbringen, so daß „Zerrissenheit“ und Verzweiflung bis hin zur Todessehnsucht das Schicksal des Individuums scheinen. Demgegenüber weiß es sich allenfalls mit den Mitteln einer *Ironie* Luft zu verschaffen, die es ebensowohl versteht, die Ansprüche der Gesellschaft auf Distanz zu stellen, wie die Fixierung des Ichs auf sich selbst aufzubrechen und zu lösen. Und die Literatur des *Realismus* setzt bei ihren Versuchen, die Probleme des Selbstseins zu gestalten, vor allem auf den *Humor*. Er soll es dem Individuum erlauben, sich mit einem Lachen über die „Grenzen der Menschheit“ zu erheben, wie es sie zugleich an sich selbst und an seinen Mitmenschen zur Kenntnis zu nehmen hat. Beispiele dafür finden sich bei Gottfried Keller (1819–1890), Theodor Fontane (1819–1898) und Wilhelm Raabe (1831–1910).

Die Problematisierung des Ichs in der modernen Literatur

In Phänomenen wie Weltangst und „Weltschmerz“, Ironie und Humor bezeugt sich freilich, daß die Auseinandersetzung mit der Problematik des Selbstseins hier noch immer mit literarischen Mitteln geführt wird, die in einem subjektiv-erlebnishaften Zugriff auf die Welt gründen. Das ändert sich erst in den achtziger, neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, an der Schwelle der Moderne; bis dahin hat sich die *Vorstellung von der Determiniertheit des Individuums* auf eine Weise im Bewußtsein der Menschen breitgemacht und festgesetzt, daß die Frage aufkommt, ob das Ich weiterhin als Dreh- und Angelpunkt der literarischen Rede fungieren könne, ob so noch eine Literatur möglich sei, die den Menschen etwas bedeuten würde.¹² *Benns* Gedicht auf das Jahr 1886 ist ein Beispiel für eine Form des lyrischen Sprechens, die sich, wie sich äußerlich bereits am Fehlen des Worts „ich“ zeigt, entschieden von dem subjektiv-erlebnishaften Ansatz gelöst hat, die mit jenem Zweifel Ernst zu machen versucht, in dem das Bewußtsein von der Determiniertheit des Individuums kulminiert, mit dem *Zweifel*, „daß ich überhaupt etwas bin“, dem *Gefühl*, „es geht nur etwas durch mich hindurch“ (GBP 469).

¹² Klaus Wieland: Der Strukturwandel in der deutschsprachigen Lyrik vom Realismus zur frühen Moderne. Bonn 1996.

So ist das Gedicht in dem Bewußtsein geschrieben, daß sich das, was durch das Ich „hindurchgeht“, keineswegs über seiner subjektiven Zuwendung in Erlebnisse verwandeln werde, die es sich als seinen ureigensten Besitz zurechnen könnte, die es ihm ermöglichen würden „etwas zu sein“; daß es das „Hindurchgehende“ nur registrieren könne, als etwas, das es wohl betrifft, das ihm aber unverfügbar ist und mehr oder weniger äußerlich bleibt. Demgemäß bleibt Benns „lyrischem Ich“ (GBE 522) nichts anderes übrig, als die „zivilisatorischen Realitäten“, die an seiner Wiege standen und die seinen Lebensweg bestimmten, „auf Spalier zu ziehen“. Daß es sich dabei um sehr unterschiedliche Momente handelt, um eine Pluralität von Wirklichkeiten, die sich durchaus nicht zu einem einheitlichen Zusammenhang verbinden wollen, wird nicht verborgen, ja die Form der *Montage* führt dazu, daß sie in ihrer ganzen Heterogenität vor den Leser gebracht werden.

Um eine solche Sicht der Dinge gegen die übermächtige Tradition der subjektiv-erlebnishaften Dichtung durchzusetzen, hat einer der wichtigsten Wegbereiter der ästhetischen Moderne, *Filippo Tommaso Marinetti* (1876–1944), der führende Kopf der italienischen Avantgarde-Bewegung des Futurismus, die Parole ausgegeben: „*il faut détruire le je dans la littérature*“ – man muß das Ich in der Literatur zerstören (F 285), eine Forderung, die auch in Deutschland Gehör fand, vor allem in den Kreisen der Expressionisten und Dadaisten, und hier wiederum besonders bei *Benn*. Das aber bedeutet, daß die Vorstellung, ein Gedicht

entstehe gemäß der Maxime „ich singe, wie der Vogel singt“, für ihn keine Geltung mehr hat: „*Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht*“ (GBE 505–506).

Ähnlich hat sich Benns Antipode *Bertolt Brecht* (1898–1956) geäußert: „Ich schaue allerlei Leute krumm an, von denen mir bekannt ist, (...) daß sie singen, wie der Vogel singt, oder wie man sich vorstellt, daß der Vogel singt. (...) Davon, daß sie herumgehen und die Augen offenhalten, werden sie kaum genug in Erfahrung bringen“ (BS 987). Es bedarf weniger der subjektiv-erlebnishaften Zuwendung eines Ichs als vielmehr des *Rückgriffs auf das Wissen, das die großen Kollektive der Gesellschaft zusammengetragen haben*, das insbesondere die Wissenschaft erarbeitet hat, wenn der Literatur „ein tieferes Eindringen in die Dinge“ gelingen soll. Und bei *Benn* heißt es: „Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, (...) er muß sich orientieren“ (GBE 528), eine Forderung, der er selbst zum Beispiel dadurch nachkommt, daß er historische Quellen wie die Zeitungen seines Geburtsjahrs befragt.

Die „Frage nach dem Ich“

Man darf sich freilich nicht täuschen; auch wo sich das Ich nicht mehr in der Weise des „Ausdrucks“, der subjektiv-erlebnishaften Ich-Aussprache zu Wort meldet, hört es keineswegs auf, die Literatur zu beschäftigen. Zumindest als „der einmalige, ganz besondere, in jedem Fall wichtige

und merkwürdige Punkt, wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen, nur einmal so und nie wieder“¹³ – so *Hermann Hesse* (1877–1962) – als Ort eines „Hindurchgehens“, als Umschlagplatz von Welt ist es weiterhin der unentbehrliche Ausgangs- und Zielpunkt der literarischen Rede. „Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich“ (GBE 511) – dies sagt der gleiche Benn, der sich an anderer Stelle zu dem Zweifel bekennt, „daß ich überhaupt etwas bin“.

Das Gedicht auf das Jahr 1886 ist dafür ein gutes Beispiel, nimmt es sich damit doch das Geburtsjahr des Autors Benn vor. Es sind die Verhältnisse, unter denen dessen „einmaliges, ganz besonderes, in jedem Fall wichtiges und merkwürdiges“ Ich das Licht der Welt erblickte, was es zu fassen sucht, sind die Determinanten, unter denen dieses Ich zu einem „einmaligen, ganz besonderen Punkt“ wurde, „wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen“. In diesem Sinne ist es überall in Benns Gedicht präsent, obwohl es sich nicht mit dem Pronomen „ich“ zu Wort meldet, behält es weiterhin zentrale Bedeutung für die literarische Rede, wie sehr sich das Individuum auch immer seiner Determiniertheit bewußt werden mag. Und wie sollte es anders sein! Der Prozeß der Individualisierung ist ja mit dem Anbruch des 20. Jahrhundert keineswegs beendet; er setzt sich fort, und er nimmt dabei Formen an, durch die die Literatur vor immer neue Herausforderungen gestellt wird und der sie mit

¹³ Hermann Hesse: *Demian*. In: ders.: *Die Romane und die großen Erzählungen*. Jubiläumsausgabe. Frankfurt 1998. Bd. 3, S. 7.

immer anderen formalen Lösungen zu entsprechen sucht.

1.2.2 Der Fortschritt, die „Macht der Finsternis“ und die Schönheit

Das Material der Montage in Benns „1886“

Zu diesen neuen Formen gehört nun eben auch die der Montage, wie sie Benn in „1886“ zum Einsatz bringt. Sachverhalte und Begebenheiten, die den verschiedensten Bereichen des Lebens angehören, werden, wie es scheint, in beliebiger Abfolge aufgerufen und ohne ein Wort der Vermittlung aneinandergereiht. Da ist zunächst vom Wetter des Jahres 1886 die Rede; das Gedicht hat also einen Beginn, den man bei der älteren Lyrik einen *Natureingang* nennt. Was dabei an Naturerscheinungen benannt wird, kommt allerdings weniger um seiner selbst willen in den Blick als vielmehr, weil es das *zivilisatorische Getriebe* durcheinanderbringt, und von diesem wird im folgenden ausschließlich gehandelt.

Die Parade der „zivilisatorischen Realitäten“ beginnt mit einem Theaterstück des uns schon bekannten, von den Modernen des Epigontums geziehenen Paul Heyse, das intrikate familiäre Verwicklungen zum Gegenstand hat. Sodann ist von der großen Politik die Rede, von der weltweiten Expansion der Kolonialmächte England, Frankreich und Rußland; dann

von diversen Formen moderner Freizeitgestaltung, vom Radfahren, Bergsteigen und von der Hundezucht; dann vom Entwicklungsstand der deutschen Handelsflotte; dann von dem überaus kultivierten, kunstbeflissenen Leben des russischen Realisten Iwan S. Turgenjew (1818–1883), ein Leben, das merkwürdigerweise die Beschäftigung mit romantischer Musik und der Dichtung des Romantikepigonon Viktor von Scheffel (1826–1886) mit einbegreift – das soll wohl heißen, daß der Realismus des 19. Jahrhunderts der Vorstellungswelt der Romantik tiefer verhaftet gewesen sei, als er habe wahrhaben wollen – dann von allerlei Entdeckungen der modernen Biologie; dann vom Kampf nationalgesinnter Sprachpfleger gegen Fremdwörter, vom Ringen um ein Ladenschlußgesetz und vom Wahlkampf in Berlin; dann erneut von Literatur, von einer Literaturkritik, die die Banalitäten der Epigonen mit den stärksten Worten feiert, aber ohne jedes Gespür für das Neue ist, wie es sich in den Werken der Naturalisten Emile Zola, Henrik Ibsen (1828–1906) und Gerhart Hauptmann und des Symbolisten Gustave Flaubert (1821–1880), in dessen Roman „Salammbô“ (1863), anbahnt; und dann noch einmal von der modernen Biologie, nunmehr in evolutionärer Perspektive. Der Schlußpunkt wird mit einem Blick auf die boomende Rüstungsindustrie gesetzt, vertreten durch die prominentesten französischen, deutschen und russischen Waffenschmieden, die Firmen Schneider-Creuzot, Krupp und Putiloff.

Problematisierung der Schönheit

Das alles wird ohne jedes verbindende Wort hintereinander aufgereiht, wird mit harten Schnitten „montiert“ wie die Seiten einer Zeitung oder die Sequenzen eines Films. Gerade dies wäre einem Lyriker im *19. Jahrhundert* niemals in den Sinn gekommen. Sein Ziel war es, ein „organisches Ganzes“ zu schaffen, ein Gebilde, in dem sich alle Teile organisch auseinander entwickeln und harmonisch aneinander anschließen. Diesem Ziel suchte er selbst dort nahezukommen, wo er von einem zerrissenen Ich und einer auseinanderfallenden Welt handelte. Eine bestimmte Grundstimmung, zum Beispiel die des Weltschmerzes oder des Humors, ein bestimmter durchgängiger Gemüts- und Seelenton sollte dafür sorgen, daß sich beim Leser auch bei noch so disparater Motivik am Ende der Eindruck der *Einheit in der Vielheit*, der Eindruck der Schönheit einstellte.

Von solcher Schönheit hat sich ein Vertreter der *Moderne* wie Benn offensichtlich verabschiedet; die Welt, deren Bild gezeichnet werden soll, und die Verfassung des Ichs, das sich an ihm versucht, lassen es nicht mehr zu, daß es sich zu einem „organischen Ganzen“ gestaltet. „*Das Bewußtsein erträgt im Augenblick nur etwas, das in Bruchstücken denkt*“ (GBE 532). Das soll freilich nicht heißen, daß die Begriffe der Schönheit, des „organischen Ganzen“ und des Subjektiv-Erlebnishaften für die moderne Literatur überhaupt keine Bedeutung mehr hätten. Wie

Metrum und Vers, Reim und Strophe behalten auch sie ihren Stellenwert; allerdings bezeichnen sie hier nur noch eine Option neben anderen, finden sie sich hier in einem Umfeld wieder, das auch andere Möglichkeiten der literarischen Rede kennt und in dem sie sich im Vergleich mit diesen zu bewähren haben.

Die Montage und die Frage nach dem „großen Ganzen“

Freilich, so heterogen sich der Text von Benns Gedicht auch präsentiert und so hart er die „Erscheinungen der Welt“ aufeinanderprallen läßt – im Zuge der Lektüre bekommen es diese „Erscheinungen“ dann doch miteinander zu tun, erwächst aus dem Kaleidoskop von Aspekten, in denen die Welt des Jahres 1886 aufgerufen wird, nach und nach dann doch ein Gesamteindruck. Die *Lesebewegung*, das kontinuierliche Fortschreiten von einem zum anderen, hat zur Folge, daß die Motive im Horizont des Lesers miteinander reagieren, daß sie einander wechselseitig kommentieren und sich so zu einem Gesamtbild der geschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnisse zusammenschließen.¹⁴

Wenn da zum Beispiel zunächst von einem Theaterstück berichtet wird, in dem die Heldin Selbstmord begeht, weil sie nicht verkraften kann, daß ihr zukünftiger Gatte dermaleinst

¹⁴ Karl Riha: *Cross-Reading und Cross-Talking*. Stuttgart 1971.

eine Affäre mit ihrer Mutter gehabt hat, und im Anschluß daran von den weltweiten Raubzügen der europäischen Kolonialmächte gehandelt wird, so mag sich der Leser fragen, was das Theater seinerzeit für einen Horizont gehabt habe. Was war das für eine Literatur, die sich die apartesten Verwicklungen und Seelenkonvulsionen einfallen ließ, während sich der Imperialismus mit blutiger Faust den Globus unterwarf? Oder er mag sich umgekehrt die Frage stellen, was eine so geartete Weltpolitik letztlich für das Leben des Einzelnen bedeute, inwieweit sie wirklich an es heran- und in es hineinreiche.

Und so ähnlich wird er auch bei dem nächsten thematischen Sprung reagieren: während in der weiten Welt ein blutiger Beutezug den anderen ablöste, saßen in Berlin Menschen über dem Statut eines Vereins für Radfahrer beisammen und wurden hier Rassehunden Goldmedaillen umgehängt – wie borniert mußte man sein, um angesichts der weltpolitischen Lage mit derlei seine Zeit zu verbringen? Oder umgekehrt: kann die Weltpolitik ein Grund dafür sein, sich solcher harmlosen Aktivitäten zu enthalten? Am Ende all der thematischen Sprünge steht der Leser vor der *Frage, wo seinerzeit der Ort gewesen sei, an dem man sich ein Bewußtsein von dem aberwitzigen Auseinanderlaufen der Dinge gab*, wo man sich ihm stellte und es mit ihm aufnahm. Die Literatur war offenbar noch nicht dieser Ort, jedenfalls nicht die Literatur, die seinerzeit im Kulturbetrieb den Ton angab.

Eine Diagnose der modernen Welt

Auf solche Weise versucht sich Benns Gedicht an einer Bestandsaufnahme der Welt des Jahres 1886, und damit zugleich an einer Diagnose der modernen Welt überhaupt. Mögen die Details, die es benennt, auch andere sein als heute – das Bild, das so entsteht, läßt eine Welt erkennen, wie sie auch heute noch unser Leben bestimmt. Eine *Wissenschaft*, die mit immer neuen Entdeckungen aufwartet und altgewohnte Vorstellungen von Mensch und Welt infragestellt, eine *Technik*, die immer weiter dimensionierte Handlungsmöglichkeiten erschließt, die *Globalisierung* der Wirtschaftskreisläufe und die kriegerischen Verwicklungen, die sie begleiten, das Mißverhältnis zwischen den globalen Problemen und dem Klein-klein deutscher Provinzpolitik, die Kümmerlichkeiten des *Alltags* – „Wadenkrämpfe“ – und der Versuch, sie mit melodramatisch aufgedonnerten Freizeitaktivitäten zu kompensieren, die Stürme im Wasserglas eines *Kulturbetriebs*, der eine Vorliebe für das Mittelmaß hat und allem wirklich Neuen mit der Arroganz der Unsicherheit begegnet – das alles ist uns nur allzu vertraut.

Vor allem erkennen wir in dem Bild, das Benn von der Welt des Jahres 1886 zeichnet, das Moment wieder, das bis auf den heutigen Tag und heute mehr denn je die Struktur der Gesellschaft bestimmt: die *institutionelle Differenzierung*,

das Auseinanderfallen der Gesellschaft in Lebensbereiche, die sich um ein bestimmtes Spezialinteresse herum organisieren und gegen alle anderen Interessen abschotten. Eben in diesem Nebeneinander der Lebensbereiche, wie sie dem Individuum im Laufe seines Lebens, ja an jedem einzelnen Tag ein ständiges Umsteigen von einem zum anderen abverlangt, haben die Verfechter einer neuen Literatur eine *zentrale Herausforderung der Kunst in der Moderne* erkennen wollen. Ihnen geht es im Grunde überall und immer um das „große Ganze“, um den großen Zusammenhang jenseits der Spezialinteressen und Sonderwelten. Und wo es ihnen nicht gelingt, sich ein Bild von ihm zu machen, da versuchen sie wenigstens, *die Frage nach dem „großen Ganzen“ offenzuhalten*, so schwer es ihnen die modernen Verhältnisse auch machen mögen. Auch Benn versucht sich in „1886“ letztlich an nichts anderem als an einem Gesamtbild der modernen Welt, ein Versuch, dem die historische Lage der Jahre 1944/45 die Perspektive vorgibt.

Der Fortschritt, die „Macht der Finsternis“ und der „schöne Schein“ der Kunst

Da ist auf der einen Seite der *Fortschritt*, ist die Modernisierungsmaschine, die sich wie eine gewaltige Dampfwalze immer weiter voranschiebt. Das zivilisatorische Geschäft steht in Blüte, die theoretische Durchdringung und praktische Unterwerfung der Natur schreitet voran, die

Menschheit dehnt ihren Aktionsradius immer weiter aus und weiß ihre Belange immer effizienter zu organisieren. Auf der anderen Seite will über all dem Fortschritt aber die „Macht der Finsternis“ durchaus nicht weichen, ja sie scheint an dem zivilisatorischen Geschäft selbst mit beteiligt, auf eine Weise, die sich immer weniger verbergen läßt, je moderner die Verhältnisse werden. Das deutet sich zunächst in dem an, was von der Politik der europäischen Kolonialmächte berichtet wird, einer Politik, deren Anspruch es ist, die moderne Zivilisation in die Welt zu tragen, und die in Wahrheit den Globus mit Krieg und Ausbeutung überzieht, und es wird vollends am Schluß des Gedichts offenbar: „Kapitalverdoppelung bei Schneider-Creuzot, Krupp, Putiloff“. Eine Entwicklung ist im Gange, deren innerste Triebkraft nicht die Menschheitsbeglückung ist, wie es der Anspruch der Moderne ist, sondern die kriegerische Gewalt und die auf eine große Explosion zusteuert.

Davon wollen die Menschen freilich nichts wissen, und an diesem ihrem Nicht-wissen-Wollen ist die *Literatur* der Zeit keineswegs unbeteiligt, jedenfalls nicht die vom Kulturbetrieb favorisierte Literatur. Im Gegenteil: sie beschäftigt die Menschen mit Scheinproblemen, versorgt sie mit einem „*schönen Schein*“, der ihnen dabei hilft, sich über die wahren Probleme hinwegzutäuschen und sich einem naiven Glauben an den Fortschritt hinzugeben. Allerdings melden sich 1886 schon Stimmen zu Wort, die aus dem allgemeinen Konzert des „Wohlklangs“ herausfallen, *kritische Stimmen* wie die von

Tolstoj, von Zola, Ibsen und Hauptmann und von Flaubert. Aus der Perspektive der Jahre 1944/45 ist klar: so „unerfreulich“ ihre Werke auch für die Zeitgenossen gewesen sein mögen – es waren sie, denen die Zukunft der Literatur gehörte. Und zugleich ist klar: ihre Erfolge bei späteren Generationen haben den Lauf der Dinge nicht aufhalten, haben Katastrophen wie den Ersten und Zweiten Weltkrieg nicht verhindern können.

Soweit Benn und sein Gedicht auf das Jahr 1886. Wie immer man aus heutiger Sicht die Diagnose bewerten mag, die er hier der modernen Welt stellt – es ist eine Diagnose, die von den meisten der Autoren geteilt wurde, die die moderne Literatur auf den Weg brachten. So schätzten sie die Verhältnisse ein, unter denen sie antraten, so die Herausforderungen, mit denen sie es aufzunehmen hätten. Insbesondere waren sie wie Benn der Überzeugung, daß die seinerzeit herrschende Kunst und Literatur versucht hätte, einen „schönen Schein“ aufrechtzuerhalten, der durchaus an den Realitäten der Moderne vorbeigegangen und nichts anderes gewesen wäre als eine einzige große Lüge. Und so machten sie sich auf, um mit dieser Kunst und Literatur zu brechen und etwas Neues, von Grund auf anderes zu versuchen, etwas, das der modernen Welt eher gerecht würde und den Menschen die Augen für sie öffnen könnte.

2 Aufbruch in die Moderne

2.1 Programmatischer Modernismus

2.1.1 Der Begriff „modern“

Grüß Gott und Willkommen! Das Herz zum Grube
Tut weit euch auf die Sommermuse;
Ja, seht mich nur an, gelehrte Herrn!
Ihr möchtet wohl was Klassisches gern,
Allein, vom Scheitel bis zum Fuße
Bin ich modern, modern, modern!
Ohne Kothurn und Tunika,
Steh ich, ein Mädcl von heute, da
Und laß mir mein Heute, mein Heute nicht nehmen,
Will mich in gar nichts Vergang'nes bequemen.
Heut leb ich und lieb ich und *heut* bin ich jung,
Dem Heute entatm' ich Begeisterung.
Und ist auch ein Schimpfen
Und Naserümpfen:
Wo ist denn die große
Hellenische Pose,
Das Majestätische,
Donnerpathetische,

Und was man noch sonst das Klassische nennt:
Das herzheiße Heute ist *mein* Element.
Drum, was auch die Alten in Ehren gesungen,
Ich liebe die wagemutigen Jungen,
Die durch das bunte Heute schweifen,
Des Lebens lachende Blumen greifen
Und aus des Heute drohenden Schläunden
Sich Stufen zu neuer Helle gründen.
Sie lieb ich ganz und bin ihnen hold,
Zeig ihnen im Heute poetisches Gold:
In den Düsternissen
Sozialer Not,
Wo die Liebe zerrissen
Der Schrei nach Brot,
Wo ein Kämpfen und Kriegen ohn Unterlaß,
Wo die Menschen spaltet ein grimmiger Haß,
Wo allem Herzlichen, allem Schönen
Verzweifelt entgegengellt spöttisches Höhnen:
Da will ich dem Schönen das Wahre versöhnen.
Im *Wahren die Schönheit!* so finden wir sie:
Die uralte neue, die *Poesie*.
Mit hellen Augen
Die Schönheit saugen,
An der keine Lüge und Schminke klebt,
All-alles, was lebt,
Mit Herzblut tränken
Und aus in goldenen Schalen schenken.
Das ist es, wonach das Junge strebt,
Das sich enthoben den wurmigen Bänken

Der Formelschule und Konvention,
Die aller Ehrlichkeit, allem Mute,
Die allem liebsehnsüchtigen Blute
Am Ende geworden papierener Hohn.
Natur! Natur! Dich wollen sie singen,
Tief ein in deine Klarheit dringen,
Durch Wolkengrauen
Und Nebelbrauen
Das warme Herz der Wahrheit schauen
Und wiedergebären in neuem Sange,
Was unter Phrasenhülsen versteckt,
Im Dornröschenschlafe, dornenumheckt
Verborgen gelegen allzulange; –
Zu neuem Lenze sei es erweckt! –
Es muß gelingen! Ich habe gelauscht
Wie's auferstehungsgewaltig rauscht
In tausend jungen Herzen;
Es drängt heraus, es braust ans Licht,
Es achtet aller Feinde nicht
Und *lacht* in Werdeschmerzen.
Und wirft's auch Blasen wirr und wild:
Es klärt, es hellt sich doch das Bild,
Die Farben leuchten und glühen.
Was jetzt noch im Keimen und Schwellen ist,
Aufbrechen wird's in kurzer Frist,
Zu weitem, buntem Blühen! (MM 134–137)

Das Wort „modern“ als Schlagwort

Mit diesen Versen wird am 13. Juli 1891 in München das Sommerfest einer Vereinigung von Künstlern und Literaten eröffnet, die sich soeben unter dem Namen „Gesellschaft für modernes Leben“ in das Vereinsregister der Stadt hat eintragen lassen. Der Verfasser ist *Otto Julius Bierbaum* (1865–1910), ein untriebiger junger Autor, der ständig zwischen den Zentren der Moderne im deutschen Sprachraum, zwischen München, Berlin und Wien unterwegs ist. Er hat gerade eine neue Zeitschrift gegründet, der er den Namen „Modernes Leben“ gegeben hat, und er wird seinen Festprolog in einer Anthologie veröffentlichen, die den Titel „Moderner Musenalmanach“ trägt. Auch die „Gesellschaft für modernes Leben“ hat schon eine eigene Zeitschrift; sie heißt „Moderne Blätter“.

Es ist unschwer zu sehen: das Wort „modern“ hat um 1890 Konjunktur. Offenbar ist es in den kulturellen Debatten der Zeit zu einem allgewaltigen Schlag- und Machtwort geworden, hat es sich ein solches Renommee erworben, daß man für seine Projekte nichts Besseres tun kann, als sie unter seiner Flagge in See stechen zu lassen. Auch Bierbaums „Sommermuse“ kann es gar nicht oft genug aussprechen: „Vom Scheitel bis zum Fuße bin ich modern, modern, modern“. Schon 1886 hat *Arno Holz* in seinem „Buch der Zeit“ die Parole ausgegeben: „Modern sei der Poet, modern vom Scheitel bis zur Sohle“. Modern zu sein ist die

Losung all derer, die seinerzeit auf die Bühne des literarischen Lebens drängen. Mit dem Alten, mit den Traditionen und Konventionen der Kunst soll gebrochen werden, auch und gerade mit denen, die unter dem Vorzeichen des „Klassischen“ auf die Gegenwart gekommen sind; etwas Neues soll auf den Weg gebracht werden, das sich auf nichts anderes als das „Heute“ gründet und das der Kunst einen neuen Frühling, eine neue Blüte bringen wird.

Die Forderung nach einem Neubeginn in der Kunst

In diesem Sinne steht der Wille zum Modernsein, steht ein *programmatischer Modernismus* am Beginn der modernen Literatur in Deutschland. Er weiß sich bereits mit großer Bestimmtheit zu bekunden, noch bevor eine Literatur Gestalt angenommen hat, die den Namen modern wirklich verdient, die mit neuen Themen und Formen aufwarten kann. Auch Bierbaums Verse klingen ja noch recht konventionell; es sind Verse, wie man sie aus der liedhaften Lyrik kennt, wenn sie sich auch bereits der Liedstrophe entledigt haben. Und überhaupt: wer seine Worte noch einer Muse in den Mund legt, der hat sich vom „Klassischen“ noch nicht allzu weit entfernt. Was dem programmatischen Modernismus seine Selbstsicherheit verleiht, sind zunächst noch keine eigenen Leistungen, ist nicht mehr als die *Überzeugung, daß die alte Kunst und Literatur abgewirtschaftet habe*, daß mit ihr in der „neuen Zeit“ nicht mehr

viel anzufangen sei und daß deshalb mit ihr gebrochen werden müsse.

Dieses Pathos des Neuanfangs ist nun in der Tat etwas Neues, und zwar etwas völlig Neues, etwas, das es so in der Geschichte der Kunst noch nicht gegeben hat. Natürlich hat es der Kunst auch in früherer Zeit nicht an Innovationen gefehlt, doch sind diese in der Regel aus dem Studium älterer Kunst erwachsen, als Versuche, das von den Vorgängern Geschaffene weiterzuentwickeln, es zu überbieten, mit anderem zu verbinden oder in eine Richtung zu treiben, an die noch niemand gedacht hat. Nun will man ganz und gar *mit der Überlieferung brechen*, will man eine „Stunde Null“ herbeiführen, die alle ältere Kunst aus dem Blick entfernt und einen völligen Neubeginn möglich macht.

Zur Geschichte des Begriffs „modern“

Der Begriff, um den sich das Streben nach dem voraussetzungslos Neuen kristallisiert, der der Modernität, ist selbst freilich alles andere als neu; immerhin erfährt er nun eine Um- und Neudeutung, die durchaus aufschlußreich für die Veränderungen an der Schwelle zur Moderne ist. Das Wort „*modern*“ ist eine Schöpfung bereits des Mittelalters, ein Kunstwort mittelalterlicher Theoriebildung, abgeleitet vom lateinischen „*modo*“, zu deutsch „eben, gerade, vor kurzem“, und eingeführt als Gegenbegriff zu lateinisch „*antiquus*“,

deutsch „einstig, früher, alt, altertümlich“. Dementsprechend begegnet es durch die gesamte Neuzeit hindurch und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fast ausschließlich als Teil der Dichotomie *antik – modern*, wie sie vor allem dazu diente, die Kultur des neuzeitlichen Europa mit der der alten Griechen und Römer zu vergleichen. Seit der Renaissance, seit den Zeiten des frühneuzeitlichen Humanismus hat dieses Europa seine eigenen Möglichkeiten ja in einer permanenten Auseinandersetzung mit der Hinterlassenschaft der Antike entwickelt, in allen Bereichen der Kultur, ganz besonders aber in Kunst und Literatur.

So bildet das Begriffspaar antik – modern etwa das Rückgrat jener europaweiten Debatte, die von 1670 bis 1830, von der französischen Klassik bis zur deutschen Klassik und Romantik, alles Nachdenken über Literatur bestimmte, der „*Querelle des Anciens et des Modernes*“, des Streits zwischen denen, die die Kunst und Kultur der Antike für unübertrefflich hielten, und denen, die den Werken der Neuzeit eigentümliche, besondere Qualitäten zusprachen, von denen die Antike noch nichts gewußt habe. Beide Parteien zielten mit ihren Überlegungen freilich gleichermaßen auf eine Literatur, die sich an antiken Vorbildern schulte; auch die „Modernes“ konnten und wollten sich eine Literatur noch nicht vorstellen, die gar nichts von den Alten hätte, die nichts als modern und dennoch große Kunst und schön wäre.

Das ändert sich erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, und zwar zunächst in Frankreich, im Kreis um *Charles Baudelaire*

(1821–1867), wovon gerade dessen Umgang mit dem Begriff „modern“ Zeugnis ablegt. Baudelaire gilt weithin als der erste moderne Dichter, wohl zu Recht, jedenfalls soweit sich eine historische Entwicklung wie der Übergang zur Moderne an einer einzelnen Person festmachen läßt. Bei ihm beginnt der *Aufstand gegen den Historismus und den Kult der Klassik*, der seinerzeit wie in Deutschland, so in den meisten Ländern Europas die Szene beherrschte, beginnt die Abkehr von dem, was er „Eklektizismus“ nennt. In diesem Zusammenhang macht er von dem Begriff des Modernen auf eine Weise Gebrauch, über der er sich mehr und mehr von seinem altgedienten Pendant „antik“ löst und eine von diesem unabhängige, eigenständige Bedeutung annimmt – ein markantes Indiz dafür, daß die Literatur allmählich aufhört, sich über den Bezug zum Erbe der Antike zu definieren.¹⁵

„Il faut être absolument moderne“,¹⁶ heißt es bald schon bei Arthur Rimbaud (1854–1891), einem Autor aus der Schule von Baudelaire. Der Künstler der Gegenwart soll *absolut modern* sein, nicht nur relativ modern, nicht nur modern im Vergleich mit dem Erbe der Antike und den Begriffen von Kunst und Schönheit, die in ihm beschlossen sind. Die Literatur soll sich

¹⁵ Hans Robert Jauß: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt 1970, S. 11–66. – Hans Ulrich Gumbrecht: Modern, Modernität, Moderne. In: Otto Brunner u. a. (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 4. 2. Aufl. Stuttgart 1997, S. 93–131.

¹⁶ Arthur Rimbaud: Une saison en enfer (Eine Zeit in der Hölle). In: ders.: Sämtliche Dichtungen. Französisch und Deutsch. Reinbek 1963, S. 204–245, hier S. 242.

ohne Wenn und Aber auf den Boden der modernen Welt stellen, soll ihre Themen und Formen ausschließlich im Blick auf die Gegenwart entwickeln und aufhören, nach der Kunst der Vergangenheit zu schielen, sich an deren Vorstellungen von Kunst und Schönheit zu messen. In eben diesem Sinne heißt es dann auch bei Bierbaum:

Will mich in gar nichts Vergangnes bequemen,
Heut leb ich und lieb ich und heut bin ich jung,
Dem Heute entatm' ich Begeisterung.

Von Renaissancen zu Avantgarden

Uns sind diese Vorstellungen inzwischen bestens vertraut, ja sie sind bis heute so selbstverständlich geworden, daß wir zu der Annahme neigen, alle Kunst sei seit jeher darauf ausgegangen, mit Traditionen und Konventionen zu brechen, die Macht der Gewohnheit auszuhebeln und die überkommenen Formen zu sprengen. Doch das ist keineswegs der Fall; *der Ruf der ersten Modernen nach einem radikalen Neuanfang ist seinerzeit etwas durchaus Neues gewesen*. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, bis zur Klassik und zu deren Epigonen sind es vor allem Renaissancen, die den Entwicklungsgang von Kunst und Literatur bestimmen, ist es wesentlich eine immer wieder neu und anders in Angriff genommene Auseinandersetzung

mit dem Erbe der Antike, wodurch Neues in die Welt kommt, und seit der Prärömantik des 18. Jahrhunderts dann zusätzlich auch noch die Auseinandersetzung mit dem Erbe des Mittelalters. Nun beginnen Avantgarden die entscheidenden Impulse zu setzen, Bewegungen, deren Protagonisten gerade nicht mehr zurückschauen und das Gespräch mit den Größen der Vergangenheit suchen, die vielmehr „absolut modern“ sein wollen, die mit der Vergangenheit brechen und einzig von den Gegebenheiten der modernen Welt aus Neues schaffen wollen. In der Moderne sind es nicht mehr Renaissance, sondern Avantgarden, die den Gang der Dinge bestimmen.

2.1.2 Kritik am Epigontum

Deutschland im Bann der Modernisierung

Daß sich die Generation, die in den achtziger, neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Bühne der Literatur betrat, einem solchen programmatischen Modernismus verschrieb, ist unschwer zu verstehen. Deutschland erlebte im letzten Drittel des Jahrhunderts, in den sogenannten *Gründerjahren*, einen Modernisierungsschub, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hatte; damals sprach man freilich noch nicht von Modernisierung, sondern von Fortschritt. Die *Wissenschaften* entwickelten sich auf eine Weise, die es ihnen erlaubte,

mit einer ständig wachsenden Zahl von Entdeckungen und Erkenntnissen aufzuwarten und von ihnen aus an das Zeichnen eines neuen Welt- und Menschenbilds zu gehen. Zugleich schufen sie mit ihren Neuerungen die Grundlage für eine Ingenieurskunst, die auf breiter Front den Übergang zur *technisch-industriellen Produktionsweise* ins Werk setzte und damit nicht nur der Arbeitswelt, sondern sämtlichen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens ein neues Gesicht gab. Ja es bildeten sich nun völlig neue Lebensräume heran, so zum Beispiel die Welt der modernen *Großstadt*. Und das Verkehrs- und Kommunikationswesen wuchs in eine Dimension hinein, die über den gewohnten Lebensräumen den Horizont der *Globalisierung* aufgehen ließ. Die ganze Welt schien eine andere zu werden, nur die Kunst schien so weitermachen zu wollen wie bisher, schien sich weiterhin in den Bahnen bewegen zu wollen, die ihr durch die Traditionen der abendländischen Kunst vorgezeichnet waren.

Literatur zwischen Klassik und Moderne

Zwar gab es seit den fünfziger Jahren schon eine Literatur, die sich zum *Realismus* bekannte, und das war eine Literatur, die sich bewußt in der Gegenwart, auf dem Boden der modernen Welt angesiedelt hatte. Doch hatte man deshalb nicht aufgehört, auf die *Goethezeit* zurückzublicken, ja in gewisser Weise war deren Literatur präsenter denn je, galt sie inzwischen doch

allgemein als klassisch, und das heißt: als unübertreffliches, in alle Zukunft unentbehrliches Vorbild aller wahren Kunst. Das aber bedeutete, daß das literarische Leben auch zu Zeiten des Realismus noch immer im Bann der abendländischen Kunsttradition stand. Die Literatur der Goethezeit hatte sich ja wesentlich in der Auseinandersetzung mit dieser Tradition entwickelt, hatte insbesondere noch immer auf den Dialog mit der *Antike* gesetzt; wer sich an ihr orientierte, blieb mithin ein Gefangener der Überlieferung.

Auch den Realisten selbst war es nicht wirklich gelungen, aus dem Bannkreis der Tradition herauszutreten, denn auch sie begriffen sich noch immer als „*Epigonen*“ der „*Goetheschen Kunstperiode*“ (Heine), als Nachgeborene, die den großen Vorgängern nicht das Wasser reichen könnten. Und das hatte zur Folge – so sahen es jedenfalls die Modernen – daß sie immerzu auf Kompromisse zwischen den Anforderungen der Gegenwart und der überkommenen Kunstübung ausgingen, Kompromisse, die, wie den Modernen schien, der Literatur nicht recht bekommen waren, faule Kompromisse, die es weder erlaubt hatten, der modernen Welt schonungslos ins Auge zu sehen, noch die Schönheit der alten Kunst wiederzubringen, so daß Wahrheit und Schönheit gleichermaßen auf der Strecke geblieben waren.

Abrechnung mit den „Epigonen“

Wenn sich die *Modernen* der ersten Stunde auch in vielem, fast in allem uneins waren – denn die einen gingen auf einen Naturalismus, die anderen auf einen Symbolismus aus – in einem stimmten sie überein: mit dem „furchtbaren Epigonenschweif der Antike“ (M. G. Conrad) sollte ein- für allemal Schluß sein (MM 143). Und Epigonen waren für sie fast alle Autoren der älteren Generation, einschließlich der *Realisten* – nicht völlig zu Unrecht, insofern sich die Realisten, wie angedeutet, als Epigonen der „Goetheschen Kunstperiode“ gesehen hatten und diese Selbsteinschätzung in ihren Werken ihre Spuren hinterlassen hatte, doch auch nicht ganz zu Recht, da sie sich sehr viel entschiedener und gründlicher auf die modernen Verhältnisse eingelassen hatten, als die Modernen wahrhaben wollten. Entschlossene Revolutionäre pflegen sich freilich nicht lange mit derartigen Differenzierungen aufzuhalten.

„Epigonen“

Und richtend wird es euch entgegendröhnen:
„Verfluchte Schar von Gegenwartsverächtern!
Gewandelt seid ihr *zwischen* den Geschlechtern,
Den Vätern fremd und fremd den eignen Söhnen;

Ihr schwanktet kläglich zwischen den Verfechtern
Von neuen Farben, neuen eignen Tönen,
Von neuem Zweifeln, Suchen, Lachen, Stöhnen,
Und zwischen des Ererbten starren Wächtern.

In Unverstehen seid ihr hingegangen
Durch aller Stürme heilig großes Grauen,
Durch aller Farben glühend starkes Prangen

In taubem Hören und in blindem Schauen:
All Eines ist der Anfang und das Ende,
Und wo du stehst, dort ist die Zeitenwende!“ (HGW 1, 119)

Als *Hugo von Hofmannsthal* (1874–1929) 1891, in dem gleichen Jahr, in dem Bierbaum mit seinem Prolog vor das Münchner Künstlerfest trat, dieses Gedicht schrieb, war er gerade einmal siebzehn Jahre alt – ein Wunderkind der modernen Literatur wie vor ihm etwa auch Rimbaud. Wie diesem erlaubte es ihm seine Jugend, besonders energisch mit der Vätergeneration abzurechnen. Wenn er deren Literatur als epigonal brandmarkt, so zielt damit auch er auf das Kompromißlerische ihrer Kunst, darauf, daß sie sich nicht *zwischen dem „Ererbten“ und „eigenen Tönen“* hätten entscheiden können und daß sie deshalb zwischen beiden Seiten auf eine Weise herumlaviert hätten, mit der sie weder der Kunst der Vergangenheit noch den Anforderungen der Gegenwart gerecht

geworden wären, ja letztlich nicht mehr zum Ausdruck gebracht hätten, als daß sie beides nicht wirklich begriffen, beidem mit gleich großem „Unverstehen“ gegenübergestanden hätten.

Demgegenüber fordert er eine Kunst, die sich klarmacht, daß sie an einer „*Zeitenwende*“ steht, und sich zu einem Ort gestaltet, an dem die Konflikte dieser „*Zeitenwende*“ ausgetragen werden, an dem ebensowohl das von den „*Stürmen*“ der Zeit ausgelöste „heilig große Grauen“ wie das „glühend starke Prangen“ der „neuen Farben“, ebensowohl das Bedrohliche wie das Faszinierende der neuen Zeit zur Geltung kommen. Mit dem halbherzigen Lavieren zwischen Altem und Neuem soll ein für allemal Schluß sein.

Von diesem Standpunkt aus muß sich freilich auch Hofmannsthal's Gedicht kritische Fragen gefallen lassen. Es bedient sich der *Form des Sonetts*, also einer überkommenen Form, ja der Form, die der *Inbegriff des Traditionellen* in der Lyrik ist. Und überdies bewegt es sich dabei innerhalb des thematischen Spektrums, das durch die Tradition vorgezeichnet ist; denn spätestens seit der Romantik galt das Sonett als eine Form, die besonders geeignet für die Gestaltung kunst- und literaturtheoretischer Inhalte sei, und um eine Standortbestimmung von Kunst und Literatur geht es ja auch bei Hofmannsthal. Hat er seinen neuen Wein also nicht in einen alten Schlauch gegossen, so wie Bierbaum den seinen in dem Münchner Festprolog? Immerhin hebt sich die Form des Sonetts vorteilhaft von der seriellen Liedproduktion der

Epigonen ab. Zudem ist sie inzwischen zum *Ausgangspunkt einer eigenen Tradition der Moderne* geworden, ist sie doch eine Lieblingsform von Baudelaire und seiner Schule gewesen. Wie immer man Hofmannsthals Griff zum Sonett deuten mag – so oder so wird deutlich, daß es gar nicht so einfach war, mit der Überlieferung zu brechen und den Salto mortale aus der abendländischen Kunsttradition in eine voraussetzungslose Gegenwart zu vollführen, jedenfalls nicht so leicht, wie es hochgemute Modernisierungsprogramme scheinen ließen.

Vom Epigontum zu „neuen eignen Tönen“

Das vordringliche Anliegen der ersten Generation von modernen Autoren ist es, dem Epigontum mit seinen faulen Kompromissen zwischen dem Alten und dem Neuen zu entkommen, und dies um so mehr, als die meisten von ihnen selbst als Epigonen, ja als Epigonen von Epigonen begonnen haben. Das gilt etwa auch für den Autor, der mit dem Skandalerfolg seines Dramas „Vor Sonnenaufgang“ 1889 dem Naturalismus in Deutschland zum Durchbruch verhalf, und mit ihm der modernen Literatur überhaupt, für *Gerhart Hauptmann* (1862–1946),¹⁷ und es gilt für ihn sogar in besonderem Maße. Seine Anfänge zeigen ihn nicht nur als einen von vielen im „Epigonenschweif der Antike“; mit dem Drama „*Germanen*

¹⁷ Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung. München 1984.

und Römer“ (1881/82) und dem Epos „*Promethidenlos*“ (1885) präsentiert er sich als ein Autor, der so sehr den Traditionen von Klassik und Romantik verhaftet ist, daß er selbst noch von den Errungenschaften des Realismus unberührt geblieben ist.

Höhe- und Wendepunkt dieses durch und durch epigonalen Start ups ist ein *Studienaufenthalt in Rom*, dem Mekka des Klassizismus, in den Jahren 1884/85. Hauptmann, der es zunächst sowohl mit der Bildenden Kunst als auch mit der Literatur versucht hat, hofft, auf dem „klassischen Boden“ (Goethe) Roms entscheidende Schritte in seiner Entwicklung als Bildhauer tun zu können. Nach seinem eigenen Zeugnis hat er die meiste Zeit mit der Arbeit an einer monumentalen Plastik zugebracht, die Arminius gewidmet war, jenem Mustergermanen des altrömischen Historikers Tacitus, dem die nationalromantische Bewegung die Rolle eines ersten deutschen Nationalhelden zugewiesen hatte. Als die zentnerschwere Statue über Hauptmann zusammenbricht, weil er in seinem idealischen Schwung den Gesetzen der Schwerkraft nicht die gebührende Beachtung geschenkt hat – ein Malheur, das einem Dichter nicht passieren kann – kommt es zur Krise. An deren Ende stehen Überlegungen, die Hauptmann in „*Das Abenteuer meiner Jugend*“ (1937) im Rückblick wie folgt rekonstruiert hat:

Man wird sich erinnern, wie man mich bedrängt hatte mit der Prophezeiung eines rettungslosen Epigontums. Hatte doch der famose Gervinus gesagt, das Kapitel der

Poesie in Deutschland sei durch Goethe ganz und gar abgeschlossen. Diesen Irrwahn, der meinen Weg wie eine Mauer versperren wollte, hinwegzuräumen, mühte mein Geist sich Tag und Nacht. Ich sah wohl das Epigontum, sah alle die unfruchtbaren Nachahmer und grübelte nach über die Ursachen ihrer Unfruchtbarkeit. War ich nicht auch auf dem besten Wege dazu?

Da leuchtete mir am Himmel ein Pünktchen auf wie ein Stern. Wenn du ein alter Mann geworden bist, und du hast ein Leben lang den großen Dichtern und ihren Höhenprodukten nachgestrebt, so wirst du vielleicht einmal etwas ganz von ihnen Verschiedenes, etwas unmittelbar Erdnahes hervorbringen.

Weiter im Anschluß hieran, also dieser verstiegenen Hoffnung verbunden, kam es mir vor, als ob alle Epigonen und auch wir den Boden unter den Füßen verloren hätten. Die Dichtwerke reihten sich horizontal, meinethalben wie Perlen an einem Faden sich reihen. Eine vertikale Ausdehnung hatten sie nicht. Bildlich gesprochen: sie hingen und saugten einander aus wie Vampire, statt wie Bäume getrennt zu stehen und Nahrung mit einem gesunden Wurzelsystem aus der Erde zu trinken.

Wie steht es mit dir nun? fragte ich mich.

Auch du bist ins Himmelblaue entrückt und hast höchstens einige kurze Luftwurzeln. Ob sie die Erde jemals erreichen und gar in sie eindringen können, weißt du nicht.

Jetzt aber hatte ich plötzlich die Kühnheit, nach allem Profanen, Humus- und Düngerartigen um mich zu greifen, das ich bisher nicht gesehen, weil ich es nicht für würdig

erachtet hatte, in Bereiche der Dichtkunst einzugehen. Und abermals wie im Blitz erkannte ich meine weite und tiefe Lebensverwurzelung und daß es ebendieselbe sei, aus der mein Dichten sich nähren könne. (...)

So und nicht anders verlief der innere Zauber, der mich zu einem gesunden, verwurzelten Baum machte.

Und als ich „Die Macht der Finsternis“ von Leo Tolstoi gelesen hatte, erkannte ich den Mann, der im Bodenständigen dort begonnen, womit ich nach langsam gewonnener Meisterschaft im Alter aufhören wollte.

Und wie man eine Statue, die auf dem Kopf steht, auf die Füße stellt, so war es mir klar, daß ich mit der Scholle und ihren Produkten sogleich mein Werk beginnen müsse, statt im Alter es zu vollenden.

Was ging das Geschwätz vom Naturalismus mich an? Aus Erde ist ja der Mensch gemacht, und es gibt keine Dichtung, ebensowenig wie eine Blüte und Frucht, sie sauge denn ihre Kraft aus der Erde!

Dieser Gedanke stand kaum gefestigt in mir, als ich aus einem Borger, ja Bettler, ein recht wohlsituerter Gutsbesitzer geworden war.¹⁸

Die Wende kommt mit der Einsicht in den epigonalen Charakter der eigenen Versuche und der Kultur, die zu solchen Versuchen verleitet hat, kommt mit dem Begreifen dessen, was Epigontum heißt. Die Basis des Epigontums ist ein *Kult des Klassischen*, hier der zur Deutschen Klassik verklärten

¹⁸ Gerhart Hauptmann: Das Abenteuer meiner Jugend. Frankfurt Berlin 1993, S. 716–718.

„Goetheschen Kunstperiode“, der sich dank der Arbeit von Literaturhistorikern wie *Georg Gottfried Gervinus* (1805–1871) bis zum „Irrwahn“ gesteigert hat, der nämlich dazu geführt hat, daß sich die Literatur ganz in ihre eigene Überlieferung eingeschlossen und gegen die *Lebenswirklichkeit* um sie herum abgeschottet hat, daß sie diese Lebenswirklichkeit, die doch das einzige ist, wovonher ein Autor auf originelle, persönliche Weise produktiv werden kann, als „profan“ und „der Dichtkunst unwürdig“ abgetan hat, um nur noch mit dem Erbe der Klassik, mit Angelesenem und Anempfundenen, „Erborgtem“ und „Erbetteltem“ zu wirtschaften. In dem Moment, in dem der Autor erkennt, daß er mit der eigenen Lebenswirklichkeit einen Stoff in Händen hält, der sehr wohl „der Dichtkunst würdig“ ist, weil er alles in sich begreift, was Menschenleben und Menschenschicksal ausmacht, und der es überdies so in sich begreift, daß es ihm unmittelbar, auf lebendige, die Sinne und das Gefühl ansprechende Weise zugänglich ist – in eben diesem Moment ist der Bann gebrochen.

Hauptmann faßt die Sphäre, mit der seine literarische Arbeit über dem Innewerden seiner „tiefen Lebensverwurzelung“ in Fühlung gekommen ist, in Wendungen wie „Boden“, „Erde“ und „Scholle“, „Humus“ und „Dünger“, doch ist das, wie er eigens hervorhebt, nur „bildlich gesprochen“. Er zielt damit keineswegs auf die Natur und das Landleben, sondern auf die *Lebenswelt des modernen Menschen*, auf die Realitäten des modernen Lebens. Daran lassen die Werke, die auf die Wende folgen, keinen

Zweifel. Das erste Ergebnis der Neuorientierung ist das schon erwähnte „soziale Drama“ „*Vor Sonnenaufgang*“, und das führt auf einen zentralen Schauplatz der industriellen Revolution in Deutschland, einen, den Hauptmann aus eigener Anschauung kennt, in das schlesische Kohlrevier; es führt mithin an einen Brennpunkt des sozialen Wandels, in Worten Bierbaums: in die „Düsternisse sozialer Not“.

Bekanntnis zur neuen Zeit

Klarer als in Hauptmanns Bericht spricht sich die Ausrichtung der neuen Literatur auf die „zivilisatorischen Realitäten“ der Moderne in den programmatischen Äußerungen des Autors aus, dem Hauptmann „*Vor Sonnenaufgang*“ gewidmet hat, bei *Arno Holz* (1863–1929), etwa in dem poetologisch-programmatischen Gedicht „*Zum Eingang*“, mit dem Holz sein „*Buch der Zeit*“ (1886) eröffnet. Das Ziel, „unter allen Epigonen (...) der allerletzte“ zu sein, das gleich in der ersten Strophe formuliert wird, rückt auch bei Holz in eben dem Moment in greifbare Nähe, in dem er sich seiner „tiefen Lebensverwurzelung“ in der modernen Welt bewußt wird, in dem er nämlich erkennt, daß es einzig die „junge Zeit“ ist, die ihn zum Dichten animiert, auch wenn es eine „Zeit aus Blut und Eisen“ ist. Aber auch so, ja gerade so spricht sie seine Sinne und sein Herz an, setzt sie seine Phantasie in Gang – etwas, das die Epigonen von Klassik und Romantik für unmöglich gehalten haben.

Mir schwillt die Brust, mir schlägt das Herz
und mir ins Auge schießt der Tropfen,
hör ich dein Hämmern und dein Klopfen
auf Stahl und Eisen, Stein und Erz.

Die poetische Welt der *Epigonen* hingegen, all die Verse

(v)on Wein und Wandern, Stern und Mond,
vom „Rauschbächlein“, vom „Blauveilchen“,
von „Küßmichmal“ und „Warteinweilchen“,
von Liebe, „die auf Wolken thront“(!)

lassen ihn kalt. Nicht nur, daß sie von den Hot Spots des modernen Lebens wegführen, man hört ihnen auch an, daß sie *nicht authentisch* sind, daß es sich bei ihnen um „längst ergossene Ergüsse“ handelt, um „alte taube Nüsse“ und „aufgewärmten Sauerkohl“.

Nein, mitten nur im Volksgewühl,
beim Ausblick auf die großen Städte,
beim Klang der Telegraphendrähte
ergießt ins Wort sich mein Gefühl.

Dann glaubt mein Ohr, es hört den Tritt
von vorwärts rückenden Kolonnen,
und eine Schlacht seh ich gewonnen,
wie sie kein Feldherr noch erstritt (...)

– die große Schlacht des Fortschritts.

Denn süß klingt mir die Melodie
aus diesen zukunftsschwangern Tönen;
die Hämmer senken sich und dröhnen:
Schau her, auch dies ist Poesie!

Sie kehrt nicht nur auf ihrem Gang
in Wälder ein und Wirtshausstuben,
sie steigt auch in die Kohlengruben
und setzt sich auf die Hobelbank.

Auch harft sie nicht als Abendwind
nur in zerbröckelten Ruinen,
sie treibt auch singend die Maschinen
und pocht und hämmert, näht und spinnt.

Sie schaukelt sich als schwanker Kahn
im blauen, schilfumkränzten Weiher,
sie schlingt den Dampf ums Haupt als Schleier
und saust dahin als Eisenbahn.

Von nie geahnter Kraft geschwellt,
verwarf sie ihre alten Krücken,
sie mauert Tunnels, zimmert Brücken
und pfeift als Dampfschiff um die Welt.

Ja, Wunder tut sie ohne Zahl,

sie lindert jegliches Verhängnis,
sie setzt den Fuß selbst ins Gefängnis
und speist die Armut im Spital.

Wohl wars der Himmel, der sie schuf,
doch heimisch ward sie längst auf Erden;
drauf immer heimischer zu werden,
ist ihr ureigenster Beruf.¹⁹

Die neue Zeit ist keineswegs „der Dichtkunst unwürdig“, wie die Epigonen meinen – im Gegenteil: sie *ist voll von Poesie*, ja sie ist selbst Poesie im ursprünglichen Wortsinn, ist ein einziges großes „poiein“, ein Schaffen und Machen, über dem sich die menschliche Kreativität auf eine Weise zur Geltung bringt und Spielräume erobert wie nie zuvor. Der Traum der Poeten geht weiter, denn die neue Zeit „träumt“ wie sie „von unentdeckten Welten“, und wie sie tut sie alles dafür, um Träume Wirklichkeit werden zu lassen. Mit ihrem „Hämmern“ und „Klopfen“ erzeugt sie eine Musik, läßt sie „Melodien“ und Rhythmen erklingen, die die Sinne unmittelbar in ihren Bann ziehen und „das Herz durchlohen“, die den ganzen Menschen ergreifen und in eine Dynamik hineinreißen, die ihn ebensowohl rund um den Globus führen wie ihm die Kraft verleihen kann, den Fortschritt in die „Düsternisse“ von Gefängnissen und Armenhäusern zu tragen.

¹⁹ Arno Holz: Zum Eingang. In: ders.: Das Werk. Hrsg. v. Hans W. Fischer. Bd. 1. Berlin 1924, S. 3–12.

„Alte und neue Wunder“

Auf solche Weise tritt Holz der seinerzeit nicht nur unter Epigonen verbreiteten Vorstellung von der „*Entzauberung der Welt*“ (Max Weber) durch die moderne Wissenschaft und Technik entgegen. Schon den Brüdern *Edmond* (1822–1896) und *Jules de Goncourt* (1830–1870), die ebensowohl zu den Stammvätern des Naturalismus wie zu denen des Symbolismus zählen, war über dem Studium des amerikanischen Autors Edgar Allan Poe (1809–1849) der Gedanke gekommen, die „Literatur des 20. Jahrhunderts“ werde eine Literatur sein, in der „*das wissenschaftliche Wunderbare*“ den Ton angebe.²⁰ Der Welt droht in der neuen Zeit keineswegs eine Entzauberung; vielmehr wird sie erleben, daß den „alten Wundern“ „neue Wunder“ an die Seite treten – so gelegentlich auch schon der deutsche Realist *Wilhelm Raabe*²¹ – Wunder, die nicht im „Himmel“ geboren werden, sondern „auf Erden“, und deren Darstellung dafür sorgen wird, daß die *Poesie* „*auf Erden immer heimischer*“ wird. Denn die moderne Dichtung soll natürlich eine säkulare sein, eine, die mit dem epigonalen Bezug zu Klassik und Romantik noch die letzte Verbindung zum „Himmel“, zu Mythos und Religion gekappt hat.

So energisch sich *Arno Holz* aber auch der „alten Krücken“

²⁰ Edmond und Jules de Goncourt: *Tagebücher*. Frankfurt 1983, S. 54.

²¹ Wilhelm Raabe: *Pfisters Mühle*. Frankfurt 1985, S. 9.

entledigt und so begeistert er sich der „jungen Zeit“ in die Arme wirft – modern ist sein Gedicht noch nicht, ja es steckt mit seinen liedhaften Strophen noch tiefer in der Überlieferung fest als die Gedichte von Bierbaum und Hofmannsthal. So ist er denn auch bald zu der Überzeugung gelangt, daß ein Moderner keine Lieder mehr schreiben könne – insofern bezeichnet der Untertitel des „Buchs der Zeit“, „Lieder eines Modernen“, nur eine Durchgangsstation in seinem Entwicklungsgang – und hat andere als liedhafte, eben wirklich neue, moderne Töne angeschlagen. Das Ergebnis ist der „*Phantasmus*“ von 1898/99.

2.1.3 Das Programm der Modernen

Wie sieht nun das Programm des programmatischen Modernismus im einzelnen aus? Was läßt sich in den Debatten der ersten Generation von Modernen an Vorstellungen und Forderungen ausmachen, die die verschiedenen Gruppen und Grüppchen über alle Differenzen hinweg verbinden? Bei der Antwort mag uns ein weiteres poetologisches Gedicht aus der Frühzeit der Moderne helfen.

Modern

Modern! Modern! Was will das Wort denn sagen,
Das heut von Mund zu Mund geschäftig fliegt,

Mit lautem Weckruf stört das Wohlbehagen,
Das träg an der Gewohnheit Kette liegt?
Was will es uns für neue Botschaft bringen,
Was ist der Sinn, was ist des Pudels Kern?
Was will dies kühne, kampfesfreud'ge Ringen?
Was ist *modern*?

Modern ist jener Drang zur Neugestaltung,
Der rücksichtslos die alten Formen sprengt,
Und allem feind ist, was in der Entfaltung
Des starken Geistes freie Tat beengt.
Modern ist jener Trieb, der eigenwüchsig
Dem Bann der Überlieferung widersteht
Und sich nicht beugt in frommem Kinderglauben
Dem Götzenzauber der Autorität.

Modern ist jener schönste aller Züge
In unsrer Zeit freiblickendem Gesicht,
Der Zug, aus dem der Ekel vor der Lüge,
Aus dem die Liebe zu der Wahrheit spricht;
Der alle Täuschung haßt und überwindet
Der Schmeichelschönheit himmelblauen Dunst, –
Der nur die Schönheit in der Wahrheit findet,
Wahrheit im Leben, Wahrheit in der Kunst. (MM 133–134)

Auch das sind Verse aus dem Umkreis der Münchner „Gesellschaft für modernes Leben“; der Autor ist einer ihrer frühen Vorsitzenden, ein Theaterautor und Kritiker namens *Julius Schaumberger* (1858–1924). Wie bei Arno Holz und

Bierbaum fungiert der Begriff „modern“ bei ihm zunächst und vor allem als ein „Weckruf“, mit dem die Zeitgenossen dem Trott der „Gewohnheit“ entrissen werden sollen, und wie dort wird diesem „Weckruf“ dadurch Nachdruck verliehen, daß ein schroffer Gegensatz zwischen dem Erbe der Vergangenheit und den Erfordernissen der Gegenwart aufgemacht wird.

Der „Bann der Überlieferung“

Die eine Seite bezeichnet das, was Schaumberger den „Bann der Überlieferung“ nennt, bezeichnet „Vergangenes“, das nicht vergehen will, das auch die Gegenwart bestimmen, sich auch dieser gegenüber mit „*Autorität*“ zur Geltung bringen will. Sein wichtigster Verbündeter ist die „*Gewohnheit*“. Sie macht aus der „Überlieferung“ einen Gegenstand des „*Wohlbehagens*“, als etwas Altbekanntes, Vertrautes erspart sie den Menschen ebensowohl das unangenehme Gefühl der Verunsicherung wie die unbequeme Anstrengung des Umdenkens, die mit dem Aufkommen von Neuem verbunden sind, und das pflegen sie eben mit „*Wohlbehagen*“ zu quittieren.

In Kunst und Literatur manifestiert sich der „Bann der Überlieferung“ vor allem in der „*Autorität*“ der „*alten Formen*“. Bierbaum nennt diese Formen „klassisch“ und „hellenisch“ und ordnet sie damit dem „Epigonenschweif der Antike“ zu. Zugleich macht er deutlich, daß sie ihre Pflege durch die „*Formelschule*“ der Epigonen zu „*papiernen*“ „*Phrasenhülsen*“

hat erstarren lassen, die zu nicht mehr taugen, als – in Worten Schaumbergers – „der Schmeichelschönheit himmelblauen Dunst“ zu erzeugen, als einen „*schönen Schein*“ zu unterhalten, der zwar dem Bedürfnis nach „Wohlbehagen“ entgegenkommt, bei dem aber die „Wahrheit“ auf der Strecke bleibt, der letztlich nichts anderes ist als „Schminke“, „Täuschung“ und „Lüge“.

Ein „Drang zur Neugestaltung“

Dem wird ein „Drang zur Neugestaltung“ gegenübergestellt, der den „Bann der Überlieferung“ zu brechen sucht und überhaupt aller „Autorität“ den Kredit aufkündigt. Nicht „Gewohnheit“ und „Konvention“, sondern das Ungewöhnliche, Unkonventionelle soll nun die Sache von Kunst und Literatur sein, was immer darüber aus dem Bedürfnis des Publikums nach „Wohlbehagen“ werden mag. Das heißt vor allem, daß die „*alten Formen*“ „*gesprengt*“ werden sollen, auch bestens beleumdete und bewährte Formen, ja gerade sie; daß *neue*, „*eigenwüchsige Formen*“ geschaffen werden sollen, Formen, die allein dem „Heute“, allein der Lebenswirklichkeit des modernen Menschen verpflichtet wären. Was an neuen Werken entsteht, soll – so das Bild von Hauptmann – wie ein Baum „getrennt stehen“ und einzig „Kraft aus der Erde“ dieser Lebenswirklichkeit „saugen“, soll nicht mehr nach dem Himmel der klassischen Kunst schielen, soll in jeder Hinsicht selbständig, eben „eigenwüchsig“, autochthon sein.

Dabei soll auch auf jene Erwartung keine Rücksicht mehr genommen werden, die in der Vergangenheit mehr als alles andere den Zugang zur Kunst bestimmt hat: die Erwartung, im Kunstwerk etwas Schönerem zu begegnen. *Schönheit* soll, wenn überhaupt, dann nur noch dort zur Darstellung kommen, wo es das Streben nach *Wahrheit* zuläßt. Hier wird der Bruch mit dem „Epigonenschweif der Antike“ besonders deutlich. Die Griechen und alle, die sich an ihren Begriffen von Kunst orientierten, huldigten dem Gedanken der *Kalokagathie*, der Vorstellung, daß alles Wahre schön und alles Schöne wahr sei. In der Moderne wird das Verhältnis von Schönheit und Wahrheit mehr und mehr ein prekäres; *der „schöne Schein“ der Kunst steht nun immer schon in dem Verdacht, „Täuschung“ und „Lüge“ zu sein* und nichts anderem zu dienen als der Anbiederung beim Publikum, als der „Schmeichelei“ und dem Erzeugen eines dickbramsigen, indolenten „Wohlbehagens“. Das bedeutet freilich nicht, daß man sich ein für allemal von dem Ziel verabschiedet hätte, „dem Schönen das Wahre (zu) versöhnen“; die Frage nach der Schönheit bleibt offen, aber sie bezeichnet nun eben ein Problem.

„Elan vital“

Bei der Entwicklung dieser Vorstellungen bedienen sich die Modernen einer *Sprache*, die überall das Dynamische ihrer Bestrebungen hervorkehrt. Da wird von dem Willen zur „Neugestaltung“ als von einem „Drang“ und einem

„Sprengen“ von „Formen“ gesprochen, da ist von „Kampf“, „Begeisterung“ und „Wagemut“ die Rede, von einem „auferstehungsgewaltigen“ „Schwellen“, „Aufbrechen“ und „Herausdrängen“, „Rauschen“ und „Brausen“, von „Hämmern“ und „Klopfen“, „Treiben“ und „Sausen“. Es soll nun um ein dichterisches Wort gehen, das als Wort bereits die Züge einer „Tat“ hätte, das die „freie Tat“ eines „starken Geistes“ wäre. In solchen Wendungen kommt zum Ausdruck, daß sich die neue Kunst durchaus als ein dynamisches Unternehmen verstanden wissen will, als ein Schauplatz dessen, was der zeitgenössische französische Philosoph *Henri Bergson* (1859–1941) den „*élan vital*“ nennt, als ein Ort, wo sich mit der Kreativität des Menschen die schöpferische Kraft des Lebens überhaupt entfaltet, wie sie sich in einer drängenden, treibenden Bewegung äußert, die unentwegt alte Formen zerbricht und neue Formen aus sich entläßt und die durch nichts zum Stillstand zu bringen ist. Die neue Kunst will in diesem Sinne vor allem eine lebendige Kunst, und das heißt für sie zugleich: eine junge Kunst sein.

2.2 Jugend-, Lebens- und Nietzsche-Kult

Das Schlagwort „jung“

Wenn wir die Zeugnisse noch einmal Revue passieren lassen, in denen wir uns die Programmdebatte der Zeit um 1890 vergegenwärtigt haben, so werden wir bemerken, daß in ihnen das Wort „jung“ fast genauso oft vorkommt wie das Wort „modern“. Arno Holz, der gleich im ersten Vers seines „Buchs der Zeit“ bekennt: „noch sproßt der Bart mir nicht ums Kinn“, feiert die neue Zeit als eine „junge Zeit“, und Bierbaums Muse spricht von sich als von einem „Mädel von heute“, das heute lebe und „jung“ sei, das „die wagemutigen Jungen“ liebe und das sich überhaupt allem verbunden fühle, „wonach das Junge strebt“.

So hat man denn auch von den Münchner Modernen bald als von *Jung-München*, von den Wiener Modernen als von *Jung-Wien* und von den Berliner Modernen als von den *Jüngstdeutschen* gesprochen, in Erinnerung an die Jungdeutschen der Epoche des Vormärz. Die neue Kunst will eine junge Kunst sein, zu verstehen ebensowohl als eine Kunst der Jugend wie als eine neuerliche Jugend der Kunst. Die Vorherrschaft der alten Männer soll gebrochen, die Vergreisung der Kunst, ihre Erstarrung in Traditionen und Konventionen überwunden werden. Es dauert nicht lange, bis die Bestrebungen der

Modernen mancherorts überhaupt unter den Begriff des *Jugendstils*²² gefaßt werden.

Aufwertung der Jugend

Auf solche Weise haben Kunst und Literatur an einer Entwicklung teil, die sich seinerzeit nicht nur in der Kultur, sondern in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens bemerkbar macht. Denn in der Phase der Modernisierung, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erreicht ist, erfährt der Lebensabschnitt der Jugend eine Aufwertung, die manche geradezu von der Entdeckung, ja von der Erfindung der Jugend hat sprechen lassen.²³ Es sind die Jahre, in denen die sogenannte *Jugendbewegung* Gestalt annimmt, und mit ihr eine Jugendkultur, in der die Jugendlichen auf Distanz zur Welt der Erwachsenen gehen und unter sich sein können, in der sie sich ganz den spezifischen Bedürfnissen und Interessen ihrer Altersstufe hingeben können; man denke nur an die zahllosen Pfadfinderbünde und Sportvereine, die damals gegründet worden sind, oder an die Einrichtung besonderer Jugendherbergen.²⁴ Zugleich lassen sich die ersten Anfänge

²² Dominik Jost: *Literarischer Jugendstil*. 2. Aufl. Stuttgart 1980.

²³ Winfried Speitkamp: *Jugend in der Neuzeit. Deutschland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Göttingen 1998.

²⁴ Sigrid Bias-Engels: *Zwischen Wandervogel und Wissenschaft. Zur Geschichte von Jugendbewegung und Studentenschaft 1896–1920*. Köln 1988.

jenes *Jugendkults* beobachten, der aus der Kultur der Moderne ebensowenig wegzudenken ist wie die Jugendkultur, nimmt jenes Klima Gestalt an, in dem man meint, einem Menschen in fortgeschrittenem Alter keinen größeren Gefallen tun zu können, als ihn mit dem Prädikat der Jugendlichkeit zu beehren.

Nun haben *Kunst und Literatur* seit jeher eine besondere *Vorliebe für die Jugend* gehabt. Wo man die Welt im Licht des Staunens, der „ästhetischen Thaumaturgie“ erkundet, wie das die erste, wichtigste Quelle der künstlerischen Produktion ist, da gerät man wie von selbst an die Lebensphase, in der sich das geistige Erwachen des Menschen vollzieht, in der er staunend die Welt für sich entdeckt, die erste große Liebe erlebt und die ersten wichtigen Lebensentscheidungen trifft, zumal hier auch am ehesten ein Stoff zusammenkommt, mit dem sich ein Publikum beschäftigen und unterhalten läßt. Und auch das Ausgehen auf Schönheit führt die Kunst zur Jugend, wird sie bei ihr doch besonders leicht fündig. *Jenseits von Kunst und Literatur* ist die Situation allerdings bis weit ins 19. Jahrhundert hinein immer eine andere gewesen; da hat die Gesellschaft der Jugendphase keineswegs eine besondere Bedeutung zuerkannt, hat sie den „*Mannesjahren*“ und dem *Alter* stets *eine höhere Wertigkeit* als der Jugend zugesprochen, wegen der größeren Lebenserfahrung, dem größeren Wissen und Können und der größeren Reife des Urteils, die dem Menschen im Laufe der Jahre zuwachsen.

Das ändert sich nun eben am Ende des 19. Jahrhunderts.

Die *Modernisierung* hat hier ein Tempo erreicht, das alles Wissen und Können so schnell veralten läßt, daß der Einzelne dabei nicht mehr mithalten kann, daß das, was er sich im Laufe seines Lebens an Kenntnissen und Fähigkeiten erworben hat, irgendwann nicht mehr zu gebrauchen ist, daß er seine Lebenserfahrung überlebt. Auch hat die solchermaßen in permanenter Runderneuerung begriffene Welt kaum noch Verwendung für eine gereifte Urteilskraft; weit lieber ist ihr eine „Schwarmintelligenz“, bei der die Urteilskraft durch „Networking“ ersetzt ist. Und so wird hier aus dem *jugendlichen Mangel an Erfahrung*, an Wissen, Können und Urteilskraft die *Tugend der Offenheit für das Neue*. Die moderne Welt braucht den Einzelnen als unbeschriebenes Blatt, braucht ihn als einen Menschen, der noch nicht festgelegt ist, der weder durch eingeschliffene Gewohnheiten noch durch gefestigte Überzeugungen daran gehindert wird, bei allem mitzumachen, was gerade an Novitäten aufs Tapet kommt. Sie braucht Flexibilität und Mobilität, Vitalität und Dynamik, und die finden sich am ehesten bei der Jugend.

„Jung“ vs. „modern“

Auch wenn die Verfechter einer neuen Kunst mit dem Begriff der Jugend letztlich in die gleiche Richtung zielen wie mit dem der Modernität, verleiht er ihrem Programm doch einen anderen Akzent. Das Wort „modern“ ist, wie wir gehört haben, ein

Kunstwort der lateinischen Gelehrtensprache, eines, das sich zunächst in den romanischen Sprachen eingebürgert hat, und von ihnen aus dann auch in der deutschen; das Wort „jung“ hingegen ist ein urdeutsches Wort, ist germanischen Ursprungs. Auch bezeichnet „jung“ in seiner ursprünglichen Bedeutung etwas *Natürliches*, eine Phase in der Entwicklung der Lebewesen, die sie von Natur aus durchlaufen; „modern“ hingegen ist nicht nur ein Kunstwort, sondern meint auch etwas *Künstliches*, zielt es doch auf den neuesten Stand in der Entwicklung dessen, was die menschliche Gesellschaft an „zivilisatorischen Realitäten“ aus sich hervorbringt.

Hinzu kommt, daß man seinerzeit weithin der Überzeugung ist, die Deutschen hätten eine besondere Neigung zur Natur und einen besonderen Sinn für alles Natürliche, und das sei ein Zug, der sie gegenüber anderen Nationen auszeichne, der sie insbesondere von ihren unmittelbaren Nachbarn, den Franzosen, unterscheide, die sich eher über ihre Teilhabe an der künstlichen Welt der Zivilisation definieren würden – ein zentrales Bestandteil des *nationalromantischen Denkens*, das sich im 19. Jahrhundert in den Köpfen festgesetzt und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein seinen Platz im geistigen Hausrat der Deutschen behauptet hat.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß es seinerzeit durchaus einen Unterschied macht, ob eine moderne oder eine junge Kunst gefordert wird. Wer den Aufbruch in ein neues Zeitalter der Kunst als Aufstand gegen eine überbildete,

überkünstelte Kultur und Rückkehr zur Natur verstanden wissen will und wer überdies ein solches Verständnis des Neubeginns als eine genuin deutsche Zutat zum Geschäft der Modernisierung begreift, der wird dem Begriff der Jugend den Vorzug vor dem der Modernität geben. Dazu wird er um so mehr geneigt sein, wenn er sich dessen bewußt ist, daß nicht nur das Wort „modern“, sondern auch die Sache, die es bezeichnet, aus dem Ausland nach Deutschland gelangt ist, daß nämlich die beiden Bewegungen, in denen die moderne Kunst und Literatur Gestalt annimmt, der Naturalismus und der Symbolismus, von Frankreich ausgegangen sind und insofern einer Übersetzung ins Deutsche, einer Transformation in den Kontext der deutschen Kultur bedürfen. Der Siegeszug des Begriffs *Jugendstil* zeigt an, daß das Ringen um eine neue Kunst und Literatur in der Tat bald schon als ein ureigenstes Anliegen der Deutschen begriffen worden ist.

Die Spannung zwischen den Forderungen der Modernität und der Natürlichkeit

Das Neben- und Gegeneinander der beiden Schlag- und Machtwörter „modern“ und „jung“ verweist auf eines der zentralen Probleme, an denen sich die Modernen in ihren Programmschriften abarbeiten, auf die Spannung zwischen der Forderung nach Modernität und der nach Natürlichkeit. Die Welt ist modern geworden, und auch die Kunst soll nun

modern werden; das heißt: sie soll sich in einer Welt einrichten, die sich mehr und mehr von der Natur entfernt und den Kunstprodukten des menschlichen Verstandes, den Konstrukten von Wissenschaft, Technik und Industrie überantwortet hat. Zugleich soll sie aber auch dem Verlangen nach Natürlichkeit zu neuerlicher Geltung verhelfen. Gerade als ein „Mädel“, das „vom Scheitel bis zum Fuße modern“ ist, fordert Bierbaums Muse von der Kunst „Natur! Natur!“ – wie paßt das zusammen?

Das Problem ist alles andere als neu; es begleitet Kunst und Literatur spätestens seit dem 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der *Aufklärung*. Denn schon die Aufklärung ist ebensowohl für Fortschritt wie für Natürlichkeit eingetreten. Es war sie, die dem Prozeß der Modernisierung die entscheidenden Impulse gab, und zugleich sorgte sie dafür, daß der Ruf „Natur! Natur!“ in allen Bereichen des kulturellen Lebens eine Schlüsselstellung erlangte. Und das war für sie durchaus kein Widerspruch – im Gegenteil: nur beides zugleich machte Sinn für sie. Denn unter *Fortschritt* verstand sie wesentlich den Versuch, das, was der zivilisatorische Prozeß bis dato an Fehlentwicklungen gezeitigt hatte, was er an ungerechten Verhältnissen und überkünstelten, vertrackten Lebensformen, was er an *Entfremdung* über die Menschen gebracht hatte, im Rückgang auf die Natur zu korrigieren.

Dabei wies sie Kunst und Literatur eine entscheidende Rolle zu; als *Mimesis*, „*Nachahmung der Natur*“ sollten sie die Menschen erneut mit den natürlichen Grundlagen des gesellschaftlichen Lebens und mit ihrer eigenen Natur bekannt

machen, mit dem, was am Menschen selbst Natur ist. Dem ist die Literatur dann in der Tat weithin gefolgt, nicht nur zu Zeiten der Aufklärung, sondern bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, bis zu Klassik und Romantik und bis zu deren epigonalen Nachfolgern. So kam es, daß der „Busen der Natur“ für hundertfünfzig Jahre zu einem bevorzugten Aufenthaltsort der Literatur wurde.

Es ist also nichts Neues, wenn sich die Autoren, die um 1890 die Literatur der *Moderne* auf den Weg bringen, zugleich zur modernen Welt bekennen und diese mit dem Ruf nach Natur konfrontieren. Neu ist allerdings, daß sie dieser Ruf nicht mehr zu den „grünen Stellen“ (F. Th. Vischer)²⁵ auf der Landkarte der Moderne, in die Rückzugsgebiete der „freien Natur“ führt, daß sie das, was sie *Natur* nennen, *inmitten der „zivilisatorischen Realitäten“ selbst*, mitten im „Dickicht der Städte“ aufspüren wollen. Wenn Bierbaums Muse von der Poesie „Natur! Natur!“ fordert, dann meint sie damit, daß sie sich in die „Düsternisse sozialer Not“ vorwagen, also die Brennpunkte des sozialen Wandels aufsuchen soll. Wie kann sie hoffen, daß die Kunst gerade hier wieder in Fühlung mit der Natur kommen würde?

Die Frage stellt sich vor allem gegenüber den Modernen, die sich der Bewegung des *Naturalismus* anschließen. Denn gerade sie haben sich mit besonderer Energie und Konsequenz an die Darstellung von „zivilisatorischen Realitäten“ gemacht. Da bekennt man sich also zu einem „Naturalismus“, schreibt

²⁵ Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik*. 3 Teile. Reutlingen Stuttgart 1846–1857. Teil 3, S. 1305.

man sich die Natur auf die Fahnen, und ist doch ständig in den „großen Städten“ und ihrem „Volksgewühl“ unterwegs, bewegt sich immerzu zwischen Fabriken und Maschinen, Eisenbahnen, Dampfschiffen und Telegraphendrähten – wie geht das zusammen?

Vitalismus

Die Antwort liegt in einem Begriff, der in den Programmschriften der frühen Moderne nicht weniger häufig anzutreffen ist als die Begriffe der Modernität und der Jugend: in dem des Lebens. „Natur“ zu „singen“ heißt für Bierbaums Muse, „durch das bunte Heute (zu) schweifen“ und „des Lebens lachende Blumen (zu) greifen“, heißt „all-alles was lebt mit Herzblut (zu) tränken und aus in goldnen Schalen (zu) schenken“. *Unter dem Titel „Natur“ geht es zunächst und vor allem um das „Leben“, und gelebt wird überall, wo Menschen sind, in den „großen Städten“ nicht weniger als in der „freien Natur“.* Was das Leben ausmacht, läßt sich mithin überall aufsuchen, wo Menschen ihr Dasein fristen, auch in den „Kohlengruben“ und Maschinensälen der modernen Welt, in ihren Bahnhöfen und Straßenschluchten, Mietskasernen, „Gefängnissen“ und „Spitälern“. Ja im „Dampf und Kohlendunst“ der Moderne, unter den erschwerten Bedingungen einer mehr als fortgeschrittenen Zivilisation kommt man dem Geheimnis des Lebens womöglich eher nahe als „auf rein botanischem Gebiet“ (Wilhelm Busch), in

den klinisch reinen Lebensräumen der „freien Natur“. In diesem Sinne wird der Begriff des Lebens, wird der Vitalismus zum Dreh- und Angelpunkt im Weltbild der frühen Moderne; davon wird noch ausführlich zu handeln sein.

Nietzsche als Autorität der Moderne

Wer von den ersten Modernen beim Propagieren einer neuen Kunst und Literatur vor allem auf die Begriffe der Jugend und des Lebens setzte, der konnte sich dabei auf einen Philosophen berufen, der sich eben um 1890 anschickte, zu einer der maßgeblichen Autoritäten in allen Fragen von Kunst und Kultur zu werden: auf Friedrich Nietzsche.²⁶ Wohlgemerkt: zu einer Autorität, zu einem Autor, den man beständig im Munde führt, weil man einer Position Gewicht verleihen und Diskussionen entscheiden kann, indem man sich auf ihn beruft – dem Institut der Autorität zu entkommen, ist offenbar nicht weniger schwierig, als die Mechanismen der Traditionsbildung außer kraft zu setzen. Schon Nietzsche hatte dazu aufgerufen, den „Bann der Überlieferung“ zu brechen und sich zu neuen Ufern aufzumachen, und schon er hatte dies im Namen des Lebens und der Jugend getan; daran ließ sich anknüpfen.

²⁶ Henning Ottmann (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart Weimar 2000.

Nietzsches Begriff von Modernität

Eines allerdings haben die Modernen nicht von Nietzsche übernehmen können: seinen Begriff von Modernität. Denn modern nennt er eben jenes Übermaß an historischer Bildung, jene Übermacht von Tradition und Konvention, die er überwunden sehen will, und nicht etwa eine Haltung, die mit alledem Schluß machen will. Er kennt noch nicht die Vorstellung von „absoluter Modernität“, um die das Denken der Modernen kreist; sein Begriff von Modernität ist noch ein relativer, einer, der in die Dichotomie antik – modern eingebunden ist, wie sie in der „Querelle des Anciens et des Modernes“ zum Einsatz kam. Das mag auch daran liegen, daß seine Schriften bereits ein bis zwei Jahrzehnte früher als die Programmschriften der Modernen, in den Jahren 1872–1889 entstanden sind, also bevor der Begriff der Modernität auch in der deutschen Szene die geschilderte Umdeutung erfuhr.

Und so läßt sich seine Position durchaus noch als ein später Beitrag zur „Querelle“ verstehen, und zwar als *Position eines „Ancien“*, der den Schwächen der Moderne gegenüber an die Stärken der Antike erinnert. Anders als in der „Querelle“ üblich, bezieht er sich dabei freilich nicht auf die Phase in der Geschichte der Alten, die seit jeher als die Blüte- und Reifezeit ihrer Kunst und Kultur gilt, auf das „Goldene Zeitalter“ Athens, sondern auf das frühe, das dorische Griechentum, auf die Zeit,

in der sich die Kultur der Griechen allererst selbst erschuf und noch weit davon entfernt war, sich historisch zu werden – mit einem Wort: auf die *Jugendzeit des alten Griechenlands*. Es ist sie, die er der Moderne als Gegenbild entgegenstellt, als Modell einer Kultur, die noch nichts von der unnatürlich-lebensfernen Künstelei weiß, an die sich die Moderne verloren hat, die wahrhaft kreativ, nämlich auf eine ursprüngliche, durch und durch originelle Weise schöpferisch ist, und damit zugleich wahrhaft lebendig. Solche historischen Reminiszenzen mochten sich die Modernen allenfalls gefallen lassen, ging es dabei doch nicht um das, was die Schöpferkraft der Griechen dem Abendland an Traditionen und Konventionen hinterlassen hatte, sondern um das Schöpferischsein selbst, und damit um das, was Kunst und Kultur jung und lebendig sein läßt.

Nietzsche und die Modernen

Wie dem auch sei – jedenfalls wird die Lektüre Nietzsches um 1890 zu einem absoluten Muß für alle, die up to date sein wollen. Das war vorher anders; da war die Wirkung Nietzsches noch äußerst überschaubar. Erst der Aufbruch in die Moderne schafft den Resonanzraum, in dem seine Schriften zur Wirkung gelangen, wie es umgekehrt diese Schriften sind, die den Programmen der Modernen ihre Konsistenz und Durchschlagskraft verleihen – eine Allianz, von der beide Seiten gleichermaßen profitiert haben. Und so wird Nietzsche zum

wichtigsten Stichwortgeber und zur großen Inspiration, um nicht zu sagen: zum entscheidenden Bildungserlebnis für die Generation, die sich aufmacht, eine neue Kunst und Literatur zu schaffen. Es lesen ihn die Naturalisten, die Symbolisten und die, die dem Symbolismus die Gestalt des Jugendstils geben, auch die nächste Generation von Modernen, auch die Expressionisten und die Dadaisten werden ihn lesen, und so wird es bleiben durch die gesamte Geschichte der Moderne hindurch, bis hin zu den Protagonisten der Postmoderne-Debatte, für die seine Philosophie nicht weniger wichtig gewesen ist als für die ersten Modernen.²⁷ *Nietzsche ist und bleibt der Autor, mit dessen Studium man sich auf die Höhe des modernen Bewußtseins bringt.*

Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinander dachte, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breit trat – alles das hatte sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden, alles weitere war Exegese. Seine gefährliche stürmische blitzende Art, seine ruhelose Diktion, sein Sichversagen jeden Idylls und jeden allgemeinen Grundes, seine Aufstellung der Triebpsychologie, des Konstitutionellen als Motiv, der Physiologie als Dialektik – *Erkenntnis als Affekt*, die ganze Psychoanalyse, der ganze Existentialismus, alles dies ist

²⁷ Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. 2 Bde. Tübingen 1978. – Steven E. Aschheim: Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Stuttgart Weimar 1996. – Hans Ester, Meinert Evers (Hrsg.): Zur Wirkung Nietzsches. Würzburg 2001.

seine Tat. Er ist, wie sich immer deutlicher zeigt, der weitreichende Gigant der nachgoetheschen Epoche. (GBP 464)

So *Gottfried Benn* in dem autobiographischen Essay „*Doppelleben*“ von 1950; er will also selbst den Existentialismus, der um 1950 das Neueste auf dem Markt der „Ismen“ ist, bereits bei Nietzsche finden.

Nietzsches Kritik am Historismus

Was die erste Generation von Modernen bei Nietzsche sucht und findet, ist vor allem eines: eine *philosophisch vertiefte Rechtfertigung des Bruchs mit der Überlieferung*, die theoretische Sicherung ihres Versuchs, aus den soziokulturellen Mechanismen der Traditionsbildung auszubrechen. Nietzsche war wenn nicht der erste, so jedenfalls der schärfste Kritiker jenes *Historismus*, der im 19. Jahrhundert das kulturelle Leben beherrschte. Denn das 19. Jahrhundert setzte nicht nur auf den Fortschritt, sondern auch auf die Geschichte; wie es den Naturwissenschaften und der Technik mehr Raum gab als jedes Jahrhundert zuvor, so auch den historischen Wissenschaften und der Erinnerungskultur. In allen Bereichen der Kultur richtete es ständig den Blick zurück in die Geschichte, beschäftigte es die Menschen unausgesetzt mit den großen Zeiten, den Helden und Heldentaten der Vergangenheit, so wie in der Literatur mit der Dichtung und den Dichtern von Klassik und Romantik.

Damit verband sich die Hoffnung, den Menschen in all der Bewegung, die durch den Fortschritt in die Welt gekommen war, einen Halt, eine Orientierung zu geben und die Dynamik der Modernisierung in geordnete Bahnen zu lenken – eine Rechnung, die nach Nietzsches Überzeugung nicht nur nicht aufgegangen war, sondern die verheerendsten Folgen gezeitigt hatte.

Die schlimmste Folge des Historismus ist für ihn „die historische Jugenderziehung des modernen Menschen“; so zu lesen in der „unzeitgemäßen Betrachtung“ *„Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“* aus dem Jahr 1874. In ihr erblickt er eine Form der Erziehung, die den jungen Menschen dermaßen mit historischem Wissen eindeckt, daß in ihm jede spontane Lebensregung erstickt wird, die zu nichts anderem gut ist, als aus ihm einen „historisch-ästhetischen Bildungsphilister“, einen angepaßten Spießler zu machen. So plädiert er am Ende seiner „Kampfschrift“ für einen Aufstand der Jugend, der Schluß macht mit der historischen Bildung und eine Kultur auf den Weg bringt, die sich nicht mehr auf die „mittelbare Kenntnis vergangener Zeiten und Völker“, sondern auf die „unmittelbare Anschauung des Lebens“ gründet, die sich überhaupt von der „Krankheit der Worte“ befreit, die nicht mehr auf Theorien und „Begriffe“ setzt, sondern auf den „Instinkt der Jugend“, und damit auf den „Instinkt der Natur“.

Die zentrale These von Nietzsches „Kampfschrift“ ist der Gedanke, daß *„die Übersättigung einer Zeit in Historie“*, wie sie

aus dem „Glauben an das Alter der Menschheit“, dem „Glauben, Spätling und Epigone zu sein“, erwachse, „*dem Leben feindlich und gefährlich*“ sei, weil sie die „Instinkte“ schwäche (NSW 1, 279). Die „Austreibung der Instinkte durch Historie“ (NSW 1, 280) hat für ihn gleich auf doppelte Weise schlimme Folgen: sie verhindert die Ausbildung „starker Persönlichkeiten“, und sie lähmt die produktiven Kräfte, die originelle, lebenskräftige kulturelle Leistungen entstehen lassen. So ruft er seinen Lesern zu:

(...) vergesst den Aberglauben, Epigonen zu sein. Ihr habt genug zu ersinnen und zu erfinden, indem ihr auf (das) zukünftige Leben sinnt; aber fragt nicht bei der Geschichte an, dass sie euch das Wie? das Womit? zeige. (NSW 1, 295)

In eben diesem Sinne erhebt er „Protest gegen die historische Jugenderziehung des modernen Menschen“, fordert er, „daß der Mensch vor allem zu leben lerne, und nur im Dienst des erlernten Lebens die Historie gebrauche“ (NSW 1, 325).

Davon sind für ihn seine deutschen Landsleute besonders weit entfernt, haben sie sich doch seit langem schon in den „Widerspruch zwischen Leben und Wissen“ ergeben und vergessen,

dass die Cultur nur aus dem Leben hervorzunehmen und hervorzublühen kann; während sie bei den Deutschen wie eine papierne Blume aufgesteckt oder wie eine Ueberzuckerung übergegossen wird und deshalb immer lügnertisch und unfruchtbar bleiben muss. Die deutsche

Jugenderziehung geht aber gerade von diesem falschen und unfruchtbaren Begriffe der Cultur aus: ihr Ziel, recht rein und hoch gedacht, ist gar nicht der freie Gebildete, sondern der Gelehrte, der wissenschaftliche Mensch(.) und zwar der möglichst früh nutzbare wissenschaftliche Mensch, der sich abseits von dem Leben stellt, um es recht deutlich zu erkennen; ihr Resultat, recht empirisch-gemein angeschaut, ist der historisch-aesthetische Bildungsphilister, der altkluge und neuweise Schwätzer über Staat, Kirche und Kunst, das Sensorium für tausenderlei Anempfindungen, der unersättliche Magen, der doch nicht weiss, was ein rechtschaffner Hunger und Durst ist. Dass eine Erziehung mit jenem Ziele und diesem Resultate eine widernatürliche ist, das fühlt nur der in ihr noch nicht fertig gewordene Mensch, das fühlt allein der Instinct der Jugend, weil sie noch den Instinct der Natur hat, der erst künstlich und gewaltsam durch jene Erziehung gebrochen wird. Wer aber diese Erziehung wiederum brechen will, der muss der Jugend zum Wort verhelfen (...). (NSW 1, 326)

Die Grundzüge der „historischen Jugenderziehung“ sehen für Nietzsche wie folgt aus:

(...) der junge Mensch hat mit einem Wissen um die Bildung, nicht einmal mit einem Wissen um das Leben, noch weniger mit dem Leben und Erleben selbst zu beginnen. Und zwar wird dieses Wissen um die Bildung als historisches Wissen dem Jüngling eingeflösst oder eingerührt; das heisst, sein Kopf wird mit einer

ungeheuren Anzahl von Begriffen angefüllt, die aus der höchst mittelbaren Kenntniss vergangner Zeiten und Völker, nicht aus der unmittelbaren Anschauung des Lebens abgezogen sind. Seine Begierde, selbst etwas zu erfahren und ein zusammenhängendes lebendiges System von eignen Erfahrungen in sich wachsen zu fühlen – eine solche Begierde wird betäubt und gleichsam trunken gemacht, nämlich durch die üppige Vorspiegelung, als ob es in wenig Jahren möglich sei, die höchsten und merkwürdigsten Erfahrungen alter Zeiten und gerade der grössten Zeiten in sich zu summiren. (NSW 1, 327)

Kein Wunder, „daß der Deutsche keine Kultur hat“ – „er (kann) sie aufgrund seiner Erziehung gar nicht haben“ (NSW 1, 328).

(...) wir sind ohne Bildung, noch mehr, wir sind zum Leben, zum richtigen und einfachen Sehen und Hören, zum glücklichen Ergreifen des Nächsten und Natürlichen verdorben und haben bis jetzt noch nicht einmal das Fundament einer Cultur, weil wir selbst davon nicht überzeugt sind, ein wahrhaftiges Leben in uns zu haben.

Schenkt mir erst Leben, dann will ich euch auch eine Cultur daraus schaffen! – So ruft jeder Einzelne dieser ersten Generation, und alle Einzelnen werden sich unter einander an diesem Rufe erkennen. Wer wird ihnen dieses Leben schenken?

Kein Gott und kein Mensch: nur ihre eigne Jugend; entfesselt diese und ihr werdet mit ihr das Leben befreit haben. (NSW 1, 328–329)

Jugend-, Lebens- und Nietzschekult

Nietzsches Appell an die Jugend, mit den Traditionen und Konventionen der überkommenen Kultur zu brechen, auf nichts anderes zu setzen als auf die eigene „Jugend“ und das eigene „Leben“ und aus der „unmittelbaren Anschauung“ dieses Lebens „eine (neue) Kultur zu schaffen“, ist von der „ersten Generation“ der Modernen begierig aufgegriffen worden. Und sie hat nicht vergessen, wem sie den entscheidenden „Weckruf“ verdankte. Das zeigt etwa ein Leitartikel, den *Michael Georg Conrad* 1895 zum zehnjährigen Jubiläum der Zeitschrift „*Die Gesellschaft*“ schrieb. Conrad ist der erste bekennende Naturalist unter den deutschen Autoren und eine zentrale Figur der Münchner Moderne,²⁸ und die „Gesellschaft“ ist das wichtigste Organ der frühen Moderne in Deutschland.²⁹ Conrad spricht in seinem Jubiläumsartikel nicht nur auf die gleiche Weise von „Jugend“ und „Leben“ wie Nietzsche, er greift darüber hinaus auch zentrale Begriffe von dessen Philosophie auf, so zum Beispiel die Begriffe der „Morgenröte“ und der „ewigen Wiederkehr“.

Unsere Zeitschrift hat ihr zehntes Jahr vollendet. Und sie

²⁸ Johannes Mahr: *Michael Georg Conrad. Ein Gesellschaftskritiker des deutschen Naturalismus*. Markbreit 1986. – Gerhard Stumpf: *Michael Georg Conrad. Ideenwelt, Kunstprogramm, literarisches Werk*. Frankfurt u. a. 1986.

²⁹ Agnes Strieder: „*Die Gesellschaft*“. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Zeitschrift der frühen Naturalisten. Frankfurt u. a. 1985.

fühlt sich jung, heiß, zukunftsfröhlich wie am ersten Tag (...).

Mit uns ist die Jugend, mit uns ist die Kraft, mit uns Krieg und Sieg!

Das ist unser Geheimnis, das Geheimnis aller Lebendigen und Zukünftigen: Wir wollen vom Leben leben, und darum müssen wir in der Zukunft leben.

Und die Jugend ist mit uns nicht bloß als eigne, persönliche Verjüngung im nimmerrastenden Kampfe, sie ist mit uns in den Scharen jener, die, nach dem Gesetze der ewigen Wiederkehr, täglich neu dem Leben und seinen hehren Idealen geboren werden, in den Scharen jener Herrlichen und Fröhlichen, auf deren Scheitel zwar die Reflexe der großen Vergangenheit glänzen, in deren Augen aber der Morgenschimmer der noch größeren Zukunft leuchtet und Sonnenaufgänge sich ankündigen, wie in solcher Kraft und Schönheit die Menschheit sie noch nicht gesehen.

„Es giebt noch viele Morgenröten, die noch nicht gelehrt haben“, spricht Nietzsche.

Mit ihm stehen wir auf der Linie des aufsteigenden Leben. Mit ihm haben wir uns in kein abstraktes Ideal, in kein papiernes Prinzip, in kein ertötendes Dogma, in keine heimlich mordende, vampyrartig blutaufsaugende Autorität eingesponnen und eingekapselt.³⁰

Es ist unübersehbar: Nietzsche ist für einen Modernen vom Schlage Conrads die Autorität schlechthin in Sachen Moderne, und doch will er ihn nicht als Autorität verstanden wissen – ein

³⁰ Michael Georg Conrad: Jugend! In: Hillebrand (Anm. 27). Bd. 1, S. 99.

Widerspruch, in dem ein Problem zum Vorschein kommt, das die Moderne durch ihre gesamte Geschichte begleitet hat und das man schon früh gesehen und als „Konflikt der modernen Kultur“ beschrieben hat.

2.3 Der „Konflikt der modernen Kultur“ und die Idee einer Postmoderne

Die innere Grenze des programmatischen Modernismus

Den „Bann der Überlieferung“ abzuschütteln, um einem „Drang zur Neugestaltung“ Luft zu verschaffen, „Autoritäten“ den Kredit aufzukündigen, „Gewohnheiten“ und „Konventionen“ aufzubrechen, die Erwartung ästhetischen „Wohlbehagens“ nach Kräften zu dúpieren, jedwede „Schmeichelschönheit“ als „Täuschung“ zu entlarven, „Formen zu sprengen“, um „Eigenwüchsiges“ an den Tag zu bringen, Neues, das einer unmittelbaren Berührung mit der „Erde“, der „Natur“, dem „Leben“ entspringt, das Kunstwerk als „freie Tat“ des „starken Geists“, als lebendige, dynamische Aktion – das alles sind Forderungen, die nicht nur für die erste Generation der Modernen gelten. Bis auf den heutigen Tag bilden sie das Grundgerüst der Programme, die im Namen einer modernen Kunst und Literatur formuliert werden, bezeichnen sie den eisernen Bestand des theoretischen Werkzeugkastens, mit dem an der Kultur der Moderne gearbeitet wird, mit dem etwa die Literaturkritik ihre Diskurse bestreitet. *Jede Generation,*

jeder neu sich formierende Zirkel von Avantgardisten und jeder Debütant, der auf sich hielt, *hat den programmatischen Modernismus noch einmal neu für sich entdeckt* und damit dafür gesorgt, daß er präsent blieb.

Darin bezeugt sich nicht nur, welches Potential die Konzepte hatten, die von der ersten Generation der Modernen entwickelt worden waren, und wie durchschlagend ihre Wirkung war; es zeigt sich darin auch ihre innere Grenze. Offenbar war nichts von dem, was die ersten Modernen an Neuem geschaffen hatten, so neu, daß die, die nach ihnen kamen, nicht Gelegenheit gehabt hätten, ihm gegenüber erneut nach Modernität zu rufen. *Was immer eine Gruppe von Avantgardisten ins Werk setzte, war, so radikal sie sich auch geben mochten, letztlich doch nicht so modern, daß es eine nächste Generation nicht gleich wieder als veraltet hätte empfinden können, daß sie in ihm nicht wieder eine Überlieferung mit der Aura des Etablierten und Autoritativen hätte erblicken können, gegen die mit einem neuerlichen Brechen von Konventionen und Sprengen von Formen vorzugehen gewesen wäre.* In eben diesem Sinne wandte sich zum Beispiel die Avantgarde von 1910, der *Expressionismus*, gegen Naturalismus, Symbolismus und Jugendstil, und wandte sich die Avantgarde von 1920, der *Dadaismus*, gegen den Expressionismus. Keine Avantgarde war offenbar so avanciert, daß nach ihr nicht eine neue Avantgarde hätte aufstehen können. Nichts Modernes schien je modern genug, schien sich auf Dauer als modern behaupten zu können.

Die Steigerungslogik der Moderne

Nun sind in der Moderne natürlich nicht nur Kunst und Literatur, sondern alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens auf solche Weise in Bewegung; überall heißt modern zu sein nach kurzer Zeit schon wieder etwas anderes. Die neue Mobilität der Kunst entspringt ja zunächst nichts anderem als dem Versuch, sich dadurch zu einer modernen Kunst zu gestalten, daß sie sich auf die Dynamik um sie herum einläßt und sie nach Kräften in sich hineinnimmt. Doch das allein reicht wohl noch nicht aus, um die dichte Abfolge immer neuer Avantgarden zu erklären. So rasch und durchgreifend verändern sich die Lebensverhältnisse auch in der Moderne nicht, daß eine Kunst, die up to date sein will, sich in jedem Jahrzehnt noch einmal neu zu erfinden hätte.

Der Grund für das Auftreten immer neuer Avantgarden dürfte nicht so sehr in den realen Prozessen des Wandels um die Kunst herum als vielmehr in dem Konzept von Modernisierung zu suchen sein, dem sie sich als moderne Kunst verschrieben hat. Es bedeutet nichts weniger, als *daß jeder Künstler, der modern heißen will, seine Vorgänger an Modernität zu überbieten hat*, daß er über das, was diese bei der Auseinandersetzung mit der modernen Welt bereits an Thematisierungen und formalen Möglichkeiten erarbeitet haben, wieder hinausgehen muß. Wenn jede künstlerische Leistung, die die Zeitgenossen überzeugt und beeindruckt, das Zeug dazu hat, eine Nachfolge

zu begründen, also eine Tradition zu stiften, einen neuen „Bann der Überlieferung“ aufzurichten, dann kann eine Kunst, die auf Modernität aus ist, sich nur dadurch treu bleiben, daß sie jeden Ansatz zu einem solchen „Bann“ sogleich wieder zunichte macht. So kommt es, daß das, was die Werke eines Künstlers von denen seiner Vorgänger unterscheidet, daß die „*Differenzqualität*“ – ein Begriff des Russischen Formalismus, einer Schule der Literaturtheorie, die eng mit der russischen Avantgarde der zwanziger Jahre verbunden ist – in der Moderne weithin zu einem letzten Kriterium in allen Belangen der Kunst wird.

Die Forderung der Modernität als Leerintention

Hier zeigt sich, daß der moderne, der aus der Relation antik – modern herausgelöste, absolute Begriff von Modernität nur eine „Leerintention“ (Edmund Husserl) ist, die von sich aus keinen konkreten Inhalt mit sich führt, die immer wieder neu zu füllen ist und sich mit keiner Füllung auf Dauer verbindet, ja jeder einmal vorgenommenen Füllung alsbald wieder entledigt. Modern zu sein heißt nicht, ein für allemal für dieses und gegen jenes zu sein, sondern immer wieder für etwas anderes einzutreten.

Das haben bereits die ersten Modernen gesehen. Es ist ihnen nicht zuletzt über einem Streit bewußt geworden, der in der Münchner „Gesellschaft für modernes Leben“ entbrannte, kaum

daß sie gegründet war. Er entzündete sich an einer Frage, die im katholischen München nicht ausbleiben konnte, an der Frage, ob man als Katholik modern und als Moderner katholisch sein könne, ob Modernität nicht Atheismus und Materialismus mit einbegreife. Das Ergebnis war die Einsicht, daß eine „*Präzisierung der ‚Moderne‘ (...) unvereinbar (...) mit dem Wesen derselben*“ (MM 132–133) sei, daß also jede Festlegung des Begriffs „modern“ auf Vorstellungen wie Atheismus und Materialismus seiner Verfälschung gleichkäme. Das aber heißt nichts anderes, als daß er als eine Leerintention zu begreifen und zu handhaben sei.

In die gleiche Richtung zielt Michael Georg Conrad, wenn er erklärt, der Kampf der Modernen sei nicht als Eintreten für ein „Ideal“, ein „Prinzip“ oder ein „Dogma“ und „Einspinnen in eine Autorität“ zu verstehen, sondern als eine *Bewegung „auf der Linie des aufsteigenden Lebens“*. Unter dem Titel der Moderne soll es um eine Haltung gehen, die sich dem gegenüber, was das „aufsteigende Leben“, was Evolution und Fortschritt an Neuem bringen, nicht hinter irgendwelchen „Idealen“, „Prinzipien“, „Dogmen“ und „Autoritäten“ verschanzt, sondern ihm mit rückhaltloser Offenheit begegnet – offen und in Bewegung zu sein und zu bleiben wird zu einem obersten Wert.

Solche Feier der Offenheit läßt den Verdacht aufkommen, daß der *Begriff der Modernität*, auf den der programmatische Modernismus die Kunst verpflichtet, letztlich nichts anderes sei als der *Hebel einer Modernisierungsdynamik, die sich zum*

Selbstzweck geworden ist, die allen Analysen und Programmen, die ihr angedient werden, immer schon voraus ist. Was immer sich die Zeitgenossen an Theorien in Sachen Moderne einfallen lassen – daß die Modernisierung weitergeht, steht vorab schon fest. Da kann es nicht ausbleiben, daß die Haltung der Offenheit in den Rang einer obersten Tugend aufsteigt; nur sie scheint davor bewahren zu können, daß man irgendwann unter die Räder der Modernisierungsmaschine gerät.

Offenheit ist freilich nicht die Lösung aller Probleme; sie schafft auch wieder neue. Die Bedeutung der Offenheit liegt ja darin, daß sie es erlaubt, sich auf Neues einzulassen, und sich einlassen heißt ergreifen und festhalten und nicht gleich wieder fahrenlassen, heißt also, sich zumindest zeitweise von der Offenheit verabschieden. Eine Leerintention wie der Begriff der Modernität kann nur dadurch zur Wirkung gelangen, daß sie mit bestimmten Inhalten wie Atheismus und Materialismus gefüllt wird und daß für die Worte, Taten und Werke, in denen diese Inhalte entfaltet werden, Geltung beansprucht wird. Gelten wollen heißt aber, der Modernisierungsdynamik nicht gleich wieder weichen wollen, ja ein solcher Geltungsanspruch konstituiert sich in der Moderne recht eigentlich in dem Widerstand, den er der Modernisierungsdynamik entgegensetzt. Von ihm aus gesehen erscheint das Modernisierungsgebot mithin als ein „Prinzip“, das ihm das Leben schwermacht, nimmt es die Züge eben der „Ideale“ und „Autoritäten“ an, mit denen eigentlich Schluß sein soll, begründet es ein neues „Dogma“:

den *Dogmatismus der Offenheit*. Die Leerintention „modern“ und ihre jeweiligen Füllungen geraten notwendig in einen Konflikt, in dem sie einander wechselseitig als dogmatische Fixierung erfahren.

Der „Konflikt der modernen Kultur“

Der Philosoph und Soziologe *Georg Simmel* (1858–1918)³¹ hat diesen Konflikt, den er den „Konflikt der modernen Kultur“ nennt, bereits 1918 einer eingehenden Analyse unterzogen. Dabei hat er ihn, wie bei einem Jünger Nietzsches und Verfechter des Vitalismus nicht anders zu erwarten – und das war Simmel in seinen letzten Jahren – auf einen *Konflikt des Lebens* zurückgeführt. Leben heißt schöpferisch sein; das Leben kann sich aber nur dadurch in seiner schöpferischen Lebendigkeit bewähren, daß es Formen schafft, Werke, die in eben dem Maße, in dem sie Gestalt annehmen, aufhören lebendig zu sein, die nämlich im Moment der Fertigstellung in eine feste Form auskristallisieren. Damit treten sie dem Leben, das es geschaffen hat, als etwas gegenüber, dem es gerade sein Eigenstes, seine Lebendigkeit, nicht mitteilen können, so daß es sie um seiner Selbsterhaltung willen wieder zerbrechen und sich zu neuen Formen aufmachen muß, wohl wissend, daß diese auch nicht lebendiger sein werden als ihre Vorgänger.

³¹ Werner Jung: *Georg Simmel zur Einführung*. Hamburg 1990. – Matthias Junge: *Georg Simmel kompakt*. Bielefeld 2009.

Das Problem ist also früh schon gesehen worden; ob aber die Analyse zureicht, die ihm Simmel hat angedeihen lassen, darf wohl bezweifelt werden. Wenn es wirklich auf einen Konflikt des Lebens überhaupt zurückzuführen wäre, dann wäre zu fragen, was an ihm *das spezifisch Moderne* sein sollte, dann hätte es sich eigentlich zu allen Zeiten zeigen müssen, und wenn das nicht oder nicht in der gleichen Weise wie in der Moderne der Fall gewesen sein sollte, dann müßte hier etwas hinzugetreten sein, das es allererst hätte virulent werden lassen, ein Moment, das nicht im Leben, das überhaupt nicht in den natürlichen Voraussetzungen der kulturellen Entwicklung, sondern in dieser selbst zu suchen wäre. Da wäre dann zunächst und vor allem an die *Modernisierungsdynamik* zu denken, wie sie alles einmal Geschaffene, alle Formen und Strukturen und alle Traditionen und Konventionen, die diese am Leben erhalten, unter den Generalverdacht des Überlebten stellt, aber auch an einen *Lebensbegriff*, wie ihn Simmel gebraucht, einen, der sich an die Modernisierungsdynamik angepaßt hat und demgemäß nur den Schaffensprozeß selbst als lebendig anerkennt und alles Geschaffene als tot abqualifiziert.

Das kann man natürlich auch anders sehen, und man kann es durchaus auch als engagierter Moderner. So hat etwa die amerikanische Autorin *Gertrude Stein* (1874–1946), eine zentrale Figur des Avantgardismus, erklärt: „Life is tradition and human nature“,³² Leben ist Tradition und menschliche Natur.

³² Gertrude Stein: *Paris France*. New York London 1940, S. 8.

Der Satz findet sich bezeichnenderweise in dem Werk, in dem sie die Summe ihrer künstlerischen Erfahrungen zieht, in dem späten experimentellen Text „Paris, France“ (1940). Für Stein gehört das kulturelle Erbe genauso zum Leben wie die Natur. Traditionen und Konventionen ermöglichen Leben, indem sie es auf eine feste Grundlage stellen und ihm mit dem, was sie ihm an Stoffen und Formen zuführen, zu tun geben, und sie stimulieren und befruchten es selbst dort und gerade dort, wo es sich an ihnen reibt; *ohne die selbstverständliche Gegenwart des kulturellen Erbes kein schöpferisches Leben*, auch nicht in der Moderne.³³

Von einer solchen Sicht der Dinge sind die ersten Modernen freilich noch weit entfernt; der Historismus und der epigonale Kunstbetrieb des ausgehenden 19. Jahrhunderts lasten zu schwer auf ihnen, als daß sie dem Phänomen der Traditionsbildung etwas Positives abgewinnen könnten. So entfaltet sich die moderne Kunst und Literatur in einem konfliktgeladenen *Wechselspiel zwischen dem Versuch, der Vision einer neuen Kunst mit dem Aufbringen neuer Themen und Formen Leben einzuhauchen, und einem Dogmatismus der Offenheit, der solche „Präzisierung der Moderne“ wegen der Gefahr einer neuerlichen Traditionsbildung mit „Prinzipien“, „Idealen“, „Dogmen“ und „Autoritäten“ sogleich wieder kassiert.*

³³ Gottfried Willems: „Frei um zivilisiert zu sein und zu sein“. Das Verhältnis von moderner Kunst und Zivilisationskritik im Licht von Gertrude Steins „Paris Frankreich“. Erlangen Jena 1996.

Die Idee einer Postmoderne

Die Möglichkeit der dogmatischen Verfestigung eines bestimmten Begriffs von moderner Kunst ist allerdings erst in dem Moment zu einer realen Gefahr für das Ringen um Offenheit geworden, in dem man begann, von der *Moderne als Epoche* zu reden. Denn da mußte man dann in der Tat versuchen, ein „Ideal“ moderner Kunst zu konstruieren, nämlich „Prinzipien“ herauszuarbeiten und dogmatisch festzuschreiben, die sie von der Kunst früherer Epochen unterscheiden würden; da wurden allgemeine Aussagen wie die unumgänglich, die moderne Literatur tendiere zu Atheismus und Materialismus, bevorzuge Formen wie Freie Rhythmen, Fragment und Montage, usw. Und wirklich hat man bereits kurz nach der Jahrhundertwende begonnen, von den Jahren seit 1885 als einer eigenen, besonderen Epoche zu sprechen. So hat zum Beispiel der Berliner Schriftsteller und Literaturkritiker *Samuel Lublinski* (1868–1910) schon 1904 eine vielbeachtete „*Bilanz der Moderne*“ vorgelegt, um ihr 1909 gar eine Schrift folgen zu lassen, der er den Titel „*Der Ausgang der Moderne*“ gab.

Wo man aber von der Moderne als einer Angelegenheit handelt, die wie einen Beginn, so auch einen „Ausgang“ hätte und von der sich eine „Bilanz“ aufmachen ließe, da ist die Idee einer „Postmoderne“ nicht mehr fern. In der Tat lassen sich die beiden Schriften von Lublinski als ein früher Anlauf zu

einer Theorie der Postmoderne begreifen, auch wenn er das Wort „postmodern“ noch nicht kennt und mit seinen Versuchen womöglich nicht besonders weit gekommen ist.

Hier wie überall, wo man sich an einer solchen Theorie versucht, ist die zentrale Frage, was der Gegenwart an Entwicklungen zugesprochen wird, die es erlauben, ihr einen Ort jenseits der Moderne zuzuweisen. Soll es das *Abrücken von einem dogmatisch verfestigten*, in einem bestimmten Epochenbild festgeschriebenen *Begriff von Moderne* und die Erneuerung des Dogmatismus der Offenheit sein, *oder* aber umgekehrt die *Abkehr von dem Dogmatismus der Offenheit* und Wiedergewinnung eines produktiven Verhältnisses zu den Traditionen von Kunst und Kultur und zu dem Institut der Traditionsbildung überhaupt? Streng genommen, müßte es sich eigentlich um ein Drittes handeln: um die Überwindung des „Konflikts der modernen Kultur“, des zum Automatismus erstarrten Hin und Her zwischen der dogmatischen Verfestigung neuer Formen und ihrer nicht minder dogmatischen Wiederauflösung – wie immer dies im einzelnen zu denken sein mag.

Erneuerung des Avantgardismus

Lublinski tritt für die zweite Option ein; er meint, in der Literatur der Zeitgenossen ein Erlahmen des Pathos der Innovation und eine neue Offenheit für das kulturelle Erbe,

auch für das klassische Erbe, wahrnehmen zu können. Doch damit irrte er sich. Denn in dem gleichen Jahr 1909, in dem er seinen „Ausgang der Moderne“ vorlegte, trat *F. T. Marinetti* in Paris mit dem „*Manifest des Futurismus*“ an die Öffentlichkeit, das zur Initialzündung für eine ganze Reihe von neuen Avantgarden wurde, und gründete *Kurt Hiller* (1888–1972) in Berlin den „*Neuen Club*“, in dem die ersten Expressionisten zusammenfanden. Hier wie dort wurden die Forderungen der ersten Modernen nicht einfach nur erneuert, sondern auf eine Weise zugespitzt, die ihnen eine besonders große Durchschlagskraft verschaffte, so daß das kulturelle Leben nun heftiger aufgemischt wurde als je zuvor. Damit hatte sich die Idee der Postmoderne fürs erste erledigt; der Avantgardismus ging in eine neue Runde.

Die Erste Moderne wird zur „klassischen Moderne“

Damit die Vorstellung von einer Postmoderne wirklich Fuß fassen und zu einem Kristallisationspunkt des Nachdenkens über die Moderne werden konnte, mußte die Welt erst sehr viel mehr an Avantgarden erlebt und an moderner Kunst und Literatur gesehen haben und mußte sich deren Wahrnehmung in ganz anderem Maße zum Bild einer Epoche verdichtet haben als zu Zeiten Lublinskis. So dauerte es bis in die sechziger, siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, bis sich ein Postmoderne-

Diskurs etablieren konnte.³⁴ Wie sehr sich die Vorstellung von der Moderne als einer Epoche bis dahin verfestigt hatte, ist vor allem daran zu erkennen, daß man inzwischen begonnen hatte, von der Kunst und Literatur der ersten Dezennien des Jahrhunderts als von der „klassischen Moderne“ zu sprechen.

Das Prädikat klassisch zeigt an, auf welche Weise sich der Blick auf sie verändert hatte. Hier wie überall verweist es auf ein Zugleich von Distanz und Nähe. Einerseits konnte man die Kunst der Ersten Moderne nicht mehr als Kunst der Gegenwart empfinden, schaute man auf sie als etwas *in geschichtliche Ferne Gerücktes*, historisch Gewordenes zurück, und dies um so mehr, als eine dezidiert moderne Kunst und Literatur in der Zeit des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkriegs fast völlig aus der Öffentlichkeit verschwunden war, es inzwischen also wirklich so etwas wie einen „Ausgang der Moderne“ gegeben hatte. Andererseits fühlte man sich ihr aber auch wieder nahe, näher jedenfalls als der Kunst der Jahre 1933–1945; nicht umsonst hatte man sich nach dem Zweiten Weltkrieg darangemacht, „eine ähnliche Stilaufbruchsbewegung wie 1910–1920“ auf den Weg zu bringen, eine „Phase II“ der Moderne (G. Benn),³⁵ eine Zweite Moderne, für die die Erste Moderne das *klassische Vorbild* war.

Und so waren Autoren wie Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Gottfried Benn,

³⁴ Wolfgang Iser: *Unsere postmoderne Moderne*. 2. Aufl. Weinheim 1988.

³⁵ Gottfried Benn: *Briefe an F. W. Oelze*. Hrsg. v. Harald Steinhausen u. Jürgen Schröder. Bd. 2. Wiesbaden 1979, S. 225.

Bertolt Brecht, Franz Kafka und Robert Musil zu „Klassikern der Moderne“ geworden, zu „Autoritäten“, von deren Werken aus sich „Prinzipien“ einer modernen Literatur entwickeln ließen, ein „Ideal“ moderner Kunst, das sich als „Dogma“ handhaben ließ. Als Beispiel für solche dogmatischen Anstrengungen sei hier nur *„Die Struktur der modernen Lyrik“* (1956) von *Hugo Friedrich* genannt, ein Werk, das für mehr als ein Jahrzehnt das Vademecum aller Jünger der Moderne war.

Wir wollen nicht überhören, daß in der Wendung *„klassische Moderne“* zwei Begriffe zusammengebracht werden, die eigentlich nicht zusammenpassen. „Modern“ meint aktuell, „klassisch“ meint zeitlos. Den „Klassikern der Moderne“ soll es also gelungen sein, Werke zu schaffen, die zugleich aktuell und zeitlos wären. Das aber heißt nichts weniger, als daß in ihnen der „Konflikt der modernen Kultur“ gelöst wäre. In ihnen soll man Bildern des modernen Lebens begegnen können, die auch viele Jahrzehnte nach ihrer Entstehung noch nichts von ihrer Aktualität verloren hätten, denen die Modernisierungsdynamik mithin nichts hätte anhaben können. Sie sollen *den Prozeß der Modernisierung zugleich repräsentieren und transzendieren*, sollen sich in der Auseinandersetzung mit ihm, gerade mit ihm und nur mit ihm, einen Ort erobert haben, an dem sie selbst seiner Dynamik überhoben wären.

Die „Aporien des Avantgardismus“

Was immer von einer solchen Sicht der „Ersten Moderne“ zu halten sein mag – jedenfalls wurde der Begriff der „klassischen Moderne“ in den sechziger, siebziger Jahren zu gängiger Münze. Das war der Schlußstein in der Entwicklung, in der sich die Vorstellung von der Moderne als einer Epoche mit einem fest umrissenen, besonderen Profil heranbildete, ein letzter Schritt, der die Idee einer Postmoderne erneut und nunmehr mit besonderem Nachdruck auf den Plan rief. Die Diskussion, die sich an ihm entzündete, war wesentlich dadurch gekennzeichnet, daß man nun nicht mehr nur gegenüber den Vorstellungen auf Abstand ging, mit denen der Begriff der Moderne als Epochenbegriff dogmatisch gefüllt worden war, sondern auch gegenüber den Mitteln, mit denen der programmatische Modernismus solche dogmatische Verfestigung wieder aufzulösen pflegte.

Und in der Tat: wen sollte es nach einem Jahrhundert moderner Kunst und Literatur noch hinter dem Ofen hervorlocken, wen provozieren oder animieren, beunruhigen oder beflügeln, wenn es zum x-ten Mal gegen den „Bann der Überlieferung“ geht und „Autoritäten“ ausgehebelt, „Konventionen“ aufgebrochen und „Formen gesprengt“ werden! Nichts klingt in den Ohren der Zeitgenossen vertrauter als dies, an nichts hat man sich so gründlich gewöhnen können. Insofern

ist inzwischen nichts so wohlfeil, nichts weniger originell und riskant, als den programmatischen Modernismus der „Ersten Moderne“ noch einmal aufs Tapet zu bringen. *Mit der Tradition zu brechen ist zu einem Ritual geworden, hat selbst die Gestalt einer Tradition angenommen, die eines Traditionsbruchs würdig wäre.*

Botho Strauß: „Die Fehler des Kopisten“

So lautet jedenfalls die Diagnose, die Botho Strauß (geb. 1944) in „Die Fehler des Kopisten“ (1997) der Kultur der Gegenwart stellt. Strauß gehört zu den Autoren, die besonders gerne genannt worden sind, wo man nach deutschen Beispielen für eine postmoderne Literatur suchte. Bei „Die Fehler des Kopisten“ handelt es sich um ein *zeitdiagnostisches Journal*, das irgendwo zwischen Autobiographie, Essay und Prosagedicht angesiedelt ist, eine Form, wie man sie auch von Peter Handke (geb. 1942), etwa von dessen „Journal“ *„Das Gewicht der Welt“* (1977) her kennt. Für Strauß ist das *Brechen mit Traditionen und Sprengen von Formen in den Händen der Zweiten Moderne* zu einem „Schredder“ geworden, in dem alles, was an neuen Möglichkeiten erprobt wird, sogleich wieder verschrottet wird, so daß sich kein künstlerischer Impuls mehr entfalten und kein Projekt mehr reifen kann. Anders als in der „klassischen Moderne“ bezeichnet es in der Zweiten Moderne *keine „ästhetische Revolution“ mehr*, nurmehr noch „den Ersatz

einer eintönigen, sich immer wieder auffrischenden Pubertät der Kunst“. Aus dem „Reich der Jugend“, das Nietzsche gefordert hatte, ist „*Jugendlichkeit als Zwangskultur*“ geworden.

Tanz auf den Deponien der verbrauchten, weggeworfenen Güter, Anbetung von shredder-Türmen, nichts wird schneller historisch als Jugendzeiten in der Kunst. Die Nachkriegsperiode wird einmal als die Epoche in die Geschichte eingehen, die zwar die ewige Jugend nicht, dafür aber die ewige Jugendlichkeit als Zwangskultur erfand. Undenkbar, daß in ihr, wie in der klassischen Moderne, ein Künstler seinen Weg (wie T. S. Eliot) von Waste Land zu Four Quartets, (wie Igor Strawinsky) vom Sacre zu Apollon Musagète hätte nehmen können. Das Neuklassische im Wandel eines Werks, das man gegen die wilden Anfänge gerne herabsetzt ... und doch sieht man daran, wie sich ein Künstler bewegt und bewegen muß, sobald sein schöpferischer Spielraum die Kunstgeschichte wird und er seine Jugend nicht konservieren will. Es ist der natürliche Weg – wir haben es vergessen in einer Periode, die keine ästhetische Revolution kannte, wie es die Moderne war, sondern nur den Ersatz einer eintönigen, sich immer wieder auffrischenden Pubertät der Kunst. Sie behindert den Wandel durch Kunstgeschichte und erschwert es dem späten Werk, seren (heiter) und unberechenbar zu werden.

Das im Alter zunehmende Individuum wird in einer überalterten Gesellschaft eher eine Seltenheit sein. Ein perverser Konservatismus hält darauf, daß den Achtzigjährigen unverändert dasselbe bewegt wie den

Von solchen Beobachtungen und Überlegungen aus entwickelt Strauß selbst wieder *Sympathie für das Epigontum*, das die Bête noir der ersten Modernen war, für jene Haltung, in der die alten Römer dem Vorbild der Griechen folgten.

Wieviel mehr die Alten wußten und vermochten! (Und die Alten sind für uns die Heroen des beginnenden Zwanzigsten Jahrhunderts.) Diese empfindliche Achtung für die Überlegenheit der ‚Klassiker‘, wie sie in ‚römischen‘ Perioden immer wieder die Nachgeborenen ankam, scheint heute gänzlich verschwunden. Jeder hält sich für eigenartig und souverän genug, um von den Alten nur zu nehmen, was er für gewisse ironische Zwecke gebrauchen kann. (...) Seit Hitler, seit der Ära der „Bewältigungsproblematik“ sind katachronistische (unhistorische) Überheblichkeit oder Nonchalance beinahe das einzige Talent, mit dem der Gegenwartskünstler der Geschichte begegnet. Wie man aber aus *unserer* Zeit auf eine frühere herabschauen kann, das möchte mir einer begreiflich machen. Auch darin zeigt sich das Konservative einer Epoche der Jugendlichkeit, die zur Ideologie erstarrte.³⁷

So bestreitet Strauß schließlich sogar, daß es sich bei dem Prozeß der Modernisierung wirklich um einen Prozeß, um einen „Strom“ und nicht bloß um eine Ansammlung von „Pfüten“ und „Lachen“ handeln würde. Eine Dynamik, die die Jugend

³⁶ Botho Strauß: Die Fehler des Kopisten. München Wien 1997, S. 95.

³⁷ Ebenda, S. 97.

nicht mehr erwachsen werden und kein Projekt mehr reifen läßt, die jeden Ansatz zu einer künstlerischen Entwicklung sogleich wieder dem Schredder der Aktualität überantwortet, ist keine, ist in Wahrheit „*rasender Stillstand*“ (Paul Virilio), „Kristallisation“ (Arnold Gehlen).

Angenommen gegen alle vorherrschenden Eindrücke, die moderne Welt sei eine übertrieben langanhaltende und träge Periode, eine eher statische Zeit, wo ein dichtes und doch begrenztes Spiel mit wechselnden Motiven immer weiter gespielt und nie durch ein wesentlich anderes ersetzt wird ... seit hundert Jahren die gleichen Reflexionen der Befindlichkeit, noch mal Philister, Reichtum und ennui und immer noch die Gebote der Immoral nach Göttersturz, „nach Nietzsche“ ein volles Jahrhundert lang ... dann tritt auf einmal das Dilatorische, das erweiterte Warten, der Aufschub in allem als das tiefere Zeitmaß hervor aus den vordergründigen Beschleunigungen.

Komödie des Epochenschwindels. Als habe sich etwas geändert. Als säßen wir nicht ein wie eh und je in unserer historischen Ausnüchterungszelle. Als würden wir nicht als hinfallige Agnostiker, Greise der Unreife und der Ratlosigkeit das Jahrtausend wechseln.

Das Geistige scheint wie die Pfütze auf den Schlammwegen, wenn die Sonne darauf fällt. Es wird sich aus den glänzenden Lachen kein Strom bilden.³⁸

Diesem Zustand der „Kristallisation“ wird die Kunst

³⁸ Ebenda, S. 104–105.

nur entkommen können, wenn sie aus dem Bannkreis des Dogmatismus der Offenheit heraustritt und sich neuerlich Rechenschaft von der *Bedeutung* gibt, *die Traditionen und Konventionen, Autoritäten, Dogmen und Formen für das kulturelle Leben haben*, wenn sie erkennt, daß das schöpferische Leben ebensowohl auf Prozessen der Traditionsbildung wie auf der menschlichen Natur beruht, daß „life is tradition and human nature“.

Von solchen Überlegungen waren die ersten Modernen noch weit entfernt. Sie konnten ja auch noch nicht wissen, daß sich ihr programmatischer Modernismus einmal genauso zu einem „Bann der Überlieferung“ auswachsen würde wie Klassizismus, Romantizismus und Realismus, hatten noch nicht erleben müssen, wie sich Kunst und Literatur darüber in den „Konflikt der modernen Kultur“, die „Aporien des Avantgardismus“ (Hans Magnus Enzensberger) verstrickten. Für sie standen ganz andere Fragen im Vordergrund, vor allem die, ob es ihnen gelingen würde, eine Formensprache zu schaffen, die den Erwartungen an eine wahrhaft moderne Literatur genügen könnte.

3 Naturalismus und Symbolismus

Das französische Vorbild

Das poetologische Programm, das am Anfang des Wegs der deutschen Literatur in die Moderne steht, wird, wie wir gesehen haben, von einer neuen Generation von Autoren bereits mit großer Überzeugung verfochten, noch bevor sie Werke vorzuweisen haben, die als modern gelten könnten, die man jedenfalls aus heutiger Sicht modern nennen würde. Was sie mit solcher Entschiedenheit auf einen programmatischen Modernismus setzen ließ, war nicht nur das unabweisliche Gefühl, daß die alte Literatur, daß Realismus und Epigonendichtung abgewirtschaftet hätten und daß etwas Neues kommen müsse; es war auch der Blick über die Grenzen der deutschen Literatur hinaus, der Blick nach Frankreich, nach Paris. Denn da gab es bereits eine moderne Literatur, und es gab sie sogar schon in zwei Varianten, in Gestalt zweier Schulen, die jede auf ihre Weise einen programmatischen Modernismus praktizierten: der Schulen von Naturalismus und Symbolismus. Es waren sie, die den deutschen Autoren verbürgten, daß eine wahrhaft moderne Literatur möglich sei, und die ihnen eine Vorstellung davon vermittelten, wohin die Reise gehen würde.

Die Leitfigur des Naturalismus war *Emile Zola* (1840–1902). Zola war um 1880 mit einer Reihe von Programmschriften und Romanen hervorgetreten, mit denen er ebensowohl die theoretischen Grundlagen wie einige erste Beispiele für die Literatur der neuen Bewegung geschaffen hatte. Zugleich hatte er eine Reihe von jungen Autoren um sich geschart, die mit ihm für seine Ziele stritten. Diesem Kreis trat um 1885 ein zweiter an die Seite, dessen Mittelpunkt *Stéphane Mallarmé* (1842–1898) war. Hier setzte man vor allem auf die Ideen von Baudelaire, auf die Begriffe von moderner Kunst und die Formen von Symbolik, die dieser kultiviert hatte – die Schule des Symbolismus.

Die Aktivitäten der beiden Gruppierungen wurden in Deutschland von Anfang an aufmerksam verfolgt. Dabei begnügte man sich vielfach nicht mit der Lektüre der Schriften, die nach Deutschland gelangten; wer es genau wissen wollte, ging gleich selbst nach Paris, um die neue Kunst vor Ort zu studieren. So suchte etwa *Michael Georg Conrad*, den der Beruf des Journalisten 1878 nach Paris gebracht hatte, den Kontakt zu Zola und seinem Kreis. 1882 nach Deutschland zurückgekehrt, tat er dann alles, um seine Landsleute für die Ideen von Zola zu gewinnen, mit dem Ergebnis, daß sich bald schon ein erster Zirkel von deutschen Naturalisten um ihn bildete. Und so ging *Stefan George* 1889 nach Paris, um Mallarmé und seinen Kreis kennenzulernen. Und wie Conrad nicht nur die Konzepte des Naturalismus, sondern auch die Formen nach Deutschland mit zurückbrachte, in denen sich die

neue Bewegung organisiert hatte, so brachte George ebensowohl die Ideen des Symbolismus wie das Modell des Mallarmé-Kreises mit nach Hause. Es dauerte nicht lange, bis sich um ihn jene Gruppierung formiert hatte, die als „George-Kreis“ in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Wer nicht in Paris gewesen war, der tat wenigstens so, als unterhalte er enge Kontakte dorthin; so findet sich in „*Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*“ (1891) von *Arno Holz*, einer vielberufenen Programmschrift des deutschen Naturalismus, ein langer, in französischer Sprache abgefaßter Offener Brief an Zola – eine Reaktion des Adressaten ist nicht bekannt.³⁹

Paris als Zentrum der modernen Kunst

Paris wird nun überhaupt zum wichtigsten Ziel von Künstlern und Literaten, um es ein gutes halbes Jahrhundert zu bleiben. Es löst damit *Rom* ab, dessen Besuch bis dahin ein Muß für jeden werdenden Künstler war. In Rom konnte man dem *Erbe der Antike* unmittelbar begegnen, und das galt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, bis zu den letzten Nachzüglern im „Epigonenschweif der Antike“, als unabdingbare Voraussetzung für jede wahre Kunstübung. *Goethe* selbst hatte dies mit seiner „*Italienischen Reise*“ (1816–1829) noch einmal eindrucksvoll bezeugt und damit sein Teil dazu beigetragen, daß das Institut der

³⁹ Rolf Sältzer: Entwicklungslinien der deutschen Zola-Rezeption von den Anfängen bis zum Tod des Autors. Bern u. a. 1989.

„Grand Tour“, der Bildungsreise nach Italien, im 19. Jahrhundert eine letzte Blüte erlebte. Wer es sich leisten konnte, legte sich wie der „Dichturfürst“ *Paul Heyse* gleich eine Villa auf Capri zu. Auch *Michael Georg Conrad* hatte, bevor er nach Paris ging, sechs Jahre in Neapel gelebt; das Italienerlebnis trat bei ihm allerdings bald völlig hinter den Pariser Eindrücken zurück. Der unglückliche Verlauf des „Römischen Aufenthalts“ von *Gerhart Hauptmann* läßt besonders deutlich erkennen, daß am Ende des 19. Jahrhunderts ganz andere Erfahrungen not taten als die einer traditionellen Italienreise, Erfahrungen, wie man sie nicht in dem gesellschaftlich und ökonomisch rückständigen Italien, wie man sie nur an einem *Brennpunkt des modernen Lebens* machen konnte.

Ein solcher Brennpunkt war die große Stadt *Paris*, und sie war es mehr als jeder andere Ort in Europa. Zwar waren die moderne Demokratie, die technisch-industrielle Produktionsweise und der moderne Kapitalismus von England ausgegangen, und London war und blieb die größere Großstadt – Paris hatte 1881 2,3 Millionen, London 3,8 Millionen Einwohner – doch hatten sich die Kämpfe zwischen den Kräften des Fortschritts und den Mächten der Beharrung in Frankreich mit seinen vielen Revolutionen und seinem wiederholten Wechsel des politischen Systems auf dramatischere Weise gestaltet als in jedem anderen Land, und das heißt: in Formen, durch die Kunst und Literatur stärker in diese Kämpfe mit einbezogen und intensiver von den Problemen der Modernisierung erfaßt

und durchdrungen wurden. So wurde Paris, die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ (Walter Benjamin), schließlich auch zum Schauplatz der Revolutionen, aus denen die moderne Kunst hervorging.

Das gilt für alle Künste, nicht nur für die Literatur, ganz besonders aber für die *Bildende Kunst*. Paris war der Ort, an dem 1874 mit einer spektakulären Ausstellung von Künstlern wie Edouard Manet (1832–1883), Paul Cézanne (1839–1906) und Claude Monet (1840–1926) der Siegeszug des Impressionismus begann, einer Schule der Malerei, die zur entscheidenden Station auf dem Weg der Kunst in die Moderne wurde. An ihrem Erfolg hatte übrigens auch Emile Zola, ein Schulfreund von Cézanne, seinen Anteil, hat er doch für die neue Malerei nicht weniger energisch gestritten als für die naturalistische Literatur. Und auch vieles von dem, was sich aus dem Impressionismus entwickelte, auch die Kunst des Fauvismus, Kubismus, Futurismus und Surrealismus verdankte sich wesentlich Entwicklungen in der Pariser Szene.

Einzig in der *Musik* war Paris nur ein Schauplatz neben anderen; hier war Wien als Standort der „Zweiten Wiener Schule“, der Schule von Arnold Schönberg (1874–1951), letztlich von größerer Bedeutung. Immerhin sah Paris mit der Uraufführung des „Sacre du Printemps“ (1913) von Igor Strawinsky (1882–1971) das Ereignis, das als der Durchbruch der Neuen Musik gilt. So mag Gertrude Stein Recht haben, wenn sie Paris zum „natürlichen Hintergrund der Kunst und Literatur

des zwanzigsten Jahrhunderts“ erklärt: „Paris was where the twentieth century was“.⁴⁰

Faktoren der literarischen Entwicklung

Der Blick auf die französischen Wurzeln von Naturalismus und Symbolismus macht uns sogleich auf einige Momente aufmerksam, die für das Verständnis der Entwicklung von besonderer Bedeutung sind und die wir uns nicht entgehen lassen wollen. 1. Die moderne Literatur ist ein Kind der modernen *Großstadt*, ist eine Pflanze, die nur in dem Biotop der modernen großstädtischen Lebenswelt hat aufkommen und gedeihen können. 2. Sowohl ihre ersten Anfänge als auch viele weitere Entwicklungsschritte sind mit der Bildung kleiner und kleinster Zirkel von Gleichgesinnten verknüpft, die sich als *Avantgarden*, als Vorhut und Motor der Entwicklung verstehen und deren Mitglieder als Gruppe auftreten und in engstem Austausch zu Werke gehen. So überschaubar diese Gruppen auch sein und so elitär und esoterisch sie sich geben mögen – sie sind 3. von Anfang an *über die Grenzen der Kulturräume hinweg vernetzt* und verstehen sich 4. auf die Kunst, auf die *Öffentlichkeit* einzuwirken und ein breites Publikum zu beeindrucken und zu beschäftigen.

Und 5. zeigt der Blick nach Paris, daß der Aufbruch

⁴⁰ Stein: Paris (Anm. 32), S. 11.

in die Moderne nicht das Werk einer einzigen, mehr oder weniger homogenen literarischen Bewegung ist, daß hier gleich zwei Gruppierungen am Start sind, zwei Schulen, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten und die sich in einem von Kontroversen geprägten Neben- und Gegeneinander entfalten. Der Schritt in die Moderne ist ein Schritt in den *Pluralismus*, in eine Diversität der Interessen und Formensprachen, die es nicht mehr erlaubt, von einem einheitlichen Epochenstil zu sprechen. Dem allem sei nun im einzelnen nachgegangen.

3.1 Literatur und Großstadt

Zentren der Moderne im deutschen Sprachraum

Wir sind aus Riesenstädten, in der City, nur in ihr, schwärmen und klagen die Musen. (GBP 465)

Die moderne Kunst ist die Kunst der modernen Großstadt. Wie sich ihre ersten Anfänge der urbanen Kultur der großen Stadt Paris verdanken, so hat sie sich von Metropole zu Metropole fortgepflanzt. Im deutschen Sprachraum sind es zunächst die großstädtischen Zentren *Berlin, München und Wien*, in denen sie Fuß faßt, später auch nicht ganz so große Großstädte wie Dresden, Düsseldorf und Köln, Frankfurt und Zürich. Die Zeit, in der Provinzstädte, kleine Residenzen und Universitätsstädte wie Weimar, Jena und Heidelberg den Ton in Sachen Literatur angeben konnten wie noch in der Goethezeit, scheint ein für allemal vorbei.

Es gibt allerdings eine Ausnahme: das *Bauhaus*,⁴¹ jenes Zwischending zwischen Kunstgewerbeschule und Kunstakademie, das so ungemein bedeutsam für die Bildende Kunst, insbesondere für die Architektur und das Design der Moderne geworden ist; es ist zunächst in Weimar, später in

⁴¹ Magdalena Droste: Bauhaus 1919–1933. Köln 1990.

Dessau angesiedelt. Und natürlich werden kleine Landstädte wie Céret in Südfrankreich und Murnau in Bayern immer einmal wieder zum Schauplatz der Sommerfrische von Künstlern, und damit zeitweilig zu Zentren des künstlerischen Lebens, doch ist ihre Bedeutung nur selten über die einer Dependance bestimmter großstädtischer Avantgardezirkel hinausgewachsen.

Zur Geschichte des Verhältnisses von Literatur und Großstadt

Nun sind Kunst und Literatur eigentlich immer schon in den großen Städten zuhause gewesen, schon in der *Antike*. Hier kommt am ehesten die kritische Masse von Wissen und Können zusammen, finden sich am ehesten die Talentschmieden, die Netzwerke, die Märkte und das Publikum, deren es bedarf, um eine Kunst von Rang entstehen zu lassen. So war die größte Stadt des antiken Griechenland, Athen, zugleich der wichtigste Standort seiner Kunst und Literatur. Ähnliches gilt von Alexandria und der Literatur des Hellenismus, von Rom und der Kunst der alten Römer und von dem „neuen Rom“ Konstantinopel und der byzantinischen Kunst. Überall hier war die größte Stadt zugleich der wichtigste Schauplatz des künstlerisch-literarischen Lebens.

Das änderte sich allerdings im Übergang von der Antike zum *Mittelalter*. Denn im gesamten Mittelalter und bis weit in die Frühe Neuzeit hinein gab es im europäischen

Kulturraum keine Stadt vom Format des antiken Rom mehr – Rom selbst war von einer Millionenstadt auf weniger als 50.000 Seelen geschrumpft – und so mußten nun die großen Fürstenhöfe, später auch die eine oder andere Universitätsstadt und mittelgroße Stadtrepublik der Kunst die Metropole als Standort und Lebensraum ersetzen. Als aber die Modernisierung die europäischen Städte wieder in die Dimension von „Riesenstädten“ hineinwachsen ließ, kehrten Kunst und Literatur mit aller Selbstverständlichkeit in sie zurück – eine Entwicklung, die nicht vor dem *18. Jahrhundert* begann und die zunächst auch nur London und Paris betraf, die beiden Städte, die bis 1800 immerhin schon die Größe von 960.000 bzw. 650.000 Einwohnern erreichten.

Diese Rückkehr in die Großstadt ist freilich zunächst nur eine äußerliche, eine Rückkehr nur mit dem Körper des künstlerisch-literarischen Lebens, nicht auch mit dessen Seele. Denn mit der Seele suchten Kunst und Literatur im 18. Jahrhundert die Natur; nur da meinten sie noch des Wahren-Guten-Schönen habhaft werden zu können, wie es nach wie vor ihr oberstes Ziel war. In der großen Stadt erblickten sie einen Raum der *Naturferne*, ja den Ort, an dem sich der Mensch weiter von der Natur entfernt hätte als irgendwo sonst, einen Raum mehr oder weniger vollkommener Unnatur, und das hieß für sie: einen Ort, an dem sich *Lüge, moralische Verkommenheit und Häßlichkeit* breitmachen können. So schien sie durchaus kein guter Boden für eine Kunst des Wahren-Guten-Schönen zu sein,

schien sie allenfalls als negatives Gegenbild zur „freien Natur“ zu taugen. Als typisch mag hier ein Autor des 18. Jahrhunderts wie *Rousseau* gelten. Zwar war es die urbane Literaturszene von Paris, in der er seine Karriere als Autor startete und von wo die Erfolgsgeschichte seiner Werke ausging, doch hat er in diesen Werken ein Bild von der großen Stadt Paris gezeichnet, in dem er sie zum Inbegriff unnatürlicher, „entfremdeter“ Verhältnisse, ja zu einem absoluten Tiefpunkt in der Geschichte der Zivilisation stilisierte.

Dieses Bild tat auch in Deutschland seine Wirkung, einem Land, das noch lange keine Metropole vom Format eines London oder Paris aufzuweisen hatte. Zumal die *Romantik* machte es sich zueigen, und sie schrieb es auf eine Weise fest, die ihm eine Wirkung durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein sicherte. Die Deutschen hatten also bereits eine fertige Vorstellung von der modernen Großstadt, noch bevor es in Deutschland eine Stadt gab, die diesen Namen verdiente, bevor die großstädtische Lebenswelt für sie zu einer realen Erfahrung geworden war.

Das romantische Bild der Großstadt

Als Beispiel für das romantische Bild der Großstadt sei hier der Roman *„Ahnung und Gegenwart“* (1815) von *Joseph von Eichendorff* angeführt. Da wird zweimal ein Blick auf eine große Stadt geworfen, nur ein Seitenblick zwar, aber einer, der es an

Deutlichkeit nicht fehlen läßt. Die Stadt bleibt ohne Namen, wird nur „die Residenz“ genannt; Eichendorff mag dabei an das ihm wohlbekannte Wien gedacht haben, die Residenz zunächst der deutschen, dann der österreichischen Kaiser, die um 1815 gerade einmal 250.000 Einwohner hatte, also noch nicht von besonders furchteinflößender Größe war. Wir hören zunächst die Stimme des Helden Friedrich, der mit ansehen muß, wie sich die geliebte Rosa allein in die große Stadt aufmacht, und sodann die des Erzählers, der Friedrichs Sicht der Dinge nachdrücklich bestätigt und weiter ausführt.

„Siehst du dort“, sagte Friedrich, „die dunklen Türme der Residenz? Sie stehen wie Leichensteine des versunkenen Tages. Anders sind die Menschen dort, unter welche Rosa nun kommt; treue Sitte, Frömmigkeit und Einfalt gilt nicht unter ihnen. Ich möchte sie lieber tot, als so wiedersehn. Ist mir doch, als stiege sie, wie eine Todesbraut, in ein flimmernd aufgeschmücktes, großes Grab, und wir wendeten uns treulos von ihr und ließen sie gehen.“⁴²

Wohl ist der Weltmarkt der großen Städte eine rechte Schule des Ernstes für bessere beschauliche Gemüter, als der getreueste Spiegel ihrer Zeit. Da haben sie den alten, gewaltigen Strom in ihre Maschinen und Räder aufgefangen, daß er nur immer schneller und schneller fließe, bis er gar abfließt, da breitet denn das arme Fabrikenleben in dem ausgetrockneten Bette seine

⁴² Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*. Hrsg. v. Clemens Rauschenberg. München 1982, S. 58–59.

hochmütigen Teppiche aus, deren inwendige Kehrseite ekle, kahle, farblose Fäden sind, verschämt hängen dazwischen wenige Bilder in uralter Schönheit verstaubt, die niemand betrachtet, das Gemeinste und das Größte(,) heftig aneinandergeworfen, wird hier zu Wort und Schlag, die Schwäche wird dreist durch den Haufen, das Hohe ficht allein. Friedrich sah zum ersten Male so recht in den großen Spiegel, da schnitt ihm ein unbeschreiblicher Jammer durch die Brust, und die Schönheit und Hoheit und das heilige Recht, daß sie so allein waren, und wie er sich selber in dem Spiegel so winzig und verloren in dem Ganzen erblickte, schien es ihm herrlich, sich selber vergessend, dem Ganzen treulich zu helfen mit Geist, Mund und Arm.⁴³

Immerhin, schon hier wird der Großstadt zuerkannt, was ihre Bedeutung für die moderne Literatur begründen wird: daß sie „*der getreueste Spiegel ihrer Zeit*“ ist, doch geschieht dies ausschließlich insofern, als in ihr all das in geballter Form zu erfahren sein soll, was die neue Zeit an Negativem über die Menschen gebracht hat. Als Sitz des modernen Fabriken- und Maschinenwesens soll die Großstadt *der Ort* sein, *wo dem Strom des Lebens das Leben und den Menschen der Schönheitssinn ausgetrieben wird*, wo sich lebendige in mechanische Prozesse auflösen und man sich an das „Ekle“, „Kahle“ und „Farblose“ gewöhnt. Mit dem Schönheitssinn soll zugleich der Sinn für das Wahre und Gute ins Wanken geraten, sollen sich „Gemeinheit“ und „Schwäche“ breit machen und dank des großen „Haufens“

⁴³ Ebenda, S. 157–158.

auf eine Weise die Oberhand gewinnen, die die wenigen, in denen noch die „Hoheit“ und das „heilige Recht“ leben, zu einem Leben in Einsamkeit verdammt. In der großen Stadt ist für den Romantiker Eichendorff alle „Poesie des Herzens“ am Ende, dominiert „Prosa“ die Verhältnisse, und so entfernt er sie so rasch wie möglich wieder aus dem Fokus der Darstellung. Ihre Bedeutung erschöpft sich bei ihm darin, eine äußerste Herausforderung des „wahren poetischen Sinnes“ zu sein.

3.1.1 Großstadtdichtung bei Baudelaire

Die Großstadt als Schauplatz einer neuen Schönheit

Das genaue Gegenstück zu dieser Sicht der großen Stadt findet sich ein knappes halbes Jahrhundert später bei Charles Baudelaire,⁴⁴ dem Vater der modernen Großstadtdichtung. Nicht daß er die Vorstellung von dem ästhetisch und moralisch zweifelhaften Charakter des Großstadtlebens widerrufen würde – im Gegenteil: es ist auch für ihn ein Ort, „wo jede Scheußlichkeit wie eine Blume blüht“ (*où toute énormité fleurit comme une fleur*). Aber diese „Scheußlichkeiten“ werden für ihn nun eben zu „Blumen“, begründen eine eigene, neue Form von Schönheit, die auch sie zu einer Quelle der Kunst, ja zu

⁴⁴ Bettina Full: *Karikatur und Poesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*. Heidelberg 2005.

dem einzig lohnenden Objekt einer wahrhaft modernen Dichtung macht.

Es ist die Schönheit einer „ungeheuren“, „feilen“ „Dirne“, der „infernale Charme“ (charme infernal) der Hure Babylon, also eine Schönheit, die nichts mehr mit dem Wahren und Guten zu tun hat, die jenseits der klassischen Begriffe von Kalokagathie, „*jenseits von Gut und Böse*“ angesiedelt ist. Aber auch so, ja gerade so wird sie für Baudelaire zu einem wahren Lebenselixier und damit zur Quelle einer „Kunst, die Leben hat“ (Georg Büchner), scheint der „infernale Charme“ der Hure Babylon doch auf nichts anderes zu zielen als darauf, „daß jung ich immer bliebe“. Für Baudelaire ist die große Stadt mithin durchaus nicht mehr das „flimmernd aufgeschmückte große Grab“, von dem Eichendorff gehandelt hat, ist sie keine Ansammlung von „Leichensteinen“ mehr, sondern der Schauplatz eines besonders intensiven, lebendigen Lebens, ein unversieglicher *Quell der „Lebenssteigerung“*.

Der Epilog der „Blumen des Bösen“

So ist es in einem Gedicht zu lesen, das Baudelaire 1861 als Epilog für eine neue Auflage seines lyrischen Hauptwerks „Les Fleurs du Mal“ (Die Blumen des Bösen, 1857) konzipierte. Wie bei Eichendorff wird der Leser auf einen erhöhten Punkt über der Stadt geführt, von wo aus er sie als Ganze vor sich hat und sich zu ihr als Ganzer ins Verhältnis setzen kann. Das erinnert

an jene Szene der Bibel, in der der Teufel Jesus auf einen hohen Berg führt und ihm die „Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit“ zu Füßen legt (Matth. 3, 8–11). Anders als der biblische Jesus und als Eichendorffs Friedrich widersteht Baudelaires lyrisches Ich nicht der Versuchung, ja gibt es sich ihr in vollen Zügen hin.

Ausklang

Das Herz zufrieden, stieg ich auf des Hügels Schwelle
Von wo im weiten Raum die Stadt man liegen sieht,
Spital, Fegfeuer, Hölle, Zuchthaus und Bordelle,

Wo jede Scheußlichkeit wie eine Blume blüht.
Du weißt, o Satan, Schutzherr meiner Unglückstriebe,
Nicht hab ich eitle Tränen dort des Wegs versprüht.

Doch wie ein alter Lustbock einer alten Liebe,
Wollt ich der ungeheuren Dirne trunken sein,
Die, höllisch-reizend, will, daß jung ich immer bliebe.

Ob Schlaf dich wiegt noch in des Morgens Kissen ein,
Schwer, dunkel, frostig, ob du stolz dich in den Fahnen
Des Abends brütest mit der goldnen Borten Schein,

Ich lieb dich, feile Metropole! Kurtisanen
Und Räuber, oft bereit, mir Freuden zu verleihn,

Die „Metropole“ ist für Baudelaire geradezu ein Gegenstand der „Liebe“, ein Gegenüber, das seinem „Herzen“ auf die gleiche Weise zu tun gibt wie die Liebe zu einer Frau, die es bald „zufrieden“ sein läßt, ihm bald „Tränen“ abnötigt und bald „Freuden“ bereitet, die sich bis zur „Trunkenheit“ zu steigern vermögen. Sie ist für ihn mithin ein Objekt jener äußersten Form lebendiger Anteilnahme, die eine unabdingbare Voraussetzung für die künstlerische Gestaltung von Erleben ist. Und so wird sie für ihn zum *idealen Bezugsfeld für eine Dichtung, die, wie er an anderer Stelle erklärt, aus dem „Abscheu vor der Langeweile“ und dem „unsterblichen Verlangen“ erwächst, „sich leben zu fühlen“* (le désir immortel de se sentir vivre).⁴⁶ Vor diesem „Verlangen“ schwinden alle ästhetischen und moralischen Bedenken dahin: „Was macht es schon, wie die Wirklichkeit außer mir aussieht, wenn sie mir nur geholfen hat zu leben, zu fühlen, daß ich bin und was ich bin“ (si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis)⁴⁷ – ein Gedanke, der recht eigentlich das Herzstück des modernen Vitalismus bezeichnet und der zuvor etwa schon von Heinrich Heine, zum Beispiel in dessen Reisebild „Ideen. Das Buch Le Grand“ (1827) erprobt worden ist.

⁴⁵ Charles Baudelaire: Die Tänzerin Fanfarlo und Der Spleen von Paris. Zürich 1977, S. 216.

⁴⁶ Ebenda, S. 152.

⁴⁷ Ebenda, S. 176.

Dichtung und Flanerie

Baudelaire geht aber noch einen Schritt weiter. Er will in der modernen „Riesenstadt“ nicht nur jene Intensität des Erlebens gefunden haben, deren der Dichter bedarf, um produktiv zu werden – er schreibt ihr auch eine besondere, nur ihr eigene Form des Erlebens zu, durch die dem Geschäft des Dichters immer schon vorgearbeitet wäre und das insofern selbst bereits Poesie wäre: das *Erlebnis des Aufgehens in der Menge*, wie es einem „Flaneur“, einem Menschen zuteil wird, der sich ziellos durch die Straßen treiben läßt.⁴⁸ Das Spezifische des „Lebens in den Riesenstädten“ ist für Baudelaire „das Durcheinander ihrer zahllosen Beziehungen“ (le croisement de leurs innombrables rapports).⁴⁹ Dieses „Durcheinander“ wird für den, der sie in der Haltung des Flaneurs durchmißt, auf eine handgreifliche, sinnliche Weise erfahrbar. Dabei kommt er jeder Form von Menschentum und Menschenschicksal nahe, wird ihm jene empathische „*Verbundenheit mit dem Allgemeinen*“ (communion universelle) zuteil, die für Baudelaire das letzte Ziel von Dichtung ist. Es ist eine Allverbundenheit, die vor allem auch das mit einbegreift, was die „gewöhnlichen Profanen“ nach Kräften von sich fernhalten: das „Unbekannte“ und „Unverhoffte“.

⁴⁸ Eckhardt Köhn: Straßenrausch. Flanerie und „Kleine Form“. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830 bis 1933. Berlin 1988.

⁴⁹ Baudelaire (Anm. 45), S. 66.

Es ist nicht jedem gegeben, im Meer der großen Masse ein Bad zu nehmen: Sich der Menge genießend zu erfreuen, ist eine Kunst; und der allein kann, auf Kosten der Menschheit, in Lebenskraft schwelgen, dem eine Fee, in seiner Wiege, die Lust zur Verkleidung und zur Maske, den Haß des Zuhause und die Leidenschaft des Reisens eingeblasen hat.

Masse, Einsamkeit: gleichwertige Ausdrücke, die der tätige und fruchtbare Dichter miteinander vertauschen kann. Wer seine Einsamkeit nicht zu bevölkern versteht, versteht auch nicht allein zu sein in einer geschäftigen Menge.

Der Dichter genießt das unvergleichliche Vorrecht, nach seinem Belieben er selbst und ein anderer sein zu können. Wie jene irrenden Seelen, die sich einen Körper suchen, geht er, wenn er nur will, in das Wesen jedes Menschen ein. Ihm allein steht alles offen; und wenn manche Plätze ihm verschlossen zu sein scheinen, so nur deshalb, weil sie ihm einen Besuch nicht zu lohnen scheinen.

Der einsame und nachdenkliche Wanderer schöpft einen einzigartigen Rausch aus solcher Verbundenheit mit dem Allgemeinen. Der Mensch, der leicht in der Menge aufgeht, kennt Fieberschauer von Genüssen, um die der selbstsüchtige Ichmensch, verschlossen wie ein Schrein, und der Träge, eingekapselt wie ein Muscheltier, ewig betrogen sind. Er macht sich alle Berufe, als wären es die seinigen, zu eigen, alle Freuden und alles Elend; wie die Umstände es ihm bieten.

Das, was die Menschen Liebe nennen, ist sehr

gering, sehr beschränkt und sehr schwach, verglichen mit jenem unsagbaren Rausch, jener heiligen Preisgabe der Seele, die sich ganz und ungeteilt, als Dichtung und barmherzige Liebe, dem Unverhofften, das sich darbietet, dem Unbekannten, das vorübergeht, verschenkt.⁵⁰

Das sind Passagen aus „*Der Spleen von Paris*“ (Le Spleen de Paris, 1869), einer Sammlung von *Prosagedichten* (poèmes en prose), die Baudelaire als sein zweites poetisches Hauptwerk neben den „Blumen des Bösen“ ansah. Das Prosagedicht⁵¹ ist eine Form, die er sich, wie er in der Widmungsvorrede erklärt, eigens zur „Beschreibung des modernen Lebens“ hat einfallen lassen. In ihm versucht er sich an der Gestaltung einer Prosa, die auch „ohne Rhythmus und ohne Reim“ den „lyrischen Regungen der Seele“ Ausdruck zu verleihen vermöchte.⁵² Im Grunde handelt es sich dabei um den Versuch, die journalistische Textsorte des Feuilletons poetisch zu adeln, ein Unternehmen, an dem sich vor Baudelaire bereits Heine in den „Reisebildern“ auf seine Weise versucht hat. So sind denn die meisten Prosagedichte des „Spleen von Paris“ auch zunächst in diversen Tageszeitungen erschienen.

⁵⁰ Ebenda, S. 91–92.

⁵¹ Johannes Hauck: Typen des französischen Prosagedichts. Tübingen 1994. – Ulrich Fülleborn: Das deutsche Prosagedicht. München 1970.

⁵² Baudelaire (Anm. 45), S. 66.

Der Dichter als Straßenköter

Das Schlußstück ist ein Prosagedicht, in dem Baudelaire die Dichtung dadurch auf die großstädtische Lebenswelt und das Großstadterlebnis einzuschwören sucht, daß er den Straßenköter, den „chien flâneur“, den Hund, der „einsam in den gewundenen Schluchten der unermeßlichen Städte umherirrt“, zum Modell eines wahrhaft modernen Dichtertums stilisiert; es ist überschrieben „*Die braven Hunde*“ (Les bons chiens). Der Vergleich mit dem Straßenköter erlaubt es ihm, die Erlebnisform der Flanerie noch etwas grundsätzlicher zu fassen, ihr über die ästhetische Bedeutung hinaus eine existentielle Dimension zu geben.

Daß es sich um einen *poetologischen Text* handelt, zeigt sich zunächst darin, daß er anders als die übrigen Kapitel des „Spleen von Paris“ mit einer Anrufung der Musen beginnt, genauer gesagt: mit der Absage an die „akademische Muse“ und der Hinwendung zur „alltäglichen, städtischen, lebendigen Muse“ (la muse familière, citadine, vivante). Wie Homer und Vergil die Musen des Götterhimmels der Antike anriefen, damit sie ihnen halfen, die Geschichten vom Untergang Trojas und von der Gründung Roms zu besingen, so wendet er sich an diese seine Muse, um sich ihres Beistands beim Besingen der Straßenköter zu versichern. Das ist natürlich nur eine poetische façon de parler, ein rhetorischer Kniff; in Wahrheit geht es darum, der

„akademischen Muse“ und mit ihr dem „Epigonenschweif der Antike“ den Garaus zu machen und einer am urbanen Leben der Gegenwart orientierten Dichtung zum Durchbruch zu verhelfen. Die poetologische Dimension des Texts gewinnt weiter an Profil, wo der Straßenköter mit „Seiltänzern“ (saltimbanques) und fahrenden Komödianten (histrions) verglichen wird, und er wird vollends offenbar, wo es heißt, daß der Dichter den Straßenköter „brüderlichen Auges betrachte“. Ein Dichter, wie Baudelaire ihn versteht, wird sich mit dem „chien flâneur“ identifizieren, wird in ihm sich selbst und sein Schicksal wiedererkennen, und darauf kommt es bei der Schilderung der „braven Hunde“ vor allem an.

Wie die „größtstädtische Muse“ der „akademischen Muse“ gegenübergestellt wird, so der Straßenköter dem Salon- und Schoßhund, der „chien flâneur“ dem „chien bellâtre“: hier der Dichter als armer Hund, und dort der *Dichter als Schoßhund der Gesellschaft*. In den Salons der Gesellschaft ist der Dichter zwar frei von „Not“, ist er vor Schmutz und Elend sicher, doch nur um den Preis einer Existenz, die irgendwo zwischen denen des „Kinds“, des „galanten Dämchens“ und des „Dienstboten“ angesiedelt ist, um den Preis einer Abhängigkeit, die er nur auf sich nehmen wird, wenn die Eitelkeit in ihm stärker ist als jede andere Regung, und die ihn letztlich ebensowohl seinen „Instinkt“, seine empathischen Talente, wie seinen „Verstand“ kostet, die beiden Vermögen, ohne die man eigentlich nicht Dichter sein kann.

Dem stellt Baudelaire nun eben den Straßenköter als

Gegenmodell gegenüber. Es ist das Modell einer Existenz, in der die Mobilität der Moderne geradezu die Form der „Unbehaustheit“ angenommen hat, einer vollkommen ungesicherten Existenz, so wie man es auch beim fahrenden Volk, bei Pennern und „Zigeunern“, Schaustellern, Straßenmusikanten und anderem Jahrmarktsgelichter antreffen mag. Die Schule des Straßenkötters ist nicht die „Akademie“ mit ihren nach allen Regeln der Kunst durchgekauten Bildungsschätzen, sondern die Straße, und damit das Leben selbst, ist die Notdurft (*nécessité*), der Kampf ums Dasein, und eine bessere Schule kann es für die beiden Grundtugenden des Dichters, für „Instinkt“ oder „Witterung“ und „Verstand“ nicht geben.

Weg mit der akademischen Muse! Mit dieser alten Betschwester habe ich nichts zu tun. Ich rufe die alltägliche, die städtische, die lebendige Muse an, damit sie mir helfe(,) die braven Hunde, die armen Hunde, die mit Kot bespritzten Hunde zu besingen, die Hunde, die jeder von sich fern hält, weil sie verpestet und verlaust sind, nur nicht der Arme, dessen Genossen sie sind, und der Dichter, der sie brüderlichen Auges betrachtet.

Pfui über den geleckten Hund, diesen vierfüßigen Gecken, Dänen, King Charles, Mops oder Wachtelhund, so entzückt von sich selbst, daß er höchst zudringlich zwischen die Beine oder auf die Knie des Besuchers springt, wie wenn er sicher wäre(,) ihm Freude zu machen; ausgelassen wie ein Kind, einfältig wie ein galantes Dämchen, manchmal

mürrisch und unverschämt wie ein Diensthote! Pfui über diese vierpfotigen Schlangen, fröstelnd und faul, die man Windhunde nennt und die in ihren spitzen Schnauzen nicht einmal genug Witterung haben, um der Spur eines Freundes zu folgen, noch in ihrem platten Kopf genug Verstand, um Domino zu spielen.

In die Hütte mit all diesen lästigen Schmarotzern! Zurück mit ihnen in ihr seidengefütterte(s) (Körbchen)! Ich singe den kotbespritzten Hund, den armen Hund, den Hund ohne Behausung, den streunenden Hund, den Seiltänzerhund, den Hund, dessen Instinkt, wie der des Armen, des Zigeuners und des Komödianten wunderbar geschärft ist durch die Not, die so gute Mutter, die wahre Schutzgöttin der gescheiterten Leute! Ich singe die armseligen Hunde, die einsam in den gewundenen Schluchten der unermesslichen Städte umherirren, und sie, die dem verlassenen Menschen mit geistvoll blinzelnden Augen sagten: „Nimm mich zu dir, und aus dem Elend von uns beiden machen wir dann vielleicht so etwas wie Glück!“⁵³

⁵³ Ebenda, S. 210–212.

3.1.2 Der Weg der deutschen Literatur in die Großstadt

Der Großstadtroman des 19. Jahrhunderts

Die deutsche Literatur hat sich zunächst mit solchen Vorstellungen schwergetan, sehr viel schwerer jedenfalls als die französische. Diese war bereits durch den Roman an das Thema Großstadt gewöhnt, hatte im Medium des Großstadtromans bereits einen Sinn und eine Sprache für das Spezifische des Großstadtlebens entwickelt und sich ein Bild von den besonderen Möglichkeiten gemacht, die für die Literatur in ihm lagen. Das war vor allem das Verdienst von *Honoré (de) Balzac* (1799–1850), der seit den dreißiger Jahren eine große Zahl von Romanen vorgelegt hatte, in denen er das Leben in der großen Stadt Paris geschildert hatte, und der damit ein breites Publikum auf das Großstadtleben eingestimmt hatte.

Im deutschen Sprachraum sucht man lange Zeit vergebens nach einem solchen Großstadtroman.⁵⁴ Es gab hier eben noch keine Metropole vom Format eines Paris; es fehlten auf Seiten

⁵⁴ Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döbblin*. München 1969. – Christof Forderer: *Die Großstadt im Roman. Berliner Großstadtdarstellungen zwischen Naturalismus und Moderne*. Wiesbaden 1992.

der Autoren die Erfahrungen und auf Seiten des Publikums das Interesse, die einen deutschen Großstadtroman hätten entstehen lassen können. Zwar wurden immer einmal wieder Vorstöße in Richtung auf einen Gesellschaftsroman gewagt, der es an Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit mit dem Roman Balzacs aufnehmen könnte – hierher gehört etwa der „Roman des Nebeneinander“ von *Karl Gutzkow* (1811–1878) – doch lassen gerade sie die Lebensluft der modernen Großstadt besonders schmerzlich vermissen, zeigen auch sie immer nur wieder die deutsche Provinz.

Statt dessen wurde die deutsche Literatur seit den vierziger Jahren mit *Dorfgeschichten*⁵⁵ überschwemmt; während die Franzosen und auch die Engländer im Großstadtroman die moderne großstädtische Lebenswelt erkundeten, versenkten sich die Deutschen in das Leben auf dem Lande. Sieht man sich diese Dorfgeschichten näher an, kann man freilich unschwer erkennen, daß auch sie etwas mit dem Aufkommen der modernen Großstadt zu tun haben. Es sind Großstadtromane ex negativo, Großstadtvermeidungsromane, denn was immer in ihnen an ländlichen Szenen entworfen wird, gewinnt seine Bedeutung nur im Bezug zu der großstädtischen Lebensweise, die inzwischen ja auch über den Deutschen heraufzieht, als deren Gegenbild und kritischer Kommentar.

So hat es bis in die späten achtziger Jahre gedauert, bis

⁵⁵ Jürgen Hein: *Dorfgeschichte*. Stuttgart 1976. – Uwe Baur: *Dorfgeschichte*. München 1978.

auch deutsche Großstadtromane entstanden. Hier ist etwa an den dreibändigen Roman „*Was die Isar rauscht*“ (1887–1890) des Naturalisten *Michael Georg Conrad* zu denken, einen München-Roman in der Nachfolge von Zola, der seinerseits an die Paris-Romane von Balzac angeknüpft hatte, oder an die Berlin-Romane des Realisten *Theodor Fontane*, der sich im Alter noch zu einem halben Naturalisten entwickelte, an Romane wie „*Irrungen, Wirrungen*“ (1888), „*Stine*“ (1890) und „*Frau Jenny Treibel*“ (1892). In ihnen wird man freilich noch immer vergeblich suchen, was für Baudelaire die entscheidende Quelle einer modernen Großstadtdichtung ist: das Aufgehen in der Menge als ein Erleben, das zugleich der Ort einer „universellen Kommunion“ und einer existentiellen Selbstbegegnung, einer rauschhaften „Verbundenheit mit dem Allgemeinen“ und eines Innewerdens dessen wäre, „daß ich bin und was ich bin“.

Die Großstadt im deutschen Symbolismus

Am längsten hat sich im deutschen Sprachraum die *Lyrik* dem Großstadtleben verweigert, also eben die Gattung, die für Baudelaire das bevorzugte Medium der Großstadtdichtung war. Das *Modell des Naturgedichts* hatte eine solche prägende Kraft, daß man sich eine lyrische Selbstaussprache in großstädtischem Ambiente zunächst kaum vorstellen konnte. Das gilt auch für die deutschen Symbolisten, und dies obwohl sie als bekennende Moderne das Leben von Großstadtmenschen führten und obwohl

sie ihre Vorbilder vor allem bei den französischen Symbolisten fanden. So viel sie aber auch sonst bei Baudelaire und dessen Schule gelernt hatten – seine Vorstellungen von Großstadtleben und Großstadtdichtung übernahmen sie nicht. Statt dessen blieben sie weithin bei dem Bild, das die Romantiker von der großen Stadt gezeichnet hatten – kein Wunder, wenn seinerzeit der Begriff der *Neuromantik* die Runde machte.

So erinnert etwa die folgende Passage aus dem lyrischen Einakter „*Der Tod des Tizian*“ (1902) von *Hugo von Hofmannsthal* bis in einzelne Formulierungen hinein an das Bild der „bösen Stadt“, das wir bei Eichendorff kennenlernt haben. Wiederum soll es der Blick von oben erlauben, das Wesen der Großstadt zu erfassen.

Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?
Gehüllt in Duft und goldne Abendglut
Und rosig helles Gelb und helles Grau,
Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau,
In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit?
Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen,
Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen;
Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen (...). (HGW
1, 253)

In die gleiche Richtung zielt eine Reihe von Gedichten des lyrischen Zyklus „*Das Stundenbuch*“ (1905) von *Rainer Maria Rilke*.⁵⁶ In ihnen sucht der Autor einen ersten längeren Aufenthalt in Paris zu verarbeiten, der sich für ihn zu einer zutiefst verstörenden Erfahrung gestaltet und mit der Flucht nach Italien geendet hatte. Da heißt es etwa:

Die großen Städte sind nicht wahr; sie täuschen
den Tag, die Nacht, die Tiere und das Kind;
ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen
und mit den Dingen, welche willig sind. (DG 80)

Oder:

Denn, Herr, die großen Städte sind
verlorene und aufgelöste;
wie Flucht vor Flammen ist die größte, –
und ist kein Trost, daß er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt.

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
geängsteter denn eine Erstlingsherde;
und draußen wacht und atmet deine Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr. (DG 79)

⁵⁶ Manfred Engel, Dorothea Lauterbach (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart Weimar 2004.

In einer modernen Großstadt kann man nicht wirklich leben, nicht wirklich am „Atmen der Erde“ teilhaben. Indem sie die Nacht zum Tage macht, zerstört sie das Zeitmaß des Lebens. Sie läßt das Tier nicht tiergemäß und das Kind nicht kindgemäß leben, läßt damit eben die beiden Wesen nicht sie selbst sein, in denen nach Rilkes Überzeugung das Leben in besonderem Maße zur Geltung kommt, die nichts als Leben sind. Sie nimmt den „Dingen“ die Würde, die sie als eigensinnig lebendiges Gegenüber des Menschen haben, macht sie zu „willigen“, „feilen“ Objekten allfälligen Gebrauchs und gedankenloser Vernutzung. Hier sperrt sie die Menschen in „tiefe Zimmer“ ein, dort jagt sie sie durch die Straßen, als sei das Inferno hinter ihnen her; sie bannt sie in einen Zustand zwischen Angst und Hetze, der sie nicht zu sich selbst kommen läßt. So wird sie zu einem Raum, in dem sich das breitmacht, was der Philosoph Martin Heidegger (1889–1976), der übrigens ein starker Rilke-Leser war, „*Seinsvergessenheit*“ genannt und zum entscheidenden Schwachpunkt der Moderne erklärt hat: „sie aber sind und wissen es nicht mehr“.

Vom Symbolismus zum Expressionismus

Rilke bezieht hier mithin eine Position, die das genaue Gegenteil dessen bezeichnet, was für Baudelaire gilt: daß die Einkehr in die Wirklichkeit der Großstadt dazu ver helfe „zu leben, zu fühlen, daß ich bin und was ich bin“. Dabei bleibt

es jedoch nicht. Rilke kehrt nach Paris zurück und arbeitet sich Schritt für Schritt an eine Großstadtdichtung heran, wie sie Baudelaire gefordert hatte. Davon zeugen zunächst seine „*Neuen Gedichte*“ (1907/08) und sodann der Roman „*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*“ (1910), ein Werk, das alle Züge eines modernen Großstadtrromans aufweist. In ihm bekennt sich Rilke – gerade er, der von seinen Kritikern gern als Schoßhund der Gesellschaft abgetan worden ist – zum Modell des Dichters als armer Hund, als „chien flâneur“, der in den Straßen der großen Stadt herumirrt und eben hier, inmitten des urbanen „Durcheinanders“ und in enger Fühlung mit Elend und Schmutz seine entscheidenden Erfahrungen macht, Erfahrungen, die ihn – mit Rilkes eigenem Wort – immer „seiender“ werden lassen.

Da befinden wir uns freilich bereits im Jahr 1910, an der Schwelle zum *Expressionismus*, und das ist der Moment, in dem die deutsche Literatur endgültig und in all ihren Formen in die moderne Großstadt einzieht, auch im Gedicht.⁵⁷ Das bedeutet jedoch nicht, daß man die Welt der Großstadt nun sehr viel anders sehen würde als in den Jahrzehnten zuvor – im Gegenteil: gerade für den Frühexpressionismus ist sie weiterhin und mehr denn je eine Welt von monströser „Häßlichkeit“ und „Gemeinheit“, ein Ort des Gehetztseins und der Lebensangst; gerade für ihn bleibt sie die „ungeheure Dirne“ mit dem „infernalen Charme“. Doch will man nun überall eingesehen

⁵⁷ Karl Riha: *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung*. München u. a. 1983.

haben, daß sie auch so, als „*Hure Babylon*“, der Kunst mehr zu bieten habe als die Unschuld vom Lande und die Sennerin auf der Alm. In der großen Stadt entscheidet sich das Schicksal der Menschheit, im Guten wie im Bösen, und so kann es für eine Literatur, die auf sich hält, die an diesem Schicksal teilhaben und es mitgestalten will, keinen anderen Platz mehr geben als sie.

Richard Dehmel: „Predigt ans Großstadtvolk“

Der Umschwung wird in zwei Gedichten aus den Jahren 1907 und 1910 besonders gut greifbar, von denen das zweite eine Replik auf das erste ist. Das frühere Gedicht stammt aus der Feder von *Richard Dehmel* (1863–1920),⁵⁸ einem Autor, dessen Werk irgendwo im Niemandsland zwischen Naturalismus, Symbolismus und Expressionismus angesiedelt ist und der damit in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer führenden Figur des literarischen Lebens wurde; auch heute wird er vielfach noch als Inbegriff des Jugendstils gehandelt. Bei Dehmel manifestiert sich noch einmal jenes abgründtiefen *Unbehagen gegenüber der großstädtischen Lebensweise*, das sich nichts Besseres vorzustellen vermag, als den mit der Modernisierung einhergehenden Zug der Menschen in die Städte

⁵⁸ Horst Fritz: *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels*. Stuttgart 1969. – Björn Spiekermann: *Literarische Lebensreform um 1900. Studien zum Frühwerk Richard Dehmels*. Würzburg 2007.

umzukehren und die Menschen auf das Land zurückzubringen, dahin, wo sie wieder das „Atmen der Erde“ spüren können. Das ist ein Traum, der gerade im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch einmal von vielen geträumt worden ist, der etwa auch von der *Lebensreform-Bewegung*⁵⁹ kultiviert wurde und der zum Beispiel zum Bau von „Gartenstädten“ führte.

Predigt ans Großstadtvolk

Ja, die Großstadt macht klein.
Ich sehe mit erstickter Sehnsucht
durch tausend Menschendünste zur Sonne auf;
und selbst mein Vater, der sich zwischen den Riesen
seines Kiefern- und Eichen-Forstes
wie ein Zaubermeister ausnimmt,
ist zwischen diesen prahlenden Mauern
nur ein verbauertes altes Männchen.
O laßt euch rühren, ihr Tausende!
Einst sah ich euch in sternklarer Winternacht
zwischen den trüben Reihen der Gaslaternen
wie einen ungeheuern Heerwurm
den Ausweg aus eurer Drangsal suchen;
dann aber krocht ihr in einen bezahlten Saal

⁵⁹ Eva Barlösius: *Naturgemäße Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende*. Frankfurt 1997. – Kai Buchholz u. a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. 2 Bde. Darmstadt 2001.

und hörtet Worte durch Rauch und Bierdunst schallen
von Freiheit, Gleichheit und dergleichen.

Geht doch hinaus und seht die Bäume wachsen:

sie wurzeln fest und lassen sich züchten,
und jeder bäumt sich anders zum Licht.

Ihr freilich, ihr habt Füße und Fäuste,
euch braucht kein Forstmann erst Raum zu schaffen,

Ihr steht und schafft euch Zuchthausmauern –
so geht doch, schafft euch Land! Land! rührt euch!

vorwärts! rückt aus! – (DG 58–59)

Dehmels Gedicht peilt einen Standort jenseits der *Politik* an, doch gibt es gerade damit zu erkennen, daß seine Kritik an der Großstadt eine politische Seite hat. Politisch ist an ihm eben die Art und Weise, wie es die Politik verwirft, die dem „Großstadtvolk“ zur Verbesserung seiner Lebensverhältnisse angedient wird. Dabei dürfte Dehmel vor allem an die *Arbeiterbewegung*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.