

SILVIO VIETTA

Die literarische Moderne

Eine problemgeschichtliche Darstellung der
deutschsprachigen Literatur
von Hölderlin bis Thomas Bernhard

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART



T161812



1181/92

Index

Vg 1224

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Vietta, Silvio:

Die literarische Moderne : eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard /

Silvio Vietta. – Stuttgart : Metzler, 1992

ISBN 3-476-00790-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1992 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt

Satz: Johanna Boy, Regensburg

Druck: Gulde-Druck, Tübingen

Printed in Germany

2/621 Z

INHALT

EINLEITUNG	7
1 Labyrinth der Moderne	7
2 Ansatz – Methode	9
3 Das Bild	12
4 Politische Dimension	13
5 Gattungsfragen	14
6 Danksagung	15
7 Bitte an den Leser	16
I. DER BEGRIFF DER MODERNE	17
1 Datierungsansätze der Forschung	17
2 Geschichtliche Begründung und Definition der Moderne	21
3 Makro- Mikroepochen	33
II. DIE ZENTRALEN INHALTS- UND FORMPROBLEME DER LITERARISCHEN MODERNE	39
1 Autonomie und Geschichtlichkeit	39
2 Utopieversprechen und Utopieverlust	47
2.1 Ende des 18. Jahrhunderts - Beginn der literarischen Moderne. Fortschritts- und Krisenbewußtsein	47
2.2 Begriffsdefinition der Utopie	52
2.3 Hölderlins <i>Hyperion</i>	53
2.4 Romantik, Kleists <i>Erdbeben in Chili</i>	71
2.5 Nachromantische Desillusion und neuer Utopismus im 20. Jahrhundert	85
2.6 Musils <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	89
2.7 Ingeborg Bachmanns <i>Malina</i> und die Warnutopien des ausgehenden 20. Jahrhunderts	103
3 <i>Exkurs I: Die Religiosität der literarischen Moderne</i>	111
4 Erkenntnis- und Sprachkrise	131
4.1 Geschichtsphilosophischer Grund der modernen Erkenntniskrise. Büchners Descartes-Rezeption	131

4.2	Hölderlins <i>Urtheil und Seyn</i> , Kleists Kantkrise	136
4.3	Nietzsches, Hofmannsthals <i>Chandos-Brief</i>	145
4.4	Kafka: Negativität der Erkenntnis und deren Erkenntniswert für die literarische Moderne	148
4.5	Gegenwartsliteratur: Handkes <i>Kaspar</i> , Thomas Bernhard	153
5	Sprachreflexivität, Experimentalismus	158
6	<i>Exkurs II</i> : Bildfelder und Befindlichkeit der literarischen Moderne	170
7	Formen literarischer Dekonstruktion	192
7.1	Begriff der Dekonstruktion	192
7.2	Parodie, Satire, Ironie	196
7.3	Ästhetik des Häßlichen	219
7.4	Fragmentarismus	235
III.	SOZIOLOGISCHE ASPEKTE DER LITERARISCHEN MODERNE	241
1	Vorbemerkung, Begriffsabgrenzungen	241
2	Literarische Wahrnehmung der modernen Industrialisierung	245
2.1	Erste Phasen der Industrialisierung und deren literarische Wahrnehmung	245
2.2	Georg Kaisers „Gas“-Dramen und die moderne Risikogesellschaft	249
2.3	Brechts <i>Heilige Johanna der Schlachthöfe</i>	257
2.4	Perspektiven der literarischen Spätmoderne	267
3	Literarische Wahrnehmung der modernen Urbanisierung	273
3.1	Grundzüge der modernen Stadtentwicklung	273
3.2	Frühphasen der literarischen Wahrnehmung der modernen Großstadt: deutsche Autoren in London und Paris	282
3.3	Hoffmanns <i>Des Vetters Eckfenster</i> , Raabes <i>Die Chronik der Sperlingsgasse</i> , Naturalismus	288
3.4	Expressionismus	296
3.5	Rilkes <i>Malte Laurids Brigge</i>	305
3.6	Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i>	310
3.7	Stadt in der literarischen Spätmoderne: Visuelle Medien und Entrealisierung	315
	SCHLUSSWORT: IST DIE LITERARISCHE MODERNE ZU ENDE?	319
	BIBLIOGRAPHIE	326

Einleitung

1. Labyrinth der Moderne

Als der Landvermesser K. in Kafkas Roman »Das Schloß« einen »Vorsteher« der Schloßbehörde besucht, um über den Status seiner Tätigkeit als Landvermesser Auskunft zu erhalten, kommt es im Haus jenes Vorstehers zu einem Aktenkollaps. Viele Akten, so erklärt der Vorsteher, lagerten in der Scheune, viele bei dem in der Verwaltung Hilfsdienste leistenden Lehrer, die meisten seien ohnehin verloren gegangen, aber einige lagern doch auch im Haus jenes Vorstehers, den K. bei seinem Besuch krank, ein »Gichtanfall«, antrifft und dem bei der Suche seine Frau Mizzi, »eine fast schattenhafte Frau«, assistiert:

Die Frau öffnete gleich den Schrank, K. und der Vorsteher sahen zu. Der Schrank war mit Papieren vollgestopft, beim Öffnen rollten zwei große Aktenbündel heraus, welche rund gebunden waren, so wie man Brennholz zu binden pflegt; die Frau sprang erschrocken zur Seite. »Unten dürfte es sein, unten«, sagte der Vorsteher, vom Bett aus dirigierend. Folgsam warf die Frau, mit beiden Armen die Akten zusammenfassend, alles aus dem Schrank, um zu den untern Papieren zu gelangen. Die Papiere bedeckten schon das halbe Zimmer. »Viel Arbeit ist geleistet worden«, sagte der Vorsteher nickend, »und das ist nur ein kleiner Teil. Die Hauptmasse habe ich in der Scheune aufbewahrt, und der größte Teil ist allerdings verloren gegangen.« [1]

Einmal mehr erweist sich Kafkas »Schloß« für K. als ein Labyrinth von Labyrinth, das sich, je mehr der Protagonist die Schloßinstanzen auf bestimmte Erkenntnisse oder gar amtliche Dokumente festnageln will, verrätselt. Die Szene hat ein fast farcenhaftes Nachspiel, als die »Gehilfen« K.'s eindringen, die, was für K. verboten ist, in den Aktenbergen herumwühlen:

... was K. nicht durfte, die Gehilfen durften es, sie warfen sich auch gleich auf die Papiere, aber sie wühlten mehr in den Haufen als daß sie suchten, und während einer eine Schrift buchstabierte, riß sie ihm der andere immer aus der Hand. [2]

K.'s Einsicht nach den vergeblichen Anläufen, den ihn betreffenden Erlaß zu orten:

»Es unterhält mich nur dadurch«, sagte K., »daß ich einen Einblick in das lächerliche Gewirre bekomme, welches unter Umständen über die Existenz eines Menschen entscheidet.« [3]

[1] Franz Kafka: *Das Schloß*. Hrsg. M. Pasley. Frankfurt 1983, S. 97.

[2] *Das Schloß*, S. 99.

[3] *Das Schloß*, S. 102.

Das Bild des Verwaltungs- und Erkenntnischaos ist ein Bild der Moderne. Die scheinbare dokumentarische Genauigkeit des Systems erstickt sich selbst unter diffusen Informationsbergen. Im Dienstzimmer des peniblen Beamten Sordini, berichtet der Text im folgenden, krachen periodisch die Aktentürme zusammen. Alle Informationsvermittlungen und Erkenntnisvorstöße verlaufen sich, so die Erzählform Kafkas, ins Labyrinthische, Chaotische. Sie kommen nicht zum Ziel, sondern verstricken den Sucher selbst in ein »lächerliches Gewirre«, welches unter Umständen aber doch »über die Existenz eines Menschen entscheidet«.

Die Darstellungen sich verwirrender Erkenntnissituationen durchziehen die literarische Moderne vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu Thomas Bernhard und darüber hinaus. Die moderne Erkenntnis Krise bricht Ende des 18. Jahrhunderts auf in den Literaturen Hölderlins, Kleists, der Romantiker, sie prägt die Erzählform in Büchners »Lenz«, Nietzsche radikalisiert sie als Sprachkrise, die wiederum von Hofmannsthals Brief des Lord Chandos bis in die sprachkritische Gegenwartsliteratur sich verfolgen läßt. Und wenn schon Kleist klagt, daß die Sprache »nur zerrissene Bruchstücke« mitzuteilen vermöge, wenn Nietzsche der Sprache nur Scheinwahrheiten zutraut, wenn Hofmannsthals Lord Chandos »alles in Teile, die Teile wieder in Teile« zerfallen sieht, Musil die »bekannte Zusammenhanglosigkeit der Einfälle« beklagt, so spricht Kafka die moderne Erkenntnis Krise in den »Forschungen eines Hundes« bereits ironisch gebrochen aus:

Was hat die Forschung, von unseren Urvätern angefangen, entscheidend Wesentliches denn hinzuzufügen? Einzelheiten, Einzelheiten und wie unsicher ist alles. [4]

Die literarische Moderne – ist sie ein Abgesang auf die Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt?

Zunächst einmal: das Bild des in Aktenbergen Ertrinkenden ist so plastisch wie realistisch. Es kennzeichnet heute – von der politischen Szene gar nicht zu reden – auch und gerade das Bild der Wissenschaft. Jeder große Autor der literarischen Moderne – zum Beispiel Hölderlin, Novalis, Kleist, Büchner, Kafka, Musil ... – hat »Scheunen« voll Sekundärliteratur auf den Plan gerufen, und diese Berge von Sekundärliteratur wachsen ständig weiter an. Auch sind diese Literaturen über Literatur auf verschiedene Orte verteilt: Jahrbücher, Periodika von Autorengesellschaften, wissenschaftliche Zeitschriften, Sammelbände, Monographien aller Art. Tausende und abertausende von Titeln zu jedem dieser Autoren und eben die Summe all dessen und dazu eine unüberblickbare Vielzahl weiterer Texte zu einer ganzen Epoche, wie der Epoche der Moderne, droht jeden Interpreten, der eine Epochenanalyse zu schreiben sich anschickt, unter sich zu begraben. Ist nicht alle Erkenntnis der Moderne, auch die über die literarische Moderne, eben zu jener Zersplitterung des Wissens in Einzelheiten verdammt, die gerade auch die literarische Moderne als typisch für diese Epoche erkannt hat und beklagt?

[4] Franz Kafka: *Die Erzählungen*. Hrsg. K. Wagenbach. Frankfurt/M. 1961, S. 342. Zum Nachweis der anderen Zitate siehe Kap. II.4.

Nun aber ist Kafkas Bild des Labyrinthes selbst ein präzises Bild. Hinter diesem Bild der Erkenntnisverwirrung und der Darstellung des in sie verfangenen Helden steckt eine Einsicht ins Ganze, eine Deutung der Moderne als einer spezifischen Erkenntnissituation. Diese Einsicht in die Erkenntnissituation der Moderne ist von wesentlich anderer Art als jene Konfusion, in der die Helden der literarischen Moderne verstrickt sind. Die Darstellung des Erkenntnisverlustes ist von qualitativ anderer Art als der Erkenntnisverlust selbst. Die Erkenntnisform der Literatur zeigt – und je anspruchsvoller der Text desto differenzierter – jene Problematik der Erkenntnis, die wir zu Recht als »typisch modern« empfinden.

Bereits hier wird deutlich: die Epoche der Moderne ist ambivalent. Einerseits scheint der Zerfall von Erkenntniszusammenhängen »typisch modern« zu sein, andererseits aber auch die Erkenntnis dieser problematischen Erkenntnissituation. Einerseits der Zerfall von Erkenntnis in diffuse Erkenntnisteile, andererseits die Suche nach einem Erkenntniszusammenhang, ohne welche die Erkenntnis- und Sprachkrise gar nicht bemerkbar wäre. Das Bild des Labyrinths: Einerseits ist es das Bild einer Erkenntnisverwirrung, andererseits aber doch ein literarisches Modell, das einen Sachverhalt vor Augen führt, wenn auch den einer verschlungenen Erkenntnissituation.

Eine *Analyse* der literarischen Moderne ist von dieser Ambivalenz affiziert: Einerseits hat sie Anteil am Erkenntniszerfall. Sie kann die unübersehbare Fülle von Autoren und Sekundärliteratur über diese Autoren natürlich nicht mehr in ihrer Totalität erfassen und verarbeiten. Selbst eine mit großem Aufwand zu erstellende Computerliste sämtlicher Autoren und Werke der Moderne bliebe gegenüber den strukturierenden Problemzusammenhängen dieser Epoche blind, eben eine Liste, kein Begriff der Moderne. Andererseits aber: gerade die durchgehende Erkenntnis-suche in der literarischen Moderne legt, wenn auch keinen Ariadnefaden, so doch Spuren auch für ihr Verständnis. Die Analyse der literarischen Moderne als eines Problemzusammenhanges kann sich am entwickelten Bewußtsein jener Problemzusammenhänge gerade bei den komplexesten Autoren dieser Epoche orientieren. Die literarische Moderne dokumentiert eben nicht nur Erkenntniszerfall, sondern auch Problembewußtsein. Und das ist bei den erwähnten Autoren so hoch, auch im Verlauf der literarischen Moderne so kohärent, daß eine Analyse jener Problemzusammenhänge der literarischen Moderne auf ihrem schwierigen und auch labyrinthischen Erkenntnisweg nicht gänzlich ohne Wegweisung ist.

2. Ansatz – Methode

Zunächst: Wo findet eine Analyse der literarischen Moderne ihren Ansatz? Wo soll sie einsetzen? Bei welchen Autoren und in welchem Zeitraum die Epochenschwelle orten? Und soll eine Analyse der literarischen Moderne überhaupt ihren Ansatz in der Literatur oder soll sie ihn in nicht-literarischen Texten suchen?

Wenn wir oben andeuteten, daß in den großen Texten der literarischen Moderne ein hohes Erkenntnispotential zum Verständnis dieser Epoche steckt, so führt die

Frage nach dem Ansatz der literarischen Moderne über die Literatur im engeren Sinne heraus. Ganz offensichtlich vollzieht sich nämlich der Umbruch zur literarischen Moderne Ende des 18. Jahrhunderts – was im Verlauf der Analyse erst zu erweisen sein wird – als eine Reaktion auf grundlegende Geschichtsveränderungen im Gesamtprozeß der Moderne.

Generell gilt: Jene geschichtlichen Ermöglichungsgründe, die die literarische Moderne von Grund auf prägen, gehen dieser selbst voraus. Daher muß eine Analyse der literarischen Moderne, wenn sie dieser Gründe ansichtig werden will, ebenfalls über die literarischen Texte im engeren Sinne hinausgehen. Sie muß jene *geschichtsphilosophischen Gründe* sichtbar machen, die für den Verlauf der Moderne insgesamt konstitutiv sind und eben auch die literarische Moderne mit begründen. Diese geschichtsphilosophische Grundlegung wird im Kap. I erfolgen. Sie wird deutlich machen, daß der frühmoderne Rationalismus eine neue Form des Weltverständnisses und der Weltvereinnahmung begründet hat, mit dem sich, von ihren Anfängen an durchgehend, auch die literarische Moderne kritisch auseinandersetzt. Wir werden im Kap. II sehen, daß der eigentliche Anbruch der literarischen Moderne dort erfolgt, wo der Glaube an die Vernunft und deren Steuerungsfähigkeit durch den Verlauf der Französischen Revolution brüchig wird. Dies ist bei vielen deutschen Literaten ungefähr ab 1793 der Fall. An diesem Punkt der Geschichte – und damit beginnt die literarische Moderne – entwirft die Literatur selbst eigene utopische Zielsetzungen und zeigt zugleich deren Problematik in der fortschreitenden Moderne auf. Von ihren Anfängen an aber begleitet die große literarische Moderne den Verlauf der wissenschaftlich-technisch-ökonomischen Moderne mit *kritischer Gegenstimme*. Sie kritisiert die Machtansprüche des modernen Menschen und die Einseitigkeit seines anthropozentrischen Denkens.

Dabei vollzieht die literarische und ästhetische Frühmoderne einen Schritt zur Verselbständigung ihrer Formsprache. Diese Autonomisierung der Literatur und Kunst begründet aber nicht ein von der Wirklichkeit abgewandtes Kunstreich. Die verselbständigte Literatur wird vielmehr zum Träger eines Utopieversprechens – des Versprechens einer Versöhnung des Menschen mit sich und der Natur –, wie sie auch, von ihren Anfängen an, den Utopieverlust der Moderne erkennt und zur Darstellung bringt. Zugleich ringt die autonome literarische Moderne – in der Nachfolge der Säkularisierung der Aufklärung und zugleich gegen deren nihilistische Tendenzen – um eine eigene Form der Religiosität. Sie trägt die moderne Erkenntnis- und Sprachkrise in sich aus. Sie nutzt den experimentellen Spielraum der Moderne mit ihren formalen und sprachlichen Mitteln. Aber die literarische Moderne hat auch Anteil am Prozeß der Dekonstruktion der traditionellen Metaphysik und Theologie, den sie mit ihren spezifisch literarisch gebrauchten Mitteln der Ironie, Parodie, Satire, der Ästhetik des Häßlichen und des Fragments vorantreibt.

Der innere Zusammenhang der literarischen Moderne ergibt sich aus ihrer kritischen Opposition zu einer rationalistischen Moderne, an deren Säkularisations- und Fortschrittsdenken sie gleichwohl teilhat. Nur: die literarische Moderne wollte eine *andere* Moderne als die der wissenschaftlichen Beherrschung, technischen Nutzung und ökonomischen Ausbeutung der Natur. Sie hatte ein anderes Konzept des Men-

schen als das der sich selbst begründenden und machtvoll behauptenden Subjektivität. Sie hatte ein Konzept von Gemeinschaft und auch von Politik, das anders war als jenes, das die politische und soziale Wirklichkeit des 19. und 20. Jahrhunderts verwirklichte.

Diese Problemdimensionen der literarischen Moderne berühren die Soziologie, aber greifen weit über die *soziologische* Dimension hinaus. Die literarische Moderne findet ihre tiefsten Ausprägungen nicht dort, wo sie die gesellschaftlichen Erscheinungsformen der modernen Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung selbst zur Darstellung bringt. Sie findet ihre komplexeste Ausprägung vielmehr dort, wo sie sich mit den geschichtsphilosophischen Gründen der Moderne auseinandersetzt, insbesondere mit dem Subjektivismus und Anthropozentrismus der Moderne. Genauer besehen ist die sich im 19. Jahrhundert durchsetzende Industrialisierung und Urbanisierung eine Folgelast jener Rationalität, die sich als gedankliches Konzept der Welterfassung und -vereinnahmung bereits viel früher begründet hat. Die zentrale kritische Auseinandersetzung der literarischen Moderne mit diesen Grundprinzipien der Moderne vollzieht sich dementsprechend auf einer geschichtsphilosophischen Ebene, nicht auf der vergleichsweise oberflächlicheren Ebene der kritischen Darstellung von technischem Gerät, industriellen Anlagen und sozialen Begleiterscheinungen, so vielfältig und wichtig auch die literarische Wahrnehmung dieser Gegenstände und Prozesse sein mag. Aufgrund der Gewichtung aber, die uns die literarische Moderne selbst vorgibt, haben wir die soziologischen Aspekte der literarischen Moderne der Darstellung der zentralen Inhalts- und Formprobleme der literarischen Moderne nachgeordnet.

Der Ansatz einer Analyse der literarischen Moderne muß über die Texte hinaus jene geschichtsphilosophischen Zusammenhänge kenntlich machen, in denen die literarische Moderne sich begründet und entwickelt hat. Nur so kann sie auch jene Beliebigkeit bei der Text- und Autorenauswahl vermeiden, die sich bei dem – angesichts eines solchen Langzeitzusammenhanges – knappen Raum einer Monographie leicht einstellen kann. Wenn es richtig ist – was erst die Analyse zu erweisen hat –, daß *alle* zentralen Problemzusammenhänge der literarischen Moderne bereits im geschichtsphilosophischen Ansatz der Frühmoderne vorprogrammiert sind und diese Problemzusammenhänge in deren philosophischen Texten erkennbar, dann wird das Analyseverfahren eben von jenen in der philosophischen Frühmoderne sich offenbarenden Problemansätzen her auch die Problemzusammenhänge der literarischen Moderne geschichtslogisch verständlich machen können. Für unser Verfahren heißt dies: Zum Verständnis der literarischen Moderne ab zirka 1793 greifen wir immer wieder zurück auf Texte, die bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Denn wir vertreten die These, daß die literarische Moderne in ihren Problemkonstellationen erst dann verständlich wird, wenn wir erkennen können, welche Umwälzungen sich in der Frühaufklärung vollzogen haben, also in jenem philosophischen Denken, das sich im Zeitraum um 1650 konstituierte.

Zur Veranschaulichung der Problemzusammenhänge der literarischen Moderne wird unsere Analyse vornehmlich auf jene literarischen Texte zurückgreifen, in denen diese Problemzusammenhänge der Moderne am komplexesten, am differenzier-



testen und mit der größten geschichtsphilosophischen Tiefe zur Darstellung kommen. Die Analyse muß dabei permanent *werten* und unter der Fülle von Texten eben jene auswählen, die die genannten Leitnormen erfüllen. Die Auswahl wird aber den Kanon der klassischen Texte der literarischen Moderne nicht umwerfen, sondern diesen bestätigen. Die Analyse der deutschsprachigen Texte wird keine Umwälzungen in der literarischen Bewertung dieser Epoche erbringen.

Wenn unsere Analyse der literarischen Moderne in den Begründungen geschichtsphilosophisch argumentiert, so ist das Verfahren der Textanalyse *hermeneutisch-philologisch*. Jene Texte, bzw. Textpassagen, die wir zur Interpretation heranziehen, sollen in möglichst verlässlicher Textform vorliegen, die Interpretation textnah sein, die Zitation verlässlich. Es versteht sich, daß eine Analyse eines so umfangreichen Epochenzusammenhangs mit einer solchen Vielzahl von Texten nur vergleichsweise wenige Texte und diese auch nur sehr ausschnitthaft zitieren kann. Insofern ist eine Epochenanalyse immer auch ein Vergehen gegen Autoren und Werke, nicht nur gegen die, die sie gar nicht berücksichtigt, sondern auch gegen jene, die sie berücksichtigt. Die Textpassagen, die sie aus den zitierten Werken herausgreift, müssen kurz sein und den Problemzusammenhängen unterstellt. Allemal wird dabei die komplexe Fülle und Ganzheit des Textes, auch wo dieser bereits in Fragmentform vorgegeben ist, beschnitten und reduziert eben auf die in Frage stehenden Problemzusammenhänge hin. Dafür müssen wir Abbitte tun, wie wir uns auch an dieser Stelle und vorweg bei all jenen Forschern entschuldigen, deren Ergebnisse unberücksichtigt blieben, bzw. nur verkürzt erwähnt werden konnten. Wir haben uns soweit wie möglich bemüht, in die Argumentation den Stand der Forschung einzuarbeiten und diesen im Anmerkungsapparat erkennbar werden zu lassen. Aber viele Referenzen mußten um der Handlichkeit des Ganzen willen unterbleiben. Dafür bitten wir die Betroffenen um Nachsicht.

3. Das Bild

Auf dem Umschlag dieses Buches findet sich ein Bild von C.D. Friedrich. Das Bild, »Mönch am Meer«, gemalt in den Jahren 1808-10, wurde 1810 auf der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt. Eine Kontroverse entbrannte. Ein konservativer Kritiker wie Ramdohr nahm Anstoß, aber ein Moderner wie Kleist erkannte das Moderne darin:

Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse dar ... und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. [5]

[5] Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. H. Sembdner. Bd. II. München 1965, S. 327. Die Besprechung von Friedrichs Bild erschien am 13. Oktober 1810 in ande-

Das »Traurige«, »Unbehagliche«, das Kleist hier empfindet, deutet auf eine neue, typisch moderne Grunderfahrung: die einer geschichtsphilosophisch, nicht psychologisch begründeten Einsamkeit des modernen Subjekts in der Weite und Leere des Raums. Das Bild trägt, nach Kleist, auch Züge des Apokalyptischen an sich. Mit apokalyptischen Bildern aber beginnt, so werden wir sehen, die philosophische Frühmoderne, und sie durchziehen die gesamte literarische Moderne mit der Tendenz zur Ballung und Häufung in ihrer Spätphase. Schließlich: Die Entgrenzung des Bildes in seiner »Einförmigkeit und Uferlosigkeit«. Es hat keinen kompositorischen Vordergrund mehr, sondern nur den Rahmen, der es äußerlich umfaßt. Der moderne Fragmentarismus und das heißt: der Bruch mit der integrierten Ganzheit des Werks – klingt in Kleists Formulierung an, und im Schlußbild auch eine bereits moderne, schmerzliche Ästhetik des Häßlichen: »... so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.« [6]

4. Politische Dimension

Einige Leser des vorliegenden Buches werden vielleicht eine breitere Darstellung des politischen Engagements vieler Autoren vermissen. Darin steckt auch ein Wertungsproblem, das wir kenntlich machen wollen: Zum Gründungsakt der literarischen Moderne gehört, wie erwähnt, ihre Autonomisierung. Die gesamte ästhetische Moderne grenzt sich im frühromantischen Diskurs ab von »rhetorisch subalternen« – so nennt dies Novalis – Funktionen. Auch die literarische Moderne setzt sich ab von Dienstfunktionen aller Art: Vernunft, Theologie, Moral, politische Ideologie können nicht mehr irgendeine Art von Vormundschaft über die Literatur im Zeitalter der Moderne beanspruchen, die darum nicht unvernünftig, unreligiös, amoralisch oder unpolitisch wird, sondern im Gegenteil alle diese Bedeutungsdimensionen auf *ihre* Weise in sich integriert und bearbeitet. Auch und gerade die politische Dimension: Sie aber muß unter den Bedingungen der Moderne erkannt werden, das heißt: unter den Bedingungen der relativen Autonomie des modernen literarischen Textes. Dabei wird sich zeigen, daß gerade mit der Verselbständigung der literarischen Sprache ein eminent kritisches Potential sich in ihr entwickelt, dies aber nicht in Form des politischen Kleinkrieges, sondern im Sinne der ange deuteten *grundlegenden Moderne-Kritik* der Literatur. Wir werden in allen Kapiteln

rer, nämlich dramatisierter Form, in den *Berliner Abendblättern*. Sie war gezeichnet mit der Sigle »ch« für Clemens Brentano. Auf den Streit um die Verfasserschaft brauchen wir hier nicht weiter eingehen. Die zitierten Sätze gehören Kleist, nicht Brentano, an. – Der Band von Bernhard Lypp: *Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunst-Philosophische Studien* (München u.a. 1991), der auch das Bild von Friedrich verwendet, ist mir erst nach Abschluß dieses Buches zugänglich gewesen.

[6] Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* enden mit Worten, in denen auch die moderne Sprachproblematik anklingt: »Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren.« A.a.O., S. 328.

die spezifisch *politische* Funktion dieser Kritik kenntlich machen, aber dabei auch verdeutlichen, daß die Politisierung von Literatur im engeren Sinn einen Horizontverlust der literarischen Moderne bedeutet. Große Autoren der Moderne wie Hölderlin, Novalis, Kafka, Musil, Bachmann, Bernhard u.a. waren nicht im engeren Sinne parteipolitisch gebunden. In einzelnen Fällen – so bei Georg Büchner – stehen Politik und Literatur im Konflikt miteinander, können jedenfalls nicht bruchlos miteinander zur Deckung gebracht werden. Unsere Analyse der literarischen Moderne orientiert sich an der Literatur, nicht am politischen Handlungsgeschehen dieses oder jenes Autors. Sie liest dabei auch und gerade die literarische Kritik an der Moderne als eine eminent politische Dimension der literarischen Texte der Moderne, nicht aber im erwähnten engeren, parteipolitischen Sinne. Der große Mißgriff vieler, auch namhafter Autoren schon im 19. und mehr noch im 20. Jahrhundert resultiert zumeist aus ihrer Verwechslung der literarischen Utopie mit politischen Parteiprogrammen, und dies auf dem rechten wie auf dem linken Spektrum. Vom Standpunkt der Literatur aber ist solche Identifikation der literarischen Utopie mit (zumeist schlechter) Politik eher ein Verrat, auch ein Mißverständnis der utopischen Dimension der Literatur. Die Literaturkritik der Gegenwart beginnt erst, diese Geschichte der politischen Fehlorientierung von Literaten und ihrem Pakt mit ideologischen Systemen schon im 19. vor allem aber im 20. Jahrhundert aufzuarbeiten.

5. Gattungsfragen

Die Problemgeschichte der literarischen Moderne ist keine Gattungstheorie. Zwar nehmen die Gattungen Einfluß auf die Darstellungsform der modernen Problemzusammenhänge. Aber es zeigt sich, daß diese moderne Problemgeschichte durch alle drei Gattungen hindurchgeht, wenn auch nicht immer gleichzeitig in allen Gattungen ausgetragen wird. Die zentralen Problemzusammenhänge und Bildfelder der literarischen Moderne aber können in der Form der Prosa, des Dramas und der Lyrik nachgewiesen werden, kommen so auch bei dem ersten großen Modernen der deutschen Literatur, Hölderlin, in allen drei Gattungen vor. Wir können für unsere problemgeschichtliche Darstellung die Gattungsfrage vernachlässigen.

Damit sollen nicht jene vielfältigen Bemühungen abgewertet werden, die eine Darstellung der literarischen Moderne entlang einer Gattung versuchen. [7] Es wird in Zukunft sogar nötig sein, zur Ausdifferenzierung der Moderneproblematik auch den spezifischen Anteil der Gattungen daran genauer herauszuarbeiten, als wir dies hier können und wollen. Wenn es uns im folgenden wesentlich darum geht, die Grundproblematik der literarischen Moderne zunächst aus ihren geschichtsphilosophi-

[7] Die neue Darstellung von Jürgen H. Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung* (Stuttgart 1991) verfolgt einen solchen gattungstheoretischen Zugriff auf die literarische Moderne. Mir war der Band erst nach Abschluß meines Manuskriptes zugänglich.

schen Voraussetzungen heraus verständlich zu machen, so könnte dieser Ansatz in Zukunft auf die Gattungsfrage hin noch stärker spezifiziert und differenziert werden.

Für die literarische Moderne in ihrer Ganzheit aber stellt sich noch eine wichtige Frage: Wie ist die alle Gattungen durchziehende kritische Dimension der literarischen Moderne zu verorten? Bereits in der Aufklärung und in der Forschung zu dieser Epoche taucht das Problem auf, wie die dort schon deutlich geäußerte Kritik an der Vernunftphilosophie einzuordnen ist. Ist solche Kritik irrational, weil sie die Vernunft, ihren Machtanspruch, ihre Defizite und ihre Einseitigkeit kritisiert? Zumindest die großen europäischen Aufklärungskritiker: Pascal, Shaftesbury, Vico, in Deutschland Hamann, Herder u.a. haben nicht irrational gegen das Herrschaftsdenken der Vernunft argumentiert, sondern mit guten Gründen. Vor allem am Machtanspruch und an der Einseitigkeit der neuzeitlichen Rationalität, auch an der Ungeschichtlichkeit ihres Denkens, machte sich ihre Kritik fest. Die literarische Moderne setzt diese Tradition der *kritischen Aufklärung* fort. Und wenn jene Kritik an der Einseitigkeit der rationalen Aufklärung zum selbstreflexiven Gesamtprozeß der Aufklärung zu zählen ist, so auch die Kritik der literarischen Moderne an der Moderne zum reflexiv-selbstkritischen Gesamtprozeß der Moderne. Ausgrenzung war allemal zwar die Strategie der Rationalität, aber doch um den Preis der Verbannung auch jener Einsichten, die für den Gesamtverlauf der Geschichte geradezu lebenswichtig waren und sind. Gerade mit ihren Einblicken in die Engführungen der wissenschaftlich-technisch-ökonomischen Moderne gehört die literarische Moderne in den Gesamtprozeß dieser Epoche. Sie verkörpert ein kritisch-reflexives, auch alternatives Bewußtsein zum und im Gesamtprozeß der Moderne.

6. Danksagung

Eine Monographie zur literarischen Moderne gibt es bisher nicht. In einem Vorlesungszyklus an der Universität Hildesheim in den Jahren 1988-90 habe ich erstmals Grundpositionen einer solchen Analyse vorgetragen. Ich danke den Hörern der Vorlesung für die aufmerksame Anteilnahme am Gedankengang. Einige Kollegen haben einzelne Kapitel des Manuskripts in ihren Entstehungsstufen durch hilfreiche Ratschläge gefördert. Ich danke den Professoren Tilman Borsche (Hildesheim), Karlheinz Fingerhut (Marbach), Adolf Frisé (Bad Homburg), Rolf Grimminger (Bielefeld), Klaus-Detlef Müller (Tübingen), Josef Nolte (Hildesheim) für ihre Hilfe, und schließe in diese Danksagung auch Dr. Stefanie Roth (Mannheim) ein. Die wissenschaftlichen Hilfskräfte Marco Iorio, Annette Flos, Cornelia Konrads und Tanya Wittal haben durch ihre engagierte Arbeit sehr geholfen. Herr Manfred Felsch hat mit Kompetenz und Umsicht das Typoskript erstellt. Auch dafür meinen Dank.

7. Bitte an den Leser

Eine Analyse der literarischen Moderne aus deren geschichtsphilosophischen Gründen ist ein schwieriges Unterfangen, auch für den Leser dieser Analyse. Die Rückführung der Problemdimension der literarischen Moderne auf ihre geschichtsphilosophischen Voraussetzungen hin ist für die Forschung relativ neu. Sie übersteigt aber die literarischen Texte und den ohnehin großen Epochenrahmen von zirka zwei Jahrhunderten noch einmal: zurück in die Vorgeschichte der Frühaufklärung. Eine solche epochengeschichtliche Langzeitstudie bringt aber ihre eigenen Verständnisschwierigkeiten mit, die vom Leser Geduld verlangen. Zum anderen bringt auch die bereits erwähnte knappe Textauswahl für den Leser Probleme mit sich. Um der Übersichtlichkeit willen müssen die zitierten Textstellen exemplarisch-kurz gefaßt sein. Viele, auch wichtige Texte und Autoren der literarischen Moderne kommen nur verkürzt oder gar nicht zur Sprache. Daher muß der Leser bei einer solchen Epochendarstellung selbst mit produktiver Einbildungskraft die aufgewiesenen Problemzusammenhänge auch auf jene Texte und Autoren übertragen, die hier unberücksichtigt bleiben mußten, um so die Ergebnisse der Analyse durch weitere Texte zu modifizieren, auch zu korrigieren. Ich bin mir bewußt, daß dies eine Herausforderung an den Leser darstellt. Sie ist aber bei einer Epochenanalyse, die immer überblickshaft verfahren muß, nicht zu umgehen. Für Rückmeldungen, auch aus dem Kreis von interessierten Lesern, die nicht ausgesprochene Fachwissenschaftler sind, bin ich dankbar. Für jene ist vielleicht der Einstieg in die Lektüre im Kap. II leichter zu finden, auch wenn Kap. I in der Logik der Darstellung vorangehen mußte.

Novalis notiert zu seinem eigenen und Friedrich Schlegels hochgespannten romantischen Projekt, in ihm stecke vielleicht »ein Hang zur Tollheit«, und fügt dann hinzu: »... wie ihn jeder tüchtige Mensch haben muß, um vollständig zu seyn.« [8] Vielleicht steckt auch in einer zwei Jahrhunderte umgreifenden Theorie der literarischen Moderne ein »Hang zur Tollheit«. Ich füge hinzu: wie ihn jeder tüchtige Mensch zum Verständnis der literarischen Moderne als einem Epochenzusammenhang haben muß.

[8] Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. III. *Das philosophische Werk II*. Hrsg. R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mähl und G. Schulz. Stuttgart 1968, S. 491.

I. Der Begriff der Moderne

1. Datierungsansätze der Forschung

Als in den achtziger Jahren die Diskussion um die Frage aufbrach, ob wir bereits aus dem Zeitalter der Moderne in das der Postmoderne eingetreten seien, wurde auch deutlich, wie diffus die Vorstellungen von jener Epoche sind, die wir die Moderne nennen, in der wir ja leben – oder vielleicht auch nicht mehr. Meint Moderne die Neuzeit schlechthin, also einen Zeitabschnitt, der mit der Renaissance einsetzt, oder meint der Begriff nur ein Segment daraus, den Prozeß der Industrialisierung beispielsweise, der ja in Deutschland erst im 19. Jahrhundert greift? Und was akzentuiert der Begriff der Moderne? Das Fortschreiten der »modernen« Wissenschaft und Technik oder eher den damit vielleicht verbundenen Werteverlust, also einen als Krise wahrgenommenen geistigen Prozeß, oder verbinden wir mit dem Begriff der Moderne vor allem die Befreiung des Menschen aus Unmündigkeit, einen eher politischen Vorgang also?

Vielleicht hat überhaupt erst die Postmoderne-Diskussion offengelegt, wie breit das Spektrum der Vorstellungen ist, die wir mit dem Epochenbegriff der Moderne verbinden. Dementsprechend unscharf, ja konfus blieb bis heute auch der Begriff der Postmoderne. Und so war es eine vernünftige Forderung, die in der Diskussion um Moderne und Postmoderne geäußert wurde, daß, wer von Moderne (oder Postmoderne) spricht, klarzumachen habe, »welche Moderne er im Visier hat«. [1]

Dabei zeigt schon ein kurzer Blick auf die *literaturwissenschaftliche* Diskussion, daß auch hier die Vorstellungen über Moderne weit auseinandergehen. Kein anderer literarischer Epochenbegriff wird so diffus gehandhabt wie der der Moderne. Es gibt mindestens fünf, auch zeitlich weit auseinanderliegende Geschichtsmodelle, die mit diesem Begriff arbeiten. Am weitesten zurück greift der Vorschlag – Modell I – den Begriff der literarischen Moderne in Anlehnung an die Forschungen zur Frühneuzeit mit dem Begriff der Neuzeit gleichzusetzen. Diejenigen, die eine solche »Gleichsetzung von Moderne und Neuzeit« vorschlagen, kommen aber nicht umhin anzumerken, daß jene ästhetischen Innovationen, die wir mit dem Begriff der Moderne verbinden, erst viel später einsetzen und sprechen daher auch von der

[1] Wolfgang Iser: *Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie*. In: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*. Hrsg. P. Koslowski, R. Spaemann, R. Löw. Heidelberg 1986, S. 237.

»Wende zum 20. Jahrhundert« als dem »Beginn der Moderne im engeren Sinne«. [2] In der Romanistik – das ist das 2. Modell – wird häufig die berühmte »Querelle des Anciens et des Modernes« als Ausgangspunkt der Moderne angesehen. Nicht zu unrecht. Bricht ja doch in dieser historischen Auseinandersetzung des ausgehenden 17., frühen 18. Jahrhunderts ein neues Geschichtsbewußtsein auf, das sich in seinem fortschrittsorientierten nationalen Selbstbewußtsein abgrenzt von der Antike, in dieser Abgrenzung und nationalkulturellen Ausrichtung allerdings auch sehr stark der Zeitgeschichte verhaftet bleibt. [3] In der deutschen Literaturwissenschaft allerdings wurde der Versuch einer »Periodisierung der »modernen« deutschen Literatur« lange Zeit mit jenen »modernen Richtungen zwischen 1890 und 1914« gekoppelt, »die stilgeschichtliche Grundlage und Voraussetzung der weiteren Entwicklung der Literatur im 20. Jahrhundert« sind. [4] Der Umbruch zur Moderne vollzieht sich nach diesem 3. Modell also auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Für dieses Modell spricht, daß die Autoren dieser Epoche selbst ein expli-

[2] Gerd Hemmerich: *Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte. In: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung.* Festschr. U. Fülleborn. Hrsg. T. Elm und G. Hemmerich. München 1982, S. 24 und 35.

[3] Vgl. Hans Robert Jauß: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität.* In: *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt/M. 1970, S. 11ff., insbes. S. 29ff. Dort auch eine kurze Begriffsgeschichte des Gegensatzes von »modernus« und »antiquus«. Neueren Datums und offenbar angeregt durch die Lektüre von Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* hat Jauß vorgeschlagen, die Epochenschwelle zur Moderne weder an der Querelle festzumachen, noch an Baudelaires Lyrik, also Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern diese um die Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen: »Den Anstoß, diesen heute fast schon kanonisierten Beginn unserer Moderne zu revidieren, gab mir Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* ... diese berühmten Thesen machen es unabdingbar, die Epochenschwelle zum Selbstverständnis unserer Moderne nicht erst in der Mitte des 19., sondern schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu suchen.« (*Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*; In: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein.* Hrsg. R. Herzog und R. Koselleck. München 1987, S. 247). Jauß begründet diese neuerliche Datierung mit der eminenten Epochenwirkung Rousseaus, der als erster den »Januscharakter« der modernen Kultur erkannt habe (S. 248). Das ist nicht ganz einleuchtend. Denn zum einen haben bereits Denker wie Pascal, Vico, Shaftesbury in Auseinandersetzung mit Descartes den »Januscharakter« des frühmodernen Wissenschaftsansatzes gesehen, zum anderen würde es gerade die *Dialektik der Aufklärung* nahelegen, die Epochenschwelle bereits im 17. Jahrhundert anzusetzen und diese an der Revolution der Wissenschaft und der Philosophie festzumachen, wie dies Horkheimer / Adorno an Francis Bacon, Descartes und Hobbes tun. Siehe dazu den folgenden Absatz 1.2. Im weiteren Verlauf seiner Argumentation rückt Jauß die »Epochenwende« im ästhetischen Bewußtsein an das Ende des 18. Jahrhunderts, »als Antwort auf die Enttäuschung der emanzipatorischen Naherwartung, die man in die Revolution von 1789 gesetzt hatte« (S. 254). Diese Datierung stimmt mit unseren eigenen Forschungen zur Epochenschwelle der literarischen Moderne, wie wir sie im Kap. II entfalten werden, überein.

[4] Helmut Kreuzer: *Zur Periodisierung der »modernen« deutschen Literatur.* In: *Basis. Jahrb. f. dt. Gegenwartslit.* 2, 1971, S. 501. Kreuzer lehnt sich hier an Formulierungen von Wolf Dietrich Rasch an (*Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende.* Stuttgart 1967, Vorwort).

zit »modernes« Epochenbewußtsein hatten, und in dieser Zeit der Begriff »die Moderne« in seiner nominalen Form zu einem Kampfbegriff der literarästhetischen Avantgarde wurde. [5] Dieser Aufbruch und das literarische Selbstverständnis dieser Gründerzeitgeneration in der Phase eines massiven Industrialisierungsschubs in Deutschland ist heute dokumentiert bis hin zum Abgesang auf sie in Samuel Lublinski »Bilanz der Moderne« von 1904. [6] Allerdings zeigt auch das Studium der Diskussion um »die Moderne« vor und nach 1900, wie stark jene Autoren in zeitgenössische Problemstellungen verstrickt waren. Wir finden hier die Suche nach »einer echt nationalen Dichtung«, nach einem »wahrhaft deutschen sozialen Drama«, nach einem neuen Realismus des Milieus, aber auch nach »dem neuen Menschen« und nach neuromantischem Gefühlsausdruck. [7] Diese Diskussion ist geschichtlich interessant und aufschlußreich. Sie ist selbst ein wichtiges Dokument der Moderne um 1900. Aber: ins Zentrum der Problematik der literarischen Moderne als einem übergreifenden Epochenbegriff führt diese Diskussion um das Selbstverständnis der Moderne vor und nach 1900 nicht. Sie wurde auch von zweitrangigen Autoren geführt.

Nun hat 1956 der Romanist Hugo Friedrich die »Struktur der modernen Lyrik« an den Autoren Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé aufgewiesen und dabei einen Moderebegriff lanciert, der weiter ins 19. Jahrhundert zurückgreift. In dieser Terminierung können wir das 4. Modell sehen. Ihm entsprechen in der Germanistik Ansätze, die Bilder und Sprechformen der Moderne zurückzuverfolgen bis zu E.T.A. Hoffmann, Heine und Georg Büchner. [8] Hugo Friedrich hatte aber bereits in sei-

[5] So veröffentlichte Eugen Wolff 1888 einen programmatischen Beitrag mit dem Titel: *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne.* (Wieder abgedruckt in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende.* Hrsg. G. Wunberg. Frankfurt/M. 1971, S. 3ff.) Wolff bezieht sich in seinen Ausführungen bereits auf den Titel der Lyrikanthologie *Moderne Dichtercharaktere* von 1884, die in der Naturalismusforschung als Beginn dieser Epoche angesehen wird; dort aber auch der Hinweis auf den programmatischen Gebrauch von »modern« schon im jungen Deutschland, so in Heinrich Laubes *Moderne Charakteristiken* von 1835 (Günther Mahal: *Naturalismus.* München 1975, S. 186).

[6] Samuel Lublinski: *Die Bilanz der Moderne.* Berlin 1904. Neu hg. v. G. Wunberg. Tübingen 1974

[7] *Die literarische Moderne* (Anm. 5), S. 7, 30, 125 u.a.

[8] Gerhard R. Kaiser: *Zur Metaphorik der Moderne.* In: *Synthesis* 10, Bukarest 1983, S. 65ff. In der Hoffmann-, Heine- und Büchnerforschung kommt zwar der Begriff der Modernität vor – so in dem Beitrag *Heinrich Heines Modernität* von Hans Joachim Bernhard (*Wiss. Zschr. d. Univ. Rostock* 22, 1973, S. 415ff.) – spielt aber nicht die vielleicht erwartete zentrale Rolle. Siehe jedoch: Hanna Geldrich: *Heine und der spanisch-amerikanische Modernismo.* Bern u.a. 1971. Als einen wichtigen Beitrag in diesem Zusammenhang möchte ich auch *Die Geburt der literarischen Moderne aus dem Geist der Moral* von Peter Bürger nennen (*Merkur* 39, 1985, S. 1026ff.), der den Begriff der literarischen Moderne an die Aufkündigung eines christlich-moralischen Standpunktes des Erzählers, dargelegt am Werk Flauberts, rückbindet, allerdings auch deutlich macht, daß der damit verbundene ästhetische Schock nur im Rahmen eines moralisch-bürgerlichen Erwartungshorizontes wirkte. Auf Bürger's *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt/M. 1974) kommen wir noch zurück.

nem Buch zur modernen Lyrik – wenn auch nur kurz – auf Novalis und auf die deutsche Romantik als einen Ausgangspunkt der literarischen Moderne verwiesen. [9] In der Tat ist dieses Modell – das 5. – jenes, das in der literaturwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahre sich als das fruchtbarste herauskristallisiert hat: Es setzt den Beginn der literarischen Moderne an den Ausgang des 18. Jahrhunderts und verbindet ihn mit den Autoren der Frühromantik, mit Hölderlin, mit Kleist. Insbesondere die Forschungen von Karl Heinz Bohrer haben in den letzten Jahren diesen Ansatz gestärkt und offensiv nach außen getragen. [10] Allerdings klammerte Bohrer in dem Maße, wie er die ästhetische Moderne als einen sich verselbständigenden Diskurs begriff, die Frage aus, wie denn die literarische Moderne sich zur übergreifenden Geschichtsepoche der Moderne verhält. Wenn die Modernität der modernen Literatur Bohrer zufolge wesentlich darin liegt, daß sie sich verselbständigt, autonom wird, dann stellt sich doch die Frage, woher denn diese Tendenz zur Autonomie rührt? Die ästhetische Autonomie ist ja geschichtlich gesehen gerade nicht in sich selbst begründet, sondern entspringt bestimmten Strömungen der Aufklärung, die aufzuzeigen sind. Auch charakterisiert der Autonomiebegriff nur scheinbar die literarische Moderne als eine Epoche seit der Romantik, weil er ebenso auch der Klassik zukommt. Außerdem müssen wir fragen: Gibt es nicht auch ganz andere Züge an der modernen Literatur, die wir als spezifisch modern an ihr wahrnehmen, die also wesentlich zur literarischen Moderne gehören, aber nicht im Prinzip der Autonomie und der surrealen Phantastik, die Bohrer als das andere wichtige Merkmal der literarischen Moderne nennt, aufgehen? Was ist das Moderne an der literarischen Moderne? Die Frage nach der Modernität der modernen Literatur führt uns erneut auf die Frage nach dem Modernitätsbegriff selbst.

[9] Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956. Friedrich zitiert allerdings nur wenige Äußerungen von Novalis über künftige Dichtung, die vor allem Novalis' Faszination für das Heterogene, Chaotische und das Dunkle der Sprachmagie belegen sollen. Im Anschluß an Friedrich hat sich auch in der Germanistik eine breite Diskussion um die moderne Lyrik entwickelt, die u.a. ihren Niederschlag fanden in Heinz Otto Burgers Aufsatz *Von der Struktureinheit klassischer und moderner deutscher Lyrik* (1959) und Karl Otto Conradys Vortrag *Moderne Lyrik und die Tradition* (1958). Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch der frühe Beitrag von Paul Böckmann über *Die Sageweisen der modernen Lyrik* von 1953, der vor allem den Verlust der Sicherheit in der Ich-Aussage, die Fragmentarisierung der Welt und die korrespondierende Montagetechnik als Merkmale der modernen Lyrik hervorhebt. Bann und Trakl liefern nach Böckmann dafür einschlägige Beispiele. Die wichtigsten Beiträge dieser Diskussion sind zusammengefaßt in: *Zur Lyrik-Diskussion*. Hrsg. von R. Grimm. Darmstadt 1974.

[10] Dies vor allem in den Publikationen: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. Frankfurt/M. 1989 (1987) und: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt/M. 1989. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch der Band von Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff: *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß* (Frankfurt/M. 1980), der mit einem Exkurs zum »Begriff der Subjektivität seit der Romantik« beginnt.

2. Geschichtliche Begründung und Definition der Moderne

Wir unterscheiden im folgenden zwei Begriffe der Moderne: *Erstens*: Die rationalistische Moderne. *Zweitens*: Die literarische Moderne. Den *ersten* Begriff der Moderne gewinnen wir aus den geschichtsphilosophischen Untersuchungen von Max Weber, aus der sich daran anschließenden Analyse der modernen Verdinglichung in »Geschichte und Klassenbewußtsein« von Georg Lukács, aus Max Horkheimers und Theodor W. Adornos »Dialektik der Aufklärung« und Martin Heideggers kritischer Aufarbeitung der neuzeitlichen Metaphysikgeschichte. [11] Ergänzt werden diese geschichtsphilosophischen Untersuchungen von Forschungen zur neuzeitlichen Wissenschaftsgeschichte insbesondere von Thomas Kuhn, Benjamin Nelson, Hans Blumenberg und Jürgen Mittelstraß. [12] Natürlich ist das Bild einer sich herauschälenden Epoche der Neuzeit oder Moderne – beide Begriffe werden in diesen wissenschaftsgeschichtlichen Arbeiten gebraucht – heterogen. Aber es gibt gewichtige gemeinsame Grundzüge, die sich benennen lassen.

Dabei ergibt sich folgendes Bild: Bereits im Mittelalter bildet sich – zunächst im Schutz eines theologischen Nominalismus – ein neuer Denktypus heraus, der durch das Ideal der Quantifizierung gekennzeichnet ist, selbst aber noch nicht über

[11] Hauptquellen sind: Max Webers 1905 erschienene Studie *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, die die moderne okzidentale Wirtschaftsform und Technik auf eine spezifische Form abendländischer »Rationalität« im Sinne der »Berechenbarkeit« zurückführt und dabei insbesondere auch den Einfluß der asketisch-protestantischen Wertethik bei der Durchsetzung dieses Denk- und Handlungstypus untersucht. Auf der Studie Max Webers fußt auch die Untersuchung von Georg Lukács zur modernen »Verdinglichung« und dem ihr zugrunde liegenden Prinzip der »auf Kalkulierbarkeit eingestellten Rationalisierung« in *Geschichte und Klassenbewußtsein* von 1923, wobei allerdings der zum Marxismus bekehrte Lukács auf eine Befreiung von der Verdinglichung durch das Proletariat hoffte. Grundlegend für eine kritische Analyse der Moderne ist nach wie vor Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* von 1947, vor allem in ihrem ersten Teil: »Begriff der Aufklärung« und ihrer Analyse der konstitutiven Bedeutung der Kategorien »Berechenbarkeit« und »Nützlichkeit« für die Geschichte der Aufklärung. Ganz unabhängig davon, aber in den Ergebnissen durchaus vergleichbar hat Martin Heidegger in grundlegenden seins- und metaphysikgeschichtlichen Arbeiten, so der Vorlesung *Die Frage nach dem Ding* von 1935/6, publ. 1984, den Herrschaftsanspruch des modernen anthropomorphen »rechnenden Denkens« offengelegt. Dabei haben sowohl Heidegger als auch Horkheimer / Adorno ihren Begriff von Moderne, bzw. Aufklärung als einem entfesselten Macht- und Herrschaftsdenken an der Anschauung des totalitären nationalsozialistischen Systems gewonnen. Mit diesem hatte bekanntlich Heidegger 1933 kooperiert, dann aber gerade an diesem System die Entfremdungsformen der modernen Seinsgeschichte erkannt. Siehe dazu Silvio Vietta: *Heideggers Kritik am Nationalsozialismus und an der Technik*, Tübingen 1989.

[12] Unter die wichtigsten Arbeiten zur Wissenschaftsgeschichte der Frühneuzeit, die auch deren mittelalterliche Wurzeln offenlegen, gehören die Studien von Thomas Kuhn: *Die Entstehung des Neuen*. Frankfurt/M. 1977, Benjamin Nelson: *Der Ursprung der Moderne*, Frankfurt/M. 1977, Hans Blumenberg: *Die kopernikanische Wende*. Frankfurt/M. 1965, *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt/M. 1966, und *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt/M. 1975, Jürgen Mittelstraß: *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*. Berlin/New York 1970.

genaue Meßtechniken verfügt. [13] Die Schwelle zu einer neuzeitlichen Physik wird nun dort überschritten, wo die Hemmnisse der mittelalterlichen Theologie so weit zurückgedrängt werden, daß das Universum der menschlichen Erkenntnisarbeit zugänglich wird und der quantifizierende Theorienansatz sich mit Meßtechniken verbindet, die zum Teil in ganz anderen Bereichen, so der Kriegstechnik, entwickelt wurden. [14] Bekanntlich erfolgte nach einer langen Latenzphase der eigentliche Durchbruch zu einem spezifisch neuzeitlichen Denkansatz dann bei Kopernikus, also in der paradigmatischen Leitwissenschaft der Astronomie. [15] Sie lieferte in der neuzeitlichen Geschichte das erste Modell einer das gesamte Weltbild umstürzenden Revolution. Kepler, Giordano Bruno, Galilei und viele andere haben diese Revolution, die zunächst eine Wissenschaftsrevolution war, durch ihre Forschungen gefestigt, wenn auch in den Einzelergebnissen modifiziert und korrigiert. Dabei wurden früh auch schon die politischen Implikationen dieser Revolution offenbar. [16]

Im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts vollzieht sich im Anschluß an die neuzeitlich-naturwissenschaftliche Revolutionierung des Weltbildes eine Revolution in der Philosophie. Ihr wichtigster Vertreter ist René Descartes, ihm folgen Hobbes, Locke, Leibniz. Der qualitative Sprung, der diese Denker von der vorgängigen antiken und mittelalterlichen Philosophie – bei aller Rückbindung an jene – abgrenzt, besteht darin, daß er das denkend-vorstellende Subjekt, also den menschlichen Verstand, als erstes Prinzip der neuen Philosophie setzt. Nachdem er sinnliche Wahrnehmung und alle Erkenntnisformen einem grundsätzlichen Zweifel unterzogen hat, findet Descartes in der reflexiven Selbstgewissheit des denkenden-vorstellenden Verstandes das erste, unbezweifelbare Fundament und damit eine neue Grundlage

[13] Nach Blumenberg war bereits das »14. Jahrhundert ... beherrscht vom Ideal der Quantifizierung. Es besaß eine Logik der Definition, die nicht mehr substantiale Bestimmungen der Gegenstände geben, sondern Anweisungen für ihre quantitative Darstellung ermöglichen wollte. Es besaß weithin die mathematischen Methoden und die Instrumentarien, mit deren Hilfe das 17. Jahrhundert den Aufbruch der Wissenschaft vollziehen sollte.« Hans Blumenberg: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*. Frankfurt/M. 1973, S. 155. Dieser Band ist die überarbeitete Fassung des dritten Teils der *Legitimität der Neuzeit*. Anneliese Meier hebt in ihrem Buch *Die Vorläufer Galileis im 14. Jahrhundert, Studien zur Naturphilosophie der Spätscholastik* (Rom² 1966) hervor, daß die spätmittelalterliche Tendenz zur Quantifizierung zumeist doch »ein Rechnen ohne Messen« geblieben sei (S. 115), da die Hilfsmittel zu genauen Meßtechniken noch gar nicht zur Verfügung standen.

[14] Die Bedeutung insbesondere der Kriegswerkstätten für die Herausarbeitung des neuen mechanistischen Wissenschaftstypus der Frühmoderne arbeitet vor allem Mittelstraß (Anm. 12) heraus. Die historische Leistung Galileis sieht er darin, daß bei ihm die zwei Traditionsstränge der theoretischen Vernunft und des praktischen Wissens erstmals ein »festes Bündnis eingehen« (S. 172).

[15] Für die Entwicklung des frühneuzeitlichen Denkens hatte die Astronomie die Funktion einer paradigmatischen Leitwissenschaft. Den Begriff des Paradigmas und Paradigmenwechsels hat vor allem Kuhn in die Epochenforschung eingeführt.

[16] Bekanntlich waren Giordano Bruno und Galilei in kirchliche Prozesse verwickelt, die zur Verbrennung von Bruno führten (1600) und Galilei vor der Kurie in Rom abschwören ließen (1633).

für alles weitere Wissen. Diese – wir sagen ausdrücklich: *frühmoderne* – Philosophie beginnt also mit einem Akt der Selbstermächtigung des menschlichen Verstandes als Subjekt aller Erkenntnis. [17] Denn im reinen Denken des Subjekts findet Descartes jenen von ihm gesuchten absolut sicheren Grund, von dem aus er die gesamte Erkenntnis der Welt im Sinne einer universalen Wissenschaft (»mathesis universalis«) neu organisieren kann. Dieses Konzept des menschlichen Verstandes, das heißt: der universalen Wissenschaft aber deutet die philosophische Frühmoderne von Descartes an im Sinne einer rationalistischen Methode. Ihr Leitbild ist die Mathematik, also ein rechnendes Denken. Sein Anspruch besteht von Anfang an darin, die Natur durch quantifizierende Vermessung berechenbar und damit technisch-ökonomisch nutzbar zu machen. Das Konzept des frühmodernen Rationalismus präsentiert sich von seinen Anfängen an als Verbund von rationalistischer Wissenschaft (einschließlich deren philosophischer Reflexion), deren technischer Anwendung und ökonomischer Nutzung.

Dieser Umbruch des Denkens ist in den Grundzügen bekannt. Gleichwohl ist es interessant, sich an einem Textbeispiel noch einmal die spezifisch modernen Elemente dieser Revolution vor Augen zu führen. Wir wählen dafür ein bisher wenig beachtetes Textstück aus Thomas Hobbes' philosophischem Werk »Vom Körper«, das den ersten Teil eines umfassenden philosophischen Systems bilden sollte. Die Schrift erschien 1655 in lateinischer, 1656 in englischer Sprache.

Hobbes spricht die Grundzüge eines frühmodernen Denkens deutlich aus, so die Gleichsetzung von »rationeller Erkenntnis« mit »Berechnung«. Gleich eingangs heißt es:

Unter rationeller Erkenntnis verstehe ich Berechnung. [18]

Daß Hobbes dabei noch die vergleichsweise primitiven Rechenoperationen Addition und Subtraktion vor Augen hatte, mit deren Hilfe er alle natürlichen Erscheinun-

[17] René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Paris 1641. Zweisprachige Ausgabe hg. v. L. Gäbe. Hamburg 1977. Bekanntlich beginnen die *Meditationes* mit einem universalen Zweifel, der alle bisherigen Formen des Wissens in Frage stellt, um dann im Akt des Zweifelns, d.h. des Denkens selbst, einen unbezweifelbaren Grund für den Neuaufbau des Wissens zu finden. Denn das Denken will sich in dieser frühmodernen Philosophie als eine neue, absolut gesicherte Wissenschaft begründen. Der dabei entstehende Bruch zwischen dem isolierten reinen Denken des Erkenntnissubjekts und der Welt der Objekte wird dann mittels des Gottesbeweises so überbrückt, daß der für Descartes noch zweifelsfreie Nachweis eines höchsten Wesens auch dessen Realexistenz miteinschließt, wie auch den Übergang von der Konstruktion der Erkenntnis im Denken zum rekonstruierten Objekt sichert. Gerade dieser Gottesbeweis als Absicherung des frühmodernen rationalistischen Wissenschaftskonzeptes ist aber noch dem mittelalterlichen Denken entnommen. Georg Büchner wird ihn höchst ironisch kommentieren und dabei die moderne Erkenntniskrise offenlegen (siehe Kap. II.4.1).

[18] Thomas Hobbes: *Vom Körper. Elemente der Philosophie I*. Ausgewählt und übersetzt von Max Frischeisen-Köhler. Hamburg 1967, S. 6. Der englische Text in der kritischen Ausgabe wurde ediert von Sir William Molesworth: *The English Works of Thomas Hobbes*. Vol. I. London 1839, dort S. 3.

gen aus ihren Ursachen glaubte berechnen zu können, ist dabei nur von sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist der Grundansatz dieses frühmodern-rationalistischen Denkens: die Gleichsetzung von wissenschaftlicher Erkenntnis mit Berechnung.

Dabei wird die Mathematik auf alle Seinsbereiche ausgedehnt und damit auch aus dem engeren Bereich der Zahlen und Zahlenoperationen herausgeführt.

Man darf also nicht meinen, daß das eigentliche Rechnen nur bei Zahlen stattfindet ... auch Größen, Körper, Bewegungen, Zeiten, Qualitäten, Handlungen, Begriffe, Verhältnisse, Reden und Namen ... können addiert und subtrahiert werden ... [19].

woraus Hobbes erneut und explizit den generellen Schluß zieht, daß eben »Berechnen« und »rationelle Erkenntnis« dasselbe seien. Hobbes zeigt auch die Zielsetzung der neuen, rationalen Wissenschaft klar an:

Wissenschaft dient nur der Macht! Die Theorie ... dient nur der Konstruktion! Und alle Spekulation geht am Ende auf eine Handlung oder Leistung aus. [20]

Hobbes und mit ihm die philosophische Frühmoderne begründen so explizit einen neuen herrschafts- und leistungsorientierten Wissenschaftstypus, in dem sich das moderne Weltbild selbst darstellt: als kalkulatorisches Herrschaftsdenken des Menschen gegenüber der Natur, aber auch gegenüber seinen eigenen »Handlungen, Begriffen, Verhältnissen«.

Von besonderem Interesse ist aber in unserem Zusammenhang, der ja zu einer Theorie der literarischen Moderne führen soll, die Begründung der »Philosophie der Natur« selbst im Kapitel »Erste Philosophie«, also jener Philosophie, die traditionell der Metaphysik vorbehalten war. Was Hobbes hier vorstellt, ist in der Tat die Ablösung der alten Metaphysik durch ein neues Denkprinzip:

Die Philosophie der Natur werden wir am besten ... mit der Privation beginnen, d.h. mit der Idee einer allgemeinen Weltvernichtung. Gesetzt also, alle Dinge wären vernichtet, so könnte man fragen, was einem Menschen (der allein von dieser Weltvernichtung ausgenommen sein soll) noch als Gegenstand philosophischer Betrachtung und wissenschaftlicher Erkenntnis übrig bliebe oder was er zum Aufbau der Wissenschaft zu benennen dann noch Anlaß hätte.

Ich behaupte nun, daß diesem Menschen die Vorstellungen von der Welt und all den Körpern, die er vor ihrer angenommenen Vernichtung mit seinen Augen geschaut oder anderen Sinnen wahrgenommen hätte, zurückbleiben werden, d.h. Erinnerungen und Vorstellungen von Größen, Bewegungen, Tönen, Farben und entsprechend Vorstellungen ihrer Ordnung und ihrer Teile. Alle diese Dinge sind zwar bloß Ideen und Phantasmen, die nur in seiner Einbildung existieren; gleichwohl werden sie ihm als äußerliche erscheinen, als ob sie in keiner Weise von seinem Geiste abhängig wären. Und dies sind die Dinge, die er mit Namen belegen und gedanklich miteinander verbinden und voneinander trennen würde. Denn da nach Voraussetzung der nach der Zerstörung aller Dinge allein übrigbleibende Mensch denken, vorstellen und sich erinnern soll, so kann das, woran er denkt, nur das Vergangene sein. Ja, wenn wir genau betrachten, was wir tun, wenn wir denken und schließen, werden wir finden, daß auch dann, wenn alle Dinge in

[19] *Vom Körper*, S. 8; *The English Works*, S. 5

[20] *Vom Körper*, S. 9; *The English Works*, S. 7

der Welt bestehen, wir doch immer nur unsere eigenen Phantasmen ins Auge fassen und vergleichen. Um Größen und Bewegungen am Himmel und auf Erden zu berechnen, steigen wir nicht zum Himmel empor, um ihn zu teilen und die Bewegungen dort zu messen, sondern wir tun das ruhig in unserem Studierzimmer oder im Dunkeln. Dinge können nämlich in doppelter Weise wissenschaftlich betrachtet werden; einmal als innere Zustände unseres Geistes, wie es geschieht, wenn es sich um Erforschung unserer geistigen Fähigkeiten handelt; oder als äußerer Dinge Bilder, die zwar nicht reell existieren, sondern nur zu existieren, d.h. ein Sein außerhalb unserer zu haben scheinen. Und in dieser Weise werden wir sie nunmehr zu betrachten haben. [21]

Es ist bemerkenswert, mit welcher Gewalttätigkeit des imaginären Experiments, mit welcher geradezu surrealen Phantasie hier die frühmoderne Naturphilosophie sich begründet. Die »Philosophie der Natur« beginnt mit der Annahme einer totalen Zerstörung (Annihilation) der Welt, »mit der Idee einer allgemeinen Weltvernichtung«. Sind dies destruktive Wahnvorstellungen einer psychopathischen Phantasie? Nichts weniger als das. Thomas Hobbes war ein nüchterner Mann, eher materialistisch gesinnt und auf die Absicherung der Wissenschaft durch Erfahrungsdaten bedacht. In unserem Text geht es um die philosophische Begründung einer exakten naturwissenschaftlichen Physik, um die Ordnung des – wie die damalige Philosophie glaubte – bisher »verworrenen« Denkens. Warum aber die Gewalttätigkeit dieser Weltvernichtungsphantasie? Welche Funktion hat sie für die Begründung des frühmodernen Denkens?

In unserem Text wird ein natürliches Band zerschlagen. Nicht mehr scheinen die Dinge naturgegeben da zu sein, nicht mehr interessiert ihre Existenz als Geschöpfe der Natur oder als Werk Gottes. Vielmehr wird angenommen: »... alle Din-

[21] *Vom Körper*, S. 77f; hier auch der Wortlaut des englischen Textes (*The English Works*, Vol. I, S. 91f): »In the teaching of natural philosophy, I cannot begin better ... than from privation; that is, from feigning the world to be annihilated. But, if such annihilation of all things be supposed, it may perhaps be asked, what would remain for any man (whom only I except from this universal annihilation of things) to consider as the subject of philosophy, or at all to reason upon; or what to give names unto for ratiocination's sake. I say, therefore, there would remain to that man ideas of the world, and of all such bodies as he had, before their annihilation, seen with his eyes, or perceived by any other sense; that is to say, the memory and imagination of magnitudes, motions, sounds, colours, &c. as also of their order and parts. All which things, though they be nothing but ideas and phantasms, happening internally to him that imagineth; yet they will appear as if they were external, and not at all depending upon any power of the mind. And these are the things to which he would give names, and abstract them from, and compound them with one another. For seeing, that after the destruction of all other things, I suppose man still remaining, and namely that he thinks, imagines, and remembers, there can be nothing for him to think of but what is past; nay, if we do but observe diligently what it is we do when we consider and reason, we shall find, that though all things be still remaining in the world, yet we compute nothing but our own phantasms. For when we calculate the magnitude and motions of heaven or earth, we do not ascend into heaven that we may divide it into parts, or measure the motions thereof, but we do it sitting still in our closets or in the dark. Now things may be considered, that is, be brought into account, either as internal accidents of our mind, in which manner we consider them when the question is about some faculty of the mind; or as species of external things, not as really existing, but appearing only to exist, or to have a being without us. And in this manner we are now to consider them.«

ge wären vernichtet«. Übrig bliebe in diesem Gedankenexperiment der Mensch und seine Vorstellungssphäre einschließlich der dorthin transponierten Vorstellungsbilder der Dinge. Übrig bliebe allein der denkende, vorstellende Mensch. Übrig bliebe das Subjekt mit seinen »Phantasmen«.

Die Pointe des Hobbes'schen Gedankenexperimentes ist aber nun, daß er gerade durch dessen gewaltsame Form etwas aufdecken will, was unser Denken nach seiner Meinung immer schon kennzeichnet:

Ja, wenn wir genau betrachten, was wir tun, wenn wir denken und schließen, werden wir finden, daß auch dann, wenn alle Dinge in der Welt bestehen, wir doch immer nur unsere eigenen Phantasmen ins Auge fassen und vergleichen.

Will sagen: das, was im Denkprozeß gemeinhin abläuft, setzt immer, wenn wir es nur »genau« betrachten, eine Weltvernichtung voraus. In jedem Denkprozeß waltet so etwas wie Weltvernichtung. Wir bewegen ja, wenn wir z.B. einen Stern am Himmel betrachten und seine Bahnen berechnen, nicht diesen Stern selbst in unserem Kopf herum, sondern nur sein Abbild, eine Vorstellung, ein »Phantasma«. Wir können dies auch, wie Hobbes ja betont, »ruhig in unserem Studierzimmer oder im Dunkeln« tun. Die Naturphilosophie, gerade wenn sie exakt sein will – und Hobbes will ja in der Nachfolge auch von Bacon eine exakt-empirische Methode der Naturforschung auf den Weg bringen –, muß dessen eingedenk sein, daß sie es eigentlich nicht mit Dingen, sondern mit »Phantasmen« zu tun hat. Wissenschaft bewegt sich in Vorstellungen, letztlich sind diese das Material »zum Aufbau der Wissenschaft«, nicht die Dinge selbst. So gesehen ist die These schon einleuchtend, daß die »Philosophie der Natur ... mit der Privation ...«, d.h. mit der Idee einer allgemeinen Weltvernichtung« beginnen muß. Aber ist das so selbstverständlich, wie nun vielleicht einleuchtend? Beginnt das Denken immer und notwendig mit der »Idee einer allgemeinen Weltvernichtung«? Ist das vielleicht schon ein spezifisch neuzeitliches – modernes – Selbstverständnis des Denkens?

Am befremdlichsten am Textstück von Hobbes ist vielleicht der Machtgestus des frühmodernen Ich. Es schwebt wie Gott über den Wassern, um die Welt – noch einmal nach ihrer Zerstörung im Geiste – in der Vorstellung des Subjekts zu rekonstruieren. Was der optimistische frühmoderne englische Philosoph dabei noch nicht registriert, was aber die literarische Moderne schmerzhaft registrieren wird, ist die metaphysische – nicht nur psychologische! – Einsamkeit dieser modernen Selbsterfahrung des Menschen. Und wenn in der Reflexionswendung der philosophischen Frühmoderne die Bedingung der Möglichkeit auch einer modernen Selbstbegründung der Ästhetik und des künstlerischen Subjekts liegt (Kap. II.1), so zeichnet sich hier auch eine spezifisch moderne Selbsterfahrung des ästhetischen Subjekts ab: die Erfahrung des Alleinseins im Kosmos – »... als existire er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung«, wird es in Büchners »Lenz« heißen [22] – des Eingeschlossenseins des Subjekts in seine »folternden Vorstellung-

[22] Georg Büchner: *Sämtliche Werke und Briefe* Hrsg. W. Lehmann. Bd. I. Hamburg 1967, S. 99.

gen« [23] und damit verbunden die Bilder des Abgrundes, der Kälte, der Vernichtung, der Krankheit und des Wahnsinns (Kap. II.6). Die in der literarischen Moderne ausgetragene Erkenntniskrise (Kap. II.4) ist in der Reflexionswendung der Moderne und der in ihr sich vollziehenden Subjekt-Objekt-Spaltung begründet, aber auch die Sprachreflexivität und der Experimentalismus der literarischen Moderne (Kap. II.5). Denn die Reflexionswendung des modernen Denkens eröffnet auch neue Welten: die der Selbsterfahrung und Selbsterforschung des Subjekts, des ästhetischen Materials – in der Literatur die Sprache, in der bildenden Kunst Farbe und Form, in der Musik die Welt der Töne. Sie ermöglicht das experimentelle Ausprobieren neuer Formen und Konstellationen in den Künsten. Zudem: die philosophische Frühmoderne und schon die Wissenschaftsrevolution der Frühneuzeit vollzieht sich in kritischer Abgrenzung von der traditionellen Metaphysik, die nach Einsicht Heideggers im wesentlichen onto-theologisch strukturiert war. Das heißt: als eine Seinslehre, die in der Lehre vom höchsten Seienden, Gott, kulminierte und begründet war, also in Theologie. Die Moderne wird diese traditionelle Metaphysik und Theologie destruieren und auch die literarische Moderne hat – mit ihren Mitteln der Ironie, Satire, Parodie, Ästhetik des Häßlichen – Anteil am Prozeß der Dekonstruktion der traditionellen Metaphysik (Kap. II.7). Dabei gehört die literarische Moderne in dem Maße auch in den Prozeß der politischen Emanzipation der Moderne, als ihre Dekonstruktion der traditionellen Metaphysik auch jene politischen Mächte angreift, die noch in jener ihre Macht begründeten. Das richtet sich zunächst gegen die Herrschaft von Hof und Kirche, später gegen jene totalitären Systeme, deren ersatzreligiöse Begründungen eine säkularisierte Metaphysik als ideologische Herrschaftsinstrumente mißbrauchten (auch Kap. II.3).

Die literarische Moderne – das deutet sich schon an – steht in einem sehr ambivalenten Verhältnis zur rationalistischen Moderne, zu der wir auch die verstandesorientierte Reflexionsphilosophie des ausgehenden 18., beginnenden 19. Jahrhunderts zählen. Dabei ist der Begriff der rationalistischen Moderne, den wir hier verwenden, selbst in sich differenziert. Wenn er vom Ansatz her die reflexive Selbstermächtigung des modernen Subjekts meint und seine Selbstausslegung als rationalistisch-rechnendes Denken, so hat einerseits die Entwicklungsgeschichte dieses Denkens in der Form der sich entfaltenden Naturwissenschaften das Moment der philosophischen Reflexion eher abgestreift, andererseits die Entwicklung der Subjektphilosophie und die darin sich abzeichnende Verabsolutierung des Subjekts gerade das Reflexionsmoment entfaltet und dies zum Teil in kritischer Abgrenzung vom reflexionslosen Verstandesgebrauch. Auch umfaßt der Begriff der rationalistischen Moderne verschiedene Phasen, so die dominant theoretische Entfaltung des rationalistischen Diskurses – sie liegt zeitlich früher – und die geschichtlich spätere, dominant technisch-ökonomische Anwendungsphase des modernen Rationalismus. [24] Die literarische Moderne hat Anteil an Entwicklungselementen dieser

[23] Ebd.

[24] Die Auseinandersetzung der literarischen Moderne mit der rationalistischen Moderne wird dementsprechend im folgenden differenziert verlaufen nach der jeweiligen Erscheinungsform und Phase der rationalistischen Moderne.

Moderne, und die spezifisch moderne Selbstbegründung der Ästhetik in der Romantik ist ohne den vorgängigen Akt der Selbstbegründung des rationalen Denkens nicht denkbar. Aufs Ganze aber artikuliert sich die literarische Moderne als *kritische* Gegenstimme gegen die Einseitigkeit der rationalistisch-technisch-ökonomischen Moderne. Damit nimmt sie ein Erbe auf, das ihr bereits die Denker einer ›anderen Aufklärung‹ hinterlassen haben. Schon Pascal, Shaftesbury, Giambattista Vico, in Deutschland Hamann und Herder hatten die Einseitigkeit des modernen Rationalismus und dessen Egozentrismus scharf kritisiert. [25] Die literarische Moderne will – vor allem seit Hölderlin und der Romantik – über diese Kritik noch hinausgehen und gegen die Einseitigkeit der rationalistischen Moderne mit Hilfe der literarischen Utopie zu einem anderen Denken führen. Diese Utopie der literarischen Moderne setzt gegen das Herrschaftsdenken der rationalistischen Moderne den Gedanken der Liebe, gegen die Ausbeutung der Natur den der Versöhnung mit ihr, gegen den Egozentrismus den Gedanken einer universalen Einheit, in die das Subjekt eingelassen ist, statt sie vom egozentrischen Standpunkt aus beherrschen zu wollen. Mit dieser religiös aufgeladenen literarischen Utopie beginnt geradezu die literarische Moderne in Deutschland (Kap. II.2). Auch die literarische Wahrnehmung der modernen Industrialisierung und Urbanisierung erfolgt in der deutschen Literatur von einem kritischen Standort aus (Kap. III). Das unterscheidet die deutschsprachige literarische Moderne, aber auch die gesamte europäische Moderne, von Tendenzen der modernen amerikanischen Literatur. [26]

Bevor wir aber auf diese Geschichte der literarischen Moderne eingehen, wollen wir definitorisch jene Strukturmerkmale der rationalistischen Moderne festhalten, an der die literarische Moderne sich abarbeitet. Wir tun dies in fünf Schritten.

Erstens : Jener Rationalismus, der sich bereits im Übergang des Mittelalters zur Frühneuzeit herausbildet und bei Denkern wie Descartes und Hobbes philosophisch begründet, orientiert seinen Begriff vom Denken an der *Exaktheit und Systemstruktur der Mathematik*. Dieser Rationalismus wird – in immer weiter entwickelterer Form – zur Grundlage der modernen (Natur)-Wissenschaften werden und somit als geistiges Konzept den ›harten Kern‹ der genannten rationalistischen Moderne bilden.

[25] Die Kategorie der ›anderen Aufklärung‹ meint einen oppositionellen Denksammenhang der Aufklärung, der sich kritisch auf das Leitparadigma dieser Epoche – ihre Subjekt- und Verstandesphilosophie – bezieht. Einwände gegen den Herrschaftsanspruch dieses Denkens und gegen die damit korrespondierende Mechanisierung der Natur hatte im 17. Jahrhundert bereits Pascal formuliert, Anfang des 18. Jahrhunderts Shaftesbury in England und Vico in Italien. Herders Bedeutung für den Übergang von Spätaufklärung zu Romantik liegt u.a. wesentlich darin, daß er diese Kritik im deutschen Sprachraum sammelte und verstärkte und damit die kritische Auseinandersetzung der Romantik, d.h. der literarischen Frühmoderne, mit dem Rationalismus der Moderne entscheidend vorbereitete.

[26] Von Ausnahmen abgesehen – so dem italienischen Futurismus – neigt die große europäische literarische Moderne zur *kritischen* Auseinandersetzung mit der rationalistischen Moderne, während beispielsweise Walt Whitman Mitte des 19. Jahrhunderts in den USA in seiner Lyriksammlung *Leaves of Grass* zu einem Preisgesang auf die Dynamik und die Freiheit der Moderne ansetzt (siehe Kap. III.3.4)

Zweitens: Der moderne Rationalismus begründet sich als *Herrschaftsdenken des Subjekts*, also des sich rationalistisch auslegenden Verstandes über die Natur, und auch über alle in diesem Sinne vorrationalen, d.h. vormodernen Kulturen. Die rationalistische Moderne ist in ihrem Ansatz eine Form des Herrschaftsdenkens. Dieser Grundzug, gegen den die literarische Moderne Einspruch erhebt, wird auch nicht dadurch aufgehoben, daß im Verlauf der Moderne auch eine Auflösung des Einzelsubjekts in übergreifende Strukturen zu beobachten ist, z.B. in der Form großindustrieller Forschung und ökonomischer Verwertung. Die Selbstermächtigung des Rationalismus meinte ohnehin nie das Einzelsubjekt, sondern die methodisch geschulte intersubjektive Rationalität, die sich heute in Großverbänden ihre eigenen modernen Organisationsformen geschaffen hat.

Drittens : Der moderne Rationalismus war von seinen wissenschaftspraktischen Anfängen und seiner philosophischen Begründung an *universalistisch*. Er vereinigte alle Seinsbereiche und hat in der Form der modernen Technik und Ökonomie die Kommunikations- und Lebensbedingungen auf der ganzen Erde verändert. Das ist jener Prozeß, den u.a. Karl Marx als globale Expansion der bürgerlichen Industriegesellschaft erkannt hat [27], und der in dem Maße, wie er sich ausweitete, die alternativen Utopien, auch die der literarischen Moderne, unterhöhlt, bzw. deren Kritik zugespitzt hat. Insbesondere die Globalisierung des technisch-ökonomischen Nutzungsdenkens wird zum kritischen Anlaß der literarischen Moderne werden.

Ergänzend zum universalen Anspruch des modernen Rationalismus kann angefügt werden: die rationalistische Moderne hat einen *konstruktivistischen* Grundzug. Dieser zeigt sich zunächst in der Methode des frührationalistischen Denkens als die Tendenz, die Erkenntnis der Wirklichkeit mit deren widerspruchsfreier logisch-mathematischer Re-konstruktion im Erkenntnissubjekt gleichzusetzen. Das Objekt wird zum Konstrukt des Subjekts. In der technisch-ökonomischen Anwendungsphase der rationalistischen Moderne zeigt sich dieser universale Konstruktivismus darin, daß alle bestehenden Verhältnisse – sei dies die vorgefundene Natur oder seien dies die in jene eingelassenen natürlichen Kulturen – ersetzt werden durch Denk-, Lebens-, Bau-, Handelsformen der rationalistischen Moderne.

Viertens : Der *reflexive und kritische* Grundzug der rationalistischen Moderne hat eine emanzipative Wirkung gezeitigt, die eine Befreiung des Menschen von solchen Herrschaftsansprüchen möglich machte, die in der traditionellen Metaphysik und Theologie begründet waren: der moderne Freiheits- und Selbstbestimmungsgedanke entspringt dem Ansatz einer sich selbst begründenden, selbstverantwortlichen und sich selbst steuernden Vernunft. Die *reflexive* Dimension der Moderne hat ein neues Forschungsfeld der Selbsterkenntnis und des Experiments eröffnet,

[27] Dies u.a. in den analytischen Passagen des *Kommunistischen Manifests*. Dort die Formulierung: »Das Bedürfnis nach einem stets ausgedehnteren Absatz für ihre Produkte jagt die Bourgeoisie über die ganze Erdkugel. Überall muß sie sich einnisten, überall anbauen, überall Verbindungen herstellen... Die Bourgeoisie reißt durch die rasche Verbesserung aller Produktionsinstrumente, durch die unendlich erleichterten Kommunikationen alle, auch die barbarischsten Nationen in die Zivilisation.« Karl Marx: *Die Frühschriften*. Hrsg. S. Landshut. Stuttgart 1964, S. 529.

wenn auch der Rationalismus selbst die Kategorie des Experiments auf die Methode des rechnend-kalkulierenden Denkens festgelegt hat.

Fünftens: Der moderne Rationalismus hat ein *neues Zeitbewußtsein* geschaffen: das der permanenten Veränderung und Innovation. Seine Ideologie ist der permanente Fortschritt. Die moderne Ästhetik hat sich diesem Konzept durch eine Theorie der Avantgarde zum Teil angepaßt, ihre wichtigsten Vertreter aber haben sich durch die Innovationsideologie nicht den Blick verstellen lassen für die durchgehenden und grundlegenden geschichtsphilosophischen Problemstellungen der Moderne. Diesem kritischen Bewußtsein der Moderne entspringen das utopische Bewußtsein der literarischen Moderne und auch die kritische Wahrnehmung der modernen ›Fortschritte‹.

Bereits nach diesem definitorischen Exkurs zeigt sich: der Begriff der Moderne insgesamt ist komplex und in sich gegenläufig. Er enthält *sowohl* den Fortschritt der rationalistischen Moderne, ihres Wissenschaftskonzeptes, ihrer technischen Anwendung und ökonomischen Verwertung *als auch* die kritische Auseinandersetzung damit, die wir im folgenden an der literarischen Moderne aufweisen. *Die Moderne* – das ist kein monolithischer Block, sondern, wie schon die Aufklärung, die sie vorbereitet, ein kontroverser Diskurszusammenhang, in dem allerdings die rationalistische Moderne den immer dominanteren, global beherrschenderen Part spielt. Und auch die beiden Formen der Moderne – die wir hier sehr vereinfacht idealtypisch gegenüberstellen – verhalten sich nicht einfach antagonistisch zueinander, sondern sind vielfältig miteinander vermittelt: nicht nur in der Anlehnung der literarischen und ästhetischen Moderne an Tendenzen der rationalistischen Moderne, sondern auch in der zunehmenden Vereinnahmung der ästhetischen Moderne durch ein rationalistisches Denken, das immer stärker im Bewußtsein der eigenen inneren Leere und Farblosigkeit die Ästhetik als Sinnsubstitut und Lebenshilfe für sich mobilisieren will. Darüber hinaus stößt der moderne Rationalismus mit seiner Vereinnahmung und Exploitation der Erde auch an Grenzen seiner eigenen Expansionsmöglichkeiten, ein Punkt der Geschichte, an dem jenes Utopiepotential der Liebe und Versöhnung mit der Natur, das die literarische Moderne seit Hölderlin und der Romantik gerade in Deutschland entwickelt hat, auch – wenn auch oft über ganz andere Kanäle – hoffentlich als politisches Korrektiv zu wirken beginnt.

Ich möchte diesen definitorischen Exkurs zum Begriff der rationalistischen Moderne abschließen mit einem Hinweis auf Jürgen Habermas' Modernebegriff. Dies ist um so notwendiger, als Habermas mit seiner Rede von der Moderne als einem »unvollendeten Projekt« auf die ästhetische Moderne selbst zurückkommt und dies in kritischer Abgrenzung von neokonservativen Vorwürfen gegen sie. Als »Gesinnung der ästhetischen Moderne« benennt Habermas die »Aufwertung des Transitorischen, des Flüchtigen, des Ephemeren«, wobei in der »Feier des Dynamismus ... die Sehnsucht nach einer unbefleckten, innehaltenden Gegenwart« sich ausspreche. [28] Der »Kult des Neuen«, der hier »um den Fokus eines veränderten Zeitbewußt-

[28] Jürgen Habermas: *Kleine politische Schriften I-IV*. Frankfurt/M. 1981, S. 446f. Dort

seins« von Habermas eher kritisch an der ästhetischen Moderne ausgemacht wird, auch wenn Habermas daran die »subversive Kraft .. gegen die Normalisierungsleistungen von Tradition« als eine fundamentale Leistung der ästhetischen Moderne seit der Romantik positiv hervorhebt, trifft aber die wichtigsten Vertreter der literarischen Moderne gerade nicht. Autoren wie Hölderlin, Kleist, Novalis, Büchner, Kafka, Musil, Bernhard, um nur die Reihe großer Beispiele aus der *literarischen* Moderne zu nennen, haben sich vom »Kult des Neuen«, den bereits Friedrich Schlegel als Modeerscheinung der modernen Poesie kritisierte, gerade nicht anstecken lassen. Auf Schlegels Kritik kommen wir zurück und auch auf die klare kritische Abgrenzung eines Autors wie Kafka vom lärmenden Erneuerungspathos vieler expressionistischer Autoren seiner Zeit. Ein tieferer Blick auf die literarische Moderne bringt denn auch etwas anderes ans Licht: Es zeigt sich, daß die großen Autoren der literarischen Moderne mit erstaunlicher innerer Kontinuität wenige, aber zentrale Problemzusammenhänge der Moderne entfalten, daß ihre Bilder und Motive ein hohes Maß an innerer Kontinuität aufweisen, auch wenn es eine Tendenz zur Verdichtung und Ballung solcher Bilder und Motive in der literarischen Spätmoderne gibt. Die Problemfelder und Ausdrucksformen der großen literarischen Moderne weisen jedoch aufs Ganze gesehen, ein bemerkenswertes Maß an innerer Beständigkeit auf und entsprechen somit gerade nicht der Ideologie permanenter ästhetischer Innovation, die äußerlich gesehen für die ästhetische Moderne insgesamt charakteristisch zu sein scheint und so auch von Habermas vorgestellt wird.

Die andere Haupttendenz der ästhetischen Moderne sieht Habermas in Anlehnung an Adornos Ästhetik, der diese Zusammenhänge aber sehr viel komplexer dargestellt hatte, in ihrer Richtung auf Autonomisierung der modernen Kunst. Aber auch hier sind die Dinge nur äußerlich erkannt, wenn nicht gleichzeitig gesehen wird, daß mit der Autonomisierung der modernen Kunst eine neue und eher radikalere Form der Auseinandersetzung mit der Moderne im Medium der verselbständigten Kunst und unter den Bedingungen ihrer formalen Eigenständigkeit einsetzt. Habermas rekurriert hier mit Kant auf den alten Geniebegriff und die mit ihm verbundene Vorstellung eines »authentischen Ausdrucks«. Aber die Auseinandersetzung mit der Moderne, auch die Verdinglichungs- und Zersetzungsprozesse der Moderne, reichen viel tiefer in die Kunst der Moderne, als dies aus Habermas' Darstellung zu ersehen ist. Adorno hatte ein tieferes Wissen von der Verstrickung der autonomen ästhetischen Moderne in den Gesamtprozeß der Moderne.

Und so erkennt Habermas auch nicht den zentralen Einspruch zumindest der literarischen Moderne gegen die rationalistische Moderne: ihre kontinuierlich sich am Prozeß der Moderne abarbeitende Kritik richtet sich gegen den einseitigen Herrschaftsanspruch des modernen Menschen selbst, gegen den Egozentrismus der Subjektphilosophie sowohl wie des späteren ökonomisch-technischen Ausbeutendenkens. Dagegen richtet sich, wie wir sehen werden, die Kritik der literarischen

auch die folgenden Zitate. Es handelt sich bei diesem Text mit dem Titel *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* um eine Rede aus dem Jahre 1980 zu Anlaß der Vergabe des Adorno-Preises an Habermas.

Moderne, die Habermas aber auch nur am Rande berührt und eher mit Wissen aus zweiter Hand. Das Vermittlungsmodell, das Habermas ans Ende seiner Ausführungen stellt: stärkere Einwirkung der Expertenkultur der modernen Ästhetik auf die Lebenswelt – verfehlt in der Äußerlichkeit solcher Ankoppelung sowohl die innere Problematik und Gebrochenheit der modernen Ästhetik als auch das Ausmaß der Verselbständigung der wissenschaftlich-technisch-ökonomischen Moderne im zunehmend akzelerierten Verlauf ihrer Geschichtsentfaltung.

Aber auch auf Habermas' eigenstem Gebiet, der Philosophiegeschichte, werden die Sachverhalte über Gebühr vereinfacht und vergrößert. In seinem Buch »Der philosophische Diskurs der Moderne« von 1985 weist Habermas Nietzsche eine Schlüsselrolle zu. Seine Vernunftkritik sei wegweisend gewesen für die wichtigsten kritischen Philosophen des 20. Jahrhunderts. Dabei habe Nietzsche, auch dies wegweisend, in seiner Vernunftkritik und durch seine Remythisierungen die Dialektik der Aufklärung verabschiedet. Zweifellos gibt es Ansätze zu einer Remythisierung bei Nietzsche, vor allem in »Also sprach Zarathustra«. Auf der anderen Seite kann man doch nicht übersehen, daß Schriften wie »Morgenröthe«, »Die fröhliche Wissenschaft«, »Menschliches, Allzumenschliches« und die meisten Fragmente und Aphorismen aus dem Nachlaß Nietzsches in der kritischen Tradition eines aufklärerischen Denkens stehen, das allerdings bestimmte Setzungen der Aufklärung, so den Anthropomorphismus und Egozentrismus ihres Macht- und Nützlichkeitsdenkens, einer scharfen, sogar sarkastischen Kritik unterziehen. Gerade diese Kritik an der Aufklärung gehört aber zentral in die Dialektik der Aufklärung, so wie die begründete Kritik an der Moderne, wie sie von den großen Literaten dieser Epoche vorgetragen wird, in den Prozeß der kritischen Selbstverständigung der Moderne gehört. Habermas' Blick auf die Aufklärung verkürzt aber diese Epoche um die substantielle Kritik an ihr, wie sein Blick auf die Moderne, die ästhetische wie philosophische, diese Epoche um eben diese Kritik an ihr verkürzt. Anders gewendet: Habermas wiederholt mit neuesten Mitteln eine alte Abwehrstrategie, mit der sich schon die Vernunftphilosophie der Aufklärung, und je verkürzter ihr Ansatz desto heftiger, gegen die Kritik von Seiten eines Pascal, Shaftesbury, Vico, Hamann, Herder, später von Seiten der Romantik zu immunisieren versuchte: der Vorwurf, die Vernunftkritik sei antiaufklärerisch, sei irrational. In Wahrheit ist aber schon die spätaufklärerische Vernunftphilosophie in Fragen der Ästhetik ähnlich defizitär gewesen, wie sie Habermas' Position heute ist.

Habermas' engagiertes »Projekt der Moderne« knüpft in der Form einer Theorie der Emanzipation und der herrschaftsfreien Kommunikation an Kant und Hegel an, auch an Tendenzen der modernen Linguistik und, bei aller Abgrenzung, an die Systemphilosophie Luhmanns. Letztlich wird die Auseinandersetzung um die Moderne normativ eingeschworen auf eine wie auch immer sprachphilosophisch und soziologisch erweiterte subjektphilosophische Position. Und wenn Habermas am Ende seines Buches »Der philosophische Diskurs der Moderne« für einen Begriff der »selbstorganisierten Öffentlichkeit« plädiert, der eine »kluge Kombination von Macht und intelligenter Selbstbeschränkung« entwickelt, »um die Selbststeuerungsmechanismen von Staat und Wirtschaft gegenüber den zweckorientierten Ergebnis-

sen radikal demokratischer Willensbildung zu sensibilisieren«, dann ruft ein solches politisches Konzept die Kritik geradezu auf den Plan. [29] Das kritische Potential der Moderne auch und gerade ihrer Ästhetik, wird von Habermas sehr verkürzt, bzw. gar nicht erkannt.

3. Makro- Mikroepochen

Gemeinhin wird die Literaturgeschichte der Moderne in einer Epochenabfolge dargestellt: Romantik, diese zumeist unterteilt in Früh-, Hoch-, Spätromantik, Junges Deutschland, Biedermeier, bürgerlicher Realismus, Naturalismus, Neuromantik und Symbolismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Literatur im Exil und im Dritten Reich, Literatur nach dem zweiten Weltkrieg, diese häufig behandelt unter dem Sammelbegriff Gegenwartsliteratur und differenziert nach Standorten (BRD, DDR, Österreich, Schweiz).

Nun zeigte sich schon bei der Datierungsfrage der operative Charakter solcher Epochenabgrenzungen. Die neuere Literaturwissenschaft ist sich des hypothetischen Charakters der Epochenbestimmungen bewußt. Epochenbegriffe sind »konstituierende Modelle«, die es erlauben, eine Fülle von Phänomenen auf Perspektiven hin zu bündeln, keineswegs entspringen sie einfach »naturgeschichtlichen Denkweisen«. [30] Allerdings sind Epochenbegriffe, zumindest dann, wenn sie das Material

[29] Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 1985, S. 423. Zur oben angeführten Kritik an Nietzsche siehe S. 106f. – Eine scharfe Kritik an Habermas und an der Verkürzung seiner kritischen Position hat Rainhart Maurer bereits vor einiger Zeit vorgenommen: »Bei Habermas zeigt sich ohnehin immer mehr, daß er der offizielle Staatsphilosoph von Westdeutschland ist. Obwohl er die realen Spannungen zwischen Technokratie und Demokratie (als diskursiver Mitbestimmung aller) betont, liegt er mit seiner Zielprogrammatik ganz unkritisch auf der Generallinie unserer technokratisch-demokratischen Weltanschauung und ihrer rücksichtslos utopischen Einstellung gegenüber dem ermöglichenden Naturgrund.« *Metaphysik und Eschatologie: Zur politischen Bedeutung dieser Polarität*. In: *Der Begriff der Politik*. Hrsg. v. Gerhardt, Stuttgart 1990, S. 151. Dazu paßt die Beobachtung, daß in Habermas' Sprache zunehmend ein technizistisches Vokabular sich breit gemacht hat: »Die Sprache von Habermas, in der auffallend häufig Verben benutzt werden, die sich Bilder einer primitiven Mechanik bedienen – entkoppeln, rückkoppeln, umstellen, umpolen ..., und in der Substantive wie Steuerungsmechanismen ... vorherrschen – hat sicher einen Reiz für verschiedene Formen verdinglichten Bewußtseins.« Heide Berndt: *Revolution und Scheinrevolution*. In: *Unkritische Theorie*. Hrsg. v. G. Bolte, Lüneburg 1989, S. 97f. Diese Entwicklung ist um so bemerkenswerter, als Habermas' früheres Denken, so der Band *Technik und Wissenschaft als Ideologie* von 1968, auf den wir noch zu sprechen kommen, durchaus im Sinne einer kritischen Theorie der Moderne angesetzt hatte.

[30] Alexander von Bormann: *Zum Umgang mit dem Epochenbegriff*. In: Thomas Cramer (Hrsg.): *Literatur und Sprache im historischen Prozeß. Vorträge des deutschen Germanistentages*. Bd. I. Tübingen 1983, S. 181. Bormann plädiert hier in Anlehnung an Foucault für den Epochenbegriff im Sinne eines »konstituierenden Modells« (S. 183). Karl Otto Conrady formuliert auf derselben Tagung: »Geschichte der Literatur ist ein gedachter Zusammenhang, der freilich nicht ohne die Texte zustandekommt.« (S. 13).

der in Frage stehenden Zeit durchgearbeitet haben, immer auch mehr als bloße »Epochenillusionen«. [31] Epochenbegriffe sind vielmehr Verstehensmodelle, deren Tragfähigkeit sich an den Erscheinungen des von ihnen erfaßten Geschichtsabschnitts selbst ausweisen müssen. Das sind für die Literaturwissenschaft in erster Linie die Texte eben jener literarischen Epoche, auf die der in Frage stehende Epochenbegriff sich bezieht.

Nun geht es aber hier um ein noch ganz anderes Problem als das der Bildung und des Selbstverständnisses literaturwissenschaftlicher Epochenbegriffe. Es geht um die Zuordnung eines übergreifenden Epochenbegriffs, dem der literarischen Moderne, zu jenen Epochenbegriffen, die, in der Literaturgeschichtsschreibung seit langem eingeführt, erheblich kürzere Zeitabschnitte im Langzeitrahmen der Moderne ausgrenzen. Erledigt der Begriff der literarischen Moderne als Begriff einer Makroepoche jenes Bild der Literatur, das uns in Begriffen wie Romantik, Naturalismus, Expressionismus die Literaturgeschichte als eine Abfolge von Stilen zu sehen gelehrt hat? Wird der Gebrauch solcher Mikroepochenbegriffe, die ja oftmals nur Zeiträume von wenigen Jahren umgreifen, überflüssig durch das Makrokonzept der literarischen Moderne? Die Antwort auf diese Frage wird erleichtert durch einen vorgehenden Blick auf jene »longue durée«, jenen Langzeitzusammenhang, den der Begriff der Moderne erfaßt. [32]

Wenn wir zunächst von der literarischen Moderne sprechen, so umgreift dieser Epochenbegriff ja einen Zeitraum von mindestens 200 Jahren. Der Begriff der rationalistischen Moderne reicht, wenn wir ihn mit der philosophischen Grundlegung

[31] Wilfried Barner: *Zum Problem der Epochenillusion*. In: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. (Anm. 3), S. 517ff. Barner leitet seinen Begriff der »Epochenillusion« aus der »Perspektivität allen Epochenbewußtseins« ab (S. 520), auch aus dem Anteil der Phantasie an ihrer Konstitution (S. 522). Letztlich ist dabei für Barner ein nietzscheanischer Wirklichkeits- und Handlungsbegriff leitend: Sinngelitetes, geschichtliches Handeln soll auch auf der Basis eines nur scheinhaften, illusionären Wissens möglich sein. So sympathisch diese Selbsteinschränkung des geschichtlichen Wissens ist, so suggeriert sie doch im Begriff der Illusion und des Scheins, daß es eine Wirklichkeit jenseits von Täuschung und Wahn gäbe. Wenn Illusion nur die Perspektivität unseres jeweiligen geschichtlichen Epochenverständnisses meint, ist der Begriff der Illusion, der ja das Moment der Täuschung akzentuiert, zu stark. Nicht jedes Epochenbewußtsein ist prinzipiell gleichzusetzen mit einer solchen Form der Epochenillusion, wie sie beispielsweise in Form eines fehlgesteuerten Imperialismus und Nationalismus Anfang des 20. Jahrhunderts die Köpfe vieler Deutschen benebelte.

[32] Den Begriff der *longue durée* hat vor allem der französische Geschichtswissenschaftler Fernand Braudel eingeführt. Siehe: *Geschichte und Sozialwissenschaften. Die »longue durée«*. In: H. U. Wehler (Hrsg.): *Geschichte und Soziologie*, Köln 1972, S. 189ff. Braudel unterscheidet hier drei verschiedene Zeitformen: die kurze Zeit historischer Ereignisse, wirtschafts- und sozialgeschichtliche Zyklen von ca. 10 bis 50 Jahren und lange, über Jahrhunderte hinweg laufende Zeitebenen wie die Dauer der Agrar- oder Industriegesellschaft. Dieses Modell hat bereits Wilhelm Voßkamp auf die Literaturwissenschaft übertragen. Er unterscheidet erstens: Erscheinungsdaten von Werken sowie Daten von Autoren, zweitens: Paradigmenwechsel literarischer Programme und Generationen, drittens: Langzeitepochen wie Antike, Mittelalter, Moderne. *Literarische Gattungen und literaturgeschichtliche Epochen*. In: *Literaturwissenschaftlicher Grundkurs 2*. Hrsg. H. Brackert u. J. Stückrath. Reinbek 1981, S. 67ff.

im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts beginnen lassen, noch weiter. Er umspannt einen Zeitraum von über 350 Jahren. In diesem Zeitraum hat sich das Erscheinungsbild Deutschlands, Europas und der Welt radikal verändert, eben durch den Prozeß der Moderne selbst. Deutschland war um 1800 als politisches Einheitsgebilde noch gar nicht existent, und die deutschen Lande soziologisch im Stande einer Agrargesellschaft. Der Umschwung zur Industrialisierung und Verstädterung setzt bereits um 1800 ein, aber der sogenannte industrielle »take off« in Deutschland erst Mitte des 19. Jahrhunderts, dann aber um so rapider (siehe Kap. III). Ende des 20. Jahrhunderts ist Deutschland nach vielen politischen Irrläufen und Katastrophen eines der führenden Industrieländer der westlichen Welt, steht also an der Spitze jenes Geschichtsprozesses, den wir als die »rationalistische Moderne« vorweg definitisch benannt haben. Es versteht sich von selbst, daß eine Literatur, die spätestens mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert diesen Prozeß der Moderne kritisch begleitet, viele Entwicklungsphasen durchlaufen mußte, und es dabei auch mit unterschiedlichen Erscheinungsformen der Moderne zu tun hatte. Für Hölderlin und die Romantik zeigt sich das Problem der Moderne zunächst und in erster Linie in den theoretischen Konzepten der bürgerlichen Gesellschaft, ihrem Utilitarismus, im Egozentrismus der Subjektphilosophie und der darin vollzogenen Auslöschung der Natur, aber auch schon als Übergriff eines europäischen »Systems des Handels« auf andere »Weltteile«, die dabei, nach Meinung Herders, »verwüstet« und »policiret« werden. [33] Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts hat es die Literatur bereits mit der massiven Erscheinung einer technisch-ökonomischen Industriegesellschaft zu tun, die politisch in der Form eines weltweiten Imperialismus auftrat. Ende des 20. Jahrhunderts kritisieren viele Texte der literarischen Spätmoderne diese rationalistische Moderne als eine menschen- und naturzerstörerische Konsumgesellschaft. Die z.T. apokalyptischen Bilder der literarischen Spätmoderne haben vielfach den Charakter von Warnutopien.

Um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Selbstverständlich ist es nach wie vor sinnvoll, auch im Rahmen eines Langzeitkonzeptes der literarischen Moderne von Mikroepochen wie Romantik, Naturalismus, Expressionismus, Gegenwartsliteratur zu sprechen, weil diese Mikroepochenbegriffe stilistisch und auch inhaltlich Differenzen im Gang der literarischen Moderne anzeigen. Allerdings verändert der Makrobegriff der literarischen Moderne auch den Blick auf die Mikroepochen. Vom Begriff der literarischen Moderne her zeigt sich viel stärker, als es die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung mit ihrer heteronomen Abfolge von Stilen und Epochen deutlich machen konnte, die *Kontinuität* eben jener Langzeitepoche, die wir die literarische Moderne nennen. Bei aller inneren Entwicklung ihrer Problemfelder definiert sich diese Epoche eben durch die Konstanz dieser Problemfelder – inhaltlich und formal – und dies durch die Abfolge der Mikroepochen hindurch. Es ist geradezu erstaunlich zu sehen, wie konstant diese inhaltlichen und

[33] Johann Gottfried Herder: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Sämtl. Werke. Hrsg. B. Suphan. Bd. V. Berlin 1891. Neudruck Hildesheim o. J., S. 550. Siehe Kap. II.2.1.

formalen Problemfelder im Verlauf der Moderne bleiben, wie einheitlich ihre Grundbefindlichkeit und auch Bildlichkeit ist, und das von Hölderlin bis zu Thomas Bernhard. Dabei ist eine Tendenz zur Radikalisierung zu beobachten. Wo Hölderlin Bilder der Kälte, der Vernachtung, der Wüste zögerlich und vereinzelt setzt, häuft Thomas Bernhard solche Metaphern vielfach bereits in einem Satz (siehe Kap. II.6). Die Moderne vollzieht sich auch literarisch als ein Prozeß der Akkumulation und der Selbstüberbietung.

Zudem: Die dichte Abfolge der Stile der verschiedenen Avantgarde-Strömungen in der literarischen Moderne ist selbst bereits ein Stück Ideologie der Moderne, ihres Zeit- und Innovationsbewußtseins nämlich. Bereits in der Poetik der Frühaufklärung, in Breitingers »Critischer Dichtkunst« von 1740 taucht der Gedanke auf, die Poesie müsse die Sinne und das Gemüt so rühren, daß sie zu deren Besiegung das »Neue, Ungewohnte, Seltsame und Ausserordentliche« mobilisiere. Denn »Neuheit ist eine Mutter des Wunderbaren und hiemit eine Quelle des Ergetzens.« [34] Spätestens seit der Romantik wird der Innovationsgedanke zu einem treibenden Faktor der literarischen und ästhetischen Moderne, die dadurch den Charakter einer ständigen Selbstüberbietung der Stile erhält. Vor allem seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert tritt so eine Avantgarde über die vorige hinweg, dies zum Teil mit einer an die Sprechformen der aufkommenden Reklame- und Bewußtseinsindustrie sich anlehenden schrillen Programmatik. Naturalismus, Impressionismus, Futurismus, Expressionismus – es ging in solchen Abfolgen der Stile der künstlerischen Avantgarde *auch* darum, den vorigen Stil zu verdrängen, selbst zu den Aufsteigern zu gehören und das jeweils Neueste und Aktuellste zu vertreten.

Es versteht sich von selbst, daß eine Theorie der literarischen Moderne nicht selbst einfach der Abfolge der verschiedenen »Modernen« folgen kann, sondern daß sie gerade das Gemeinsame in solcher Hektik der Abfolge als eine Erscheinungsform der Moderne begreiflich machen muß, ihres Zeitbewußtseins zumal.

Allerdings hielten große Moderne wie Hölderlin, Kleist, Büchner, Kafka, Musil, Thomas Bernhard auch Distanz zu ihrer jeweiligen Zeitgeschichte. Sie waren Einzelgänger und dies auch in dem Maße, wie ihr Denken und Dichten zu den geschichtsphilosophischen Wurzeln der Moderne vordrang. Die große literarische Moderne bildet auf diese Weise einen kontinuierlichen Diskurs in der Auseinandersetzung mit den geschichtsphilosophischen Grundproblemen der Moderne. Vor allem um die Rekonstruktion dieses kontinuierlichen Diskurses der großen literarischen Moderne geht es im folgenden.

Dabei – und das muß noch einmal ausdrücklich gesagt werden – macht sich eine Theorie des Epochenbegriffs der literarischen Moderne schuldig an dieser Epoche. Weder kann sie die von ihr selbst zitierten einzelnen Texte, noch die von ihr genannten Autoren in ihrer Eigenheit und Komplexität angemessen würdigen, geschweige denn der unermeßlichen Fülle von Autoren und Texten der Epoche ins-

[34] Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*. Zürich 1740. Neudruck Stuttgart 1966, S. 110.

gesamt gerecht werden. Viele nennenswerte Autoren der literarischen Moderne werden in der vorliegenden problemgeschichtlichen Darstellung nicht einmal genannt. In viel größerem Maße als eine philologische Detailstudie ist daher die geschichtsphilosophisch ausgerichtete Darstellung der literarischen Moderne als einer Langzeitepoche auf die produktive Einbildungskraft des Lesers angewiesen, der die an zentralen Texten und Autoren der Moderne aufgewiesenen, typischen Form- und Inhaltsprobleme der Moderne auch auf andere Texte und andere Autoren übertragen, dabei überprüfen und ergänzen muß.

modernen Industrialisierung selbst bzw. die Bedrohung, die von der modernen Energiewirtschaft ausgeht. In einem Stück wie Harald Muellers »Totenfloß« von 1986 hat sich die Atomkatastrophe in Biblis ereignet. Auf dem Totenfloß fahren geklonte Figuren und Restmenschen, unter ihnen eine Figur namens »Bjuti« mit zerstörter Gesichtshälfte – »Das Mädchen hebt den Kopf: Seine linke Gesichtshälfte ist chemisch zerstört, die rechte zeigt, daß es früher sehr schön war.« [254] – durch die verseuchte Industrielandschaft den Rhein hinunter. Die Utopie ist hier an keinem Ort mehr und in keiner Zukunft. Man fährt an verbarrikadierten Städten vorbei, Richtung Xanten, wo Bjuti, die entstellte Schönheit, ein entstelltes Kind zur Welt bringt: »Ein Kind ohne Gesicht«. [255] Die Utopie der Liebe, der Versöhnung mit der Natur, die seit Hölderlins Diotima auch die Utopie der Schönheit war -, in solchen Warnutopien wird sie nur noch als gebrochenes Stückgut mitgeführt. So aber wird ihre Zerstörung, die bei Mueller auch als eine Sprachzerstörung in Erscheinung tritt (siehe Kap. III.7.4), um so sinnfälliger. Dabei wäre es einigermaßen pervers, der Literatur anzulasten, was sie gerade abwehren will. Tschernobyl hat sich nicht ereignet, weil vor der Gefahr einer Atomverseuchung gewarnt wurde, sondern weil im Gegenteil die in der Tat ausgesprochenen Warnungen überhaupt nicht ernst genommen wurden. [256] Die große literarische Moderne aber hält – seit Hölderlin und der Romantik – die Idee eines »anderen Zustandes« der Menschheit fest: die Utopie einer versöhnten Menschheit, deren Leitprinzip nicht der Wille zur Macht, sondern Liebe ist, nicht die Ausbeutung der Natur, sondern der Frieden mit diesem »einzigem Gegenbild der Menschheit« (Novalis). Ein solches Utopieverprechen festzuhalten, mag angesichts der immer rasanter fortschreitenden Moderne unreal erscheinen, eben utopisch, aber bewahrt doch – angesichts der grauenvollen und ins gigantische gehenden Verstümmelungen, die die Geschichte der Menschheit in den letzten 200 Jahren angerichtet hat – einen Maßstab: daß Geschichte so, wenn sie anders nicht ist, nicht zu sein bräuchte.

[254] Harald Muellers: *Totenfloß*. In: *Spectaculum* 43, Frankfurt/M. 1986, S. 97.

[255] Ebd., S. 123.

[256] Siehe dazu Zhores Medwedjew: *Das Vermächtnis von Tschernobyl*. Aus dem Englischen von I. Utz. Münster 1991. Für das Folgende und die Gesamteinschätzung von Utopien in der politischen Geschichte verweise ich auf den Beitrag von Frank R. Pfetsch: *Politische Utopie, oder: Die Aktualität des Möglichkeitsdenkens*. In: *Das Parlament*, 21. Dezember 1990, S. 3ff. Pfetsch unterstreicht die Bedeutung von Utopien als kritische Begleiter der Realgeschichte. »Die Geschichte der Utopien wird so zu einer Geschichte der Gegengeschichtlichkeit oder der Alternativgeschichte, die die Realgeschichte immer begleitet hat ... »Eine Weltkarte«, so Oscar Wilde, »auf dem das Land Utopia nicht verzeichnet ist, verdient keinen Blick.« (S. 13)

3. Exkurs I: Die Religiosität der literarischen Moderne

Daß – trotz Säkularisierung und Transzendenzverlust der Aufklärung – die literarische Moderne sich mit einem religiös-utopischen Programm begründet, gehörte zu den vielleicht überraschenden Momenten an ihr. Immerhin hatte die Aufklärung über mindest zwei geistesgeschichtliche Strömungen direkt zu atheistischen Positionen geführt: zum einen durch den aus der mechanistischen Naturphilosophie hervorgehenden französischen Materialismus und dies bereits Mitte des 18. Jahrhunderts. [257] Zum anderen durch die Ichphilosophie Fichtes, die Ende des 18. Jahrhunderts einen regelrechten »Atheismusstreit« entfacht hatte. [258] Ein dritter säkularisierender Strang war die historisch-philologische Kritik der Aufklärung an der Offenbarung, der, wenn nicht zum Atheismus, so doch zur Entdogmatisierung der Religionen führte. [259]

Dabei ist es interessant, einen Moment beim sogenannten »Atheismusstreit« zu verweilen. In ihm entwickelte Fichte bereits die wesentlichen Argumente der Religionskritik schon des 19. Jahrhunderts. In seiner »Appellation an das Publicum gegen die Anklage des Atheismus« formuliert Fichte: »Was sie Gott nennen, ist mir ein Götze.« [260] Und er attackiert damit die Vorstellung von einem »substantiellen, aus der Sinnenwelt abzuleitenden Gott«, also auch eine bestimmte Form des Gottesbeweises. [261] Der philosophische Kern der Fichteschen Kritik an der Religion, schon im »Versuch einer Kritik aller Offenbarung« von 1792, ist die Ausweitung der Ichphilosophie, die zum Gedanken führt, daß Gott und die Vorstellung von ihm nurmehr eine Projektion des Subjekts sei. »Die Idee von Gott ... gründet

[257] Die wichtigsten Vertreter des französischen Materialismus waren Julien Offray de la Mettrie, dessen Werk *L'homme machine* von 1748 den Menschen und auch seine geistig-seelischen Funktionen als rein biologisch-mechanistische Abläufe zu beschreiben versucht, sowie Paul-Henri d'Holbach und sein *Système de la nature* von 1770, dessen zweiter Teil eine Kritik der christlichen Kirche und Theologie enthält und explizit für den Atheismus eintritt. Der französische Materialismus entwickelt sich aus der mechanistischen, cartesianischen Körperlehre, streicht aber Descartes' Hypothese einer zweiten, »denkenden Substanz«.

[258] Der sog. »Atheismusstreit« (1798-99) bildet einen vorläufigen Abschluß der Auseinandersetzung der Aufklärungsphilosophie mit der religiösen Orthodoxie. Der »Atheismusstreit« wurde entfacht durch die religionskritischen Schriften Fichtes, insbesondere durch die Schrift *Ueber den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung* von 1798. Fichte hat auch seine Verteidigungsschriften *Appellation an das Publicum gegen die Anklage des Atheismus* von 1799 und seine *Gerichtliche Verantwortung gegen die Anklage des Atheismus* (1799) veröffentlicht und damit der Auseinandersetzung eine breite Publikumswirkung gesichert. (Siehe: *Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke*. Hrsg. J. H. Fichte. Bd.V, Berlin 1845.)

[259] Eine wichtige Quelle dafür ist Spinozas *Tractatus theologico-politicus* von 1670, der ein Kapitel mit dem Titel »De interpretatione Scripturae« enthält. Im deutschen Sprachraum wurde die theologische Quellenkritik vor allem von Johann Salomo Semler und seiner dreibändigen *Kirchengeschichte* (1773-78) vorangebracht.

[260] *Fichte's Sämtliche Werke*, Bd.V, S. 220.

[261] Ebd., S. 216.



sich also auf eine Enttäusung des unserigen, auf Uebertragung eines subjectiven in ein Wesen ausser uns, und diese Enttäusung ist das eigentliche *Princip der Religion* ...«. [262] Das »Princip der Religion« ist die »Enttäusung« des vorstellenden Subjekts. Bereits Humes Religionsphilosophie hatte dies vorgedacht: Der Mensch projiziert aus Angst, Unverstand u.a. Motiven *seine* Vorstellungen nach außen und betet diese eigenen, ihm selbst aber entfremdeten Vorstellungen als Gott beziehungsweise als Götter an. [263] Nach Fichte werden Feuerbach und Marx – bei allen Differenzen der Positionen – gleichwohl in religionsphilosophischer Hinsicht diesen selben Grundgedanken der Subjektphilosophie der Aufklärung weiterentwickeln: die Religion – eine entäußerte, »entfremdete« Vorstellungswelt des Menschen selbst; der Gott, die Götter – metaphysische Projektionen des Subjekts Mensch, der in solchen »Erfindungen« seiner eigenen Subjektivität noch nicht recht inne geworden sei. [264]

Mit der Säkularisierung der Aufklärung hätte das Problem der Religiosität abgeschlossen sein können. Das Gegenteil ist aber der Fall. Schon die Aufklärungsdiskussionen zeigen: kaum ein Thema ist umstrittener. Als der konservative preußische Staatsminister Wöllner die nachfriederizianische Religionspolitik mit einem Edikt gegen »Unglaube, Zweifelsucht und freche Verspottung der Religion und der Bibel ... unter dem gemißbrauchten Namen von Aufklärung« erließ, löste dies eine heftige Debatte aus, bei der es nun auch darum ging, Positionen der Aufklärung nicht mehr preiszugeben. Für viele Aufklärer hatte sich die religiöse Orthodoxie bereits zu sehr entblößt. [265] Andererseits hingen die führenden Intellektuellen des späten 18. Jahrhunderts, wie Lessing, Moses Mendelssohn, Jacobi, Herder, Wieland, auch Goethe, in Religionsdingen einem aufgeklärten Spinozismus an, der zwar auch als atheismusverdächtig galt, es aber zu erlauben schien, Religion und Vernunft zu versöhnen und in der erscheinenden Welt, Natur wie Geschichte, das

[262] Ebd., S. 55.

[263] David Humes *Dialogues Concerning Natural Religion*, erschienen 1779, führen das Entstehen von Religionen weder auf die Offenbarung, noch auf die Vernunft zurück, sondern auf psychologische Bedingungen: Furcht und Hoffnung, Angst und Glücksgefühle. Diese führen nach Hume zur Vorstellung göttlicher Wesen und zur Religion, deren Urform der Polytheismus sei. Freilich relativiert Hume seine religionskritische Position durch die Form des platonischen Gesprächs.

[264] Ludwig Feuerbach entwickelt diese These vor allem in *Das Wesen des Christentums* von 1841, Marx seine (feuerbachkritische) Religionskritik in *Die Deutsche Ideologie* von 1845/6. Die Genese dieser Positionen aus der Hegelschen Philosophie hat Karl Löwith prägnant herausgearbeitet: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*. Stuttgart 1958.

[265] *Edict, die Religions-Verfassung in den Preußischen Staaten betreffend. De Dato Potsdam, den 9. Julii 1788*. Die Schriften zum preußischen Religionsedikt vom 9. Juli 1788 werden neu herausgegeben von Dirk Kemper (Olms Verlag/Microfiche). Die Vielzahl der Texte und Flugschriften verdeutlicht die immense Breite und Heftigkeit der Debatte. Siehe auch: Dirk Kemper: *Sprache der Dichtung. Wackenroders Auffassung von Sprache und Dichtung im Kontext der Spätaufklärung*. Phil. Diss. in Hildesheim 1992. Die wichtigste vorgängige theologische Auseinandersetzung in Deutschland war der bekannte Streit Lessings mit dem Hamburger Pastor Goeze.

Wirken Gottes zu erkennen. [266] Daß diese Spurensuche des Göttlichen in der Welt bereits bei einem Theologen wie Herder selbst tiefe Verunsicherung erfuhr, haben wir bereits erwähnt (Kap. II.2.1). Den Optimismus der Aufklärung, den Glauben, daß ein gütiger Gott nicht anders könne und diese Welt als die »beste aller Welten« eingerichtet haben müsse, hatte bereits Mitte des 18. Jahrhunderts Voltaire mit beißendem Spott bedacht. [267] Die Diskussion der Theodizeeproblematik in der deutschen Literatur des Sturm und Drang und der Spätaufklärung zeigt allerdings die deutliche Tendenz, *nicht* zu einer radikal religionskritischen Position vorzudringen. Im Gegenteil: Wieland führt den ersten radikalen Materialisten und Atheisten in seinem Roman »Agathon« von 1766/67 in die deutsche Literatur ein, um ihn zu widerlegen, und Jean Paul entfacht in seiner »Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei« von 1796 den »giftigen Dampf« des Atheismus, um den Leser dagegen zu immunisieren. [268] Man sieht bereits hier: die Aufklärung bedeutete in Religionsdingen eben nicht nur Säkularisierung und Entmythisierung, sondern auch die Kritik an ihren eigenen radikalen Konsequenzen: Kritik an Materialismus und Atheismus und dies von einem gleichwohl aufgeklärt vernünftigen Standort aus.

Die *literarische Moderne* – das kann man vorweg sagen – wird die innere Komplexität, auch Widersprüchlichkeit der aufklärerischen Diskussion um die Religion aufnehmen und in sich weiter austragen. Ihre Tendenz zur Autonomie wird es ihr erlauben, die Literatur zum Anwalt der Religion im Zeitalter der Entmythisierung zu machen. Nietzsche sieht in dieser Beerbung der Religion durch die Kunst geradezu eine Kraftinfusion von jener an diese: »Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen. Sie übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugter Gefühle und Stimmungen, legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller, so dass sie Erhebung und Begeisterung mitzuteilen vermag, was sie vor-

[266] Spinoza denkt in seiner *Ethica* von 1672 Gott als die unendlich-eine Substanz und identifiziert diese in der Einleitung zum vierten Teil auch mit der Natur (»Deus seu Natura«). Er ermöglicht so den aufgeklärten Pantheismus des 18. Jahrhunderts. Siehe dazu David Bell: *Spinoza in Germany from 1670 to the Age of Goethe*. London 1984, der die einzelnen Positionen der Spinozarezeption in Deutschland differenziert darstellt. Zur Wirkungsgeschichte des Spinozismus siehe auch Nicolao Merker: *Die Aufklärung in Deutschland*. München 1982, insbes. S. 220ff.

[267] Siehe Voltaires Roman *Candide ou l'optimisme* von 1759, der bekanntlich eine Satire auf Leibniz' Theodizee darstellt.

[268] Wieland mobilisiert bei seiner Widerlegung des in der Gestalt des Hippias verkörperten Materialismus Platons Ideenlehre, aber auch wirkästhetische Argumente. Siehe dazu Vietta: *Literarische Phantasie*, S. 202ff. Jean Pauls *Rede* ist eingebettet in den Roman *Siebentkäs* (Werke. Hrsg. G. Lohmann. Bd. II. München 1959, S. 266ff). Von den Dramen des Sturm und Drang hatten insbesondere Gerstenbergs *Ugolino* (1768), Klingers *Die Zwillinge*, Leisewitz' *Julius von Tarent* (beide 1776) sowie Schillers *Räuber* (1781) das Problem der Theodizee aufgeworfen und eher tragisch-kritisch beantwortet, wenn auch Schillers *Räuber Moor* seinen Aufstand gegen die ihm ungerecht dünkende sittliche Weltordnung am Ende explizit zurücknimmt. Siehe dazu auch Gert Mattenklott: *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Stuttgart 1968.

dem noch nicht konnte.« [269] Die Literatur und Kunst der Moderne werden – trotz ihrer Autonomie – die innere Geschichtlichkeit der Moderne auch als einen Religionskonflikt in sich austragen, als Versuch der Bewahrung des Religiösen wie als Darstellung des Entzugs des Göttlichen.

Zur Kennzeichnung der Religiosität der literarischen Moderne lassen sich mindestens sechs Merkmalkomplexe benennen, die wir in dieser knappen Form des Exkurses abrißartig darstellen müssen.

Erstens: Die literarische Moderne seit Hölderlin und der Romantik entwickelt in ihren komplexesten Vertretern eine wesentlich *antikirchliche, undogmatische Form der Religiosität*. Diese Wendung auch der literarischen Moderne gegen die Orthodoxie ist natürlich ein Erbe der Aufklärung. Sie läßt sich u.a. nachweisen in der Biographie vieler Autoren der literarischen Moderne: in Hölderlins Kampf gegen das dringliche Ansinnen der Mutter, eine »Pfarre« zu übernehmen, im Zugehörigkeitsgefühl der Jenenser Romantik zu »Schleyermachers Kirche«, die gerade nicht auf der Linie der evangelischen Amtskirche lag, in der geradezu aggressiven Abwendung von Autoren wie Nietzsche, Gottfried Benn, Dürrenmatt von ihren protestantischen Pfarrelternhäusern. [270] Der katholisch erzogene Thomas Bernhard seinerseits polemisiert zeit lebens gegen den »Stumpfsinn des Katholizismus«. [271] Und Kafka, der aus einer säkularisiert-jüdischen Kaufmannsfamilie stammt, macht gleichwohl dieses klar, daß er weder »von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt (wurde) wie Kierkegaard«, noch »den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetmantels« gefangen habe »wie die Zionisten«. Und er fügt hinzu: »Ich bin Ende oder Anfang.« [272] Kafka hat gerade mit dieser ambivalenten Formulierung auch die epochengeschichtliche Zwischenstellung der Moderne getroffen.

Die Hauptquelle für unsere Fragestellung aber sind natürlich die literarischen Texte. Und hier läßt sich von Hölderlin bis Dürrenmatt und Thomas Bernhard ein durchgehender Motivstrang der Kirchen- und Priesterkritik verfolgen. Hölderlins Empedokles schleudert dem Priester Hermokrates die Worte entgegen:

Der Heilige wie ein Gewerbe treibt,
Sein Angesicht ist falsch und kalt und todt,
Wie seine Götter sind. [273]

[269] Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 144. Zitat aus *Menschliches, Allzumenschliches* (Aph. 150).

[270] Zumindest für Dürrenmatt ist aber diese Aussage zu relativieren. Siehe dazu Dürrenmatts Autobiographie in *Stoffe III/III* (Zürich 1984), S. 9ff. Dort über den Vater: »Mein Vater war auf eine kindliche Art fromm...« (S. 13) und über die eigene christliche Bindung: »Ich wuchs in einer christlichen Welt auf, die mich auch später nicht losließ: mein Sohn ist Pfarrer geworden.« (S. 19).

[271] Thomas Bernhard: *Die Ursache*. München⁶ 1986, S. 17.

[272] Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. M. Brod. Frankfurt/M. 1983, S. 89.

[273] *StA IV*, S. 23.

Nietzsche nennt die Priester »die geschicktesten bewußten Heuchler« und »Verneiner, Verleumder, Vergifter des Lebens von Beruf«. [274] In Kafkas Domkapitel erscheinen die Kirchendiener als »berufsmäßige Schleicher«, und auch der Geistliche, wie wir noch sehen werden, eher im Kontext eines verwirrenden Entzugs der göttlichen Gnade, denn als ihr Anwalt. [275] Die literarische Spätmoderne hat Priesterauftritte zum Teil ironisch-satirisch inszeniert, so Dürrenmatt den Auftritt des Missionars Rose in den »Physikern«. Thomas Bernhard hat in »Der Atem« die »letzte Ölung, die ihm, dem Todgeweihten«, im Sterbezimmer verabreicht werden soll, als »eine perverse katholische Schmierendarstellung« beschrieben. [276] Solche Kirchen- und Priesterkritik zeigt deutlich genug an, daß sich die Religiosität der literarischen Moderne nicht auf der Ebene der kirchlich organisierten Religion bewegt. Auch in der modernen Ästhetik des Häßlichen steckt, wie noch zu zeigen sein wird (Kap. II.6), ein durchgehend theologiekritischer Zug.

Nun gibt es in der literarischen Moderne auch das Phänomen der Konversion, bzw. gibt es eine kirchlich gebundene Literatur in der Epoche der Moderne. Bekanntlich setzt schon in der Romantik eine Welle der Konversionen zum Katholizismus ein – Friedrich Schlegel, Brentano sind die prominentesten Beispiele dafür. [277] Wichtige christliche Autoren auch im 20. Jahrhundert sind Elisabeth Langgässer, Reinhold Schneider, Rudolf Alexander Schröder, Gertrud von Le Fort, Werner Bergengruen u.a. [278] Allerdings wäre es im einzelnen genauer zu bestimmen, wie nah diese Autoren zur kirchlichen Position wirklich stehen. Zudem erscheint das Phänomen der kirchlichen Literatur im Rahmen einer Theorie der literarischen Moderne eher als ein Sonderfall, denn den durch die Aufklärung hindurchgegangenen, entwickelten – modernen – Stand des Bewußtsein spiegelt eine im engeren Sinne kirchliche Literatur gerade nicht wieder, wie auch die Konversionswelle eher die Problematik anzeigt, die moderne Ungesicherheit und Offenheit des Glaubens auszuhalten.

Zweitens: Verdiesseitigung des Göttlichen, Heiligung des Diesseitigen. Bereits das Utopiekapitel zeigt diesen Grundzug der Religiosität der literarischen Moderne an. Hölderlin und die Frühromantik suchen die Offenbarung des Göttlichen in der Anschauung der »Schönheit«. Hölderlin prägte dafür die Formulierung: »heilige Theokratie des Schönen«. Im »Hyperion« erscheint das »Göttliche« – im Zeitalter

[274] Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 324 und Bd. VI, S. 175.

[275] Kafka: *Der Proceß*. Hrsg. M. Pasley. Kritische Ausgabe. Frankfurt/M. 1990, S. 280. Siehe dazu im folgenden den Abschnitt *Fünfte: Tod Gottes*.

[276] Bernhard: *Der Atem*. München⁵ 1987, S. 35.

[277] Friedrich Schlegel konvertierte 1808, Brentano 1817. Ein literarisches Beispiel der Konversion hatte Tieck mit seinem »Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg« aus den *Herzensergießungen* gegeben, konvertierte selbst aber nicht. Dagegen war bereits Graf Friedrich zu Stolberg zum katholischen Glauben übergetreten. Anfang des 18. Jahrhunderts gab es eine ganze Welle von Konversionen in Künstlerkreisen: die Nazarener Olivier, Overbeck, Veit, Schadow, auch die Verwandte Tiecks, Marie Alberti, konvertierten.

[278] Siehe dazu: *Lexikon der christlichen Weltliteratur*. Hrsg. G. Kranz. Freiburg 1978.

der Entfremdung – sinnfällig und als Vorschein einer versöhnteren Gesellschaft in der »wandellosen Schönheit« jener Frau, die Hyperion liebt: Diotima. Die Liebe ist bei Hölderlin wie in der Romantik, bei Musil wie bei Bachmann die wie immer gebrochene Erscheinungsform eines göttlichen Mysteriums im Diesseits. Umgekehrt vollzieht sich die »romantisierende« Grundfigur dieser Literatur darin, daß sie in der Erfahrungsform des Diesseitigen das göttliche Mysterium aufdeckt, dieses zu jenem hinauf zu potenzieren versucht. Und wenn für Musils Ulrich und Agathe die Liebe der Weg war, »der mit dem Geschäfte der Gottergriffenen manches zu tun hatte« und den sie »ohne fromm zu sein, ohne an Gott oder Seele, ja ohne auch nur an ein Jenseits und Nocheinmal zu glauben« gingen [279], so enthält auch gerade diese Erfahrungsform einen ganzheitlichen religiösen Anspruch. Allerdings zeigte bereits das Utopiekapitel auch einen fortschreitenden Entzug des religiös-utopischen Bewußtseins in der Moderne an. Wenn Hölderlin und die Frühromantik Diesseits und Jenseits zumindest als utopischen Entwurf noch synthetisch zu verbinden versuchten, so stellt sich Anfang des 20. Jahrhunderts in Kafkas Texten die Dimension des Religiösen als ein unerlöstes Zerissensein zwischen zwei Welten dar. Ein berühmter Aphorismus aus Kafkas Oktavheften lautet:

Er ist ein freier und gesicherter Bürger der Erde, denn er ist an eine Kette gelegt, die lang genug ist, um ihm alle irdischen Räume freizugeben, und doch nur so lang, daß nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen kann. Gleichzeitig aber ist er auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde, drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel, jenes der Erde. Und trotzdem hat er alle Möglichkeiten und fühlt es; ja, er weigert sich sogar, das Ganze auf einen Fehler bei der ersten Fesselung zurückzuführen. [280]

Was Kafka hier mit durchaus satirischen Zügen als eine geradezu existentielle Grundstruktur *des* menschlichen Daseins darstellt, zeigt sich im Kontext der Moderneproblematik als eine durchaus *geschichtliche* Erscheinungsform in der fortgeschrittenen Moderne: sie ist geprägt nicht nur durch die Unmöglichkeit, die Dimension des Jenseits und Diesseits noch zu vereinen, sondern auch durch die Unmöglichkeit, durch die Teilhabe an beiden in jeden der Bereiche ganz sich zu integrieren.

Dieselbe Grundstruktur der Partizipation an zwei Welten, die zugleich eine doppelte Fesselung darstellt, drückt der folgende Aphorismus zeitlich aus:

Die Vertreibung aus dem Paradies ist in ihrem Hauptteil ewig: Es ist also zwar die Vertreibung aus dem Paradies endgültig, das Leben in der Welt unausweichlich, die Ewigkeit des Vorganges aber (oder zeitlich ausgedrückt: die ewige Wiederholung des Vorgangs) macht es trotzdem möglich, daß wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, sondern tatsächlich dort dauernd sind, gleichgültig ob wir es hier wissen oder nicht. [281]

[279] *MoE*, S. 761.

[280] *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. M. Brod. Frankfurt/M. 1983, S. 70.

[281] *Ebd.*, S. 69.

Die romantische Utopie des Himmelreichs auf Erden ist hier nicht aus der Welt. Wie bei Novalis ist auch bei Kafka – potentiell – die Erde schon das »Himmelreich«, das »Paradies«, in dem wir »tatsächlich ... dauernd sind«. Anders als in der literarischen Frühromantik aber ist die metaphysische Teilhabe am »Paradies« bei Kafka als eine Fesselung beschrieben, die eine volle Präsenz auf Erden ebenso verhindert, wie die volle Präsenz in einem himmlischen Paradies durch den irdischen Anteil des Menschen verhindert wird. Ein Vorgang, den Kafka ebenso auch temporal als Dauerprozeß einer Vertreibung aus dem Paradies, in dem wir gleichwohl immer noch seien, beschreibt. Nur daß diese Ambivalenzstruktur sich in der fortgeschrittenen Moderne als wechselseitige Blockade erweist. Das religiös-utopische Programm der Versöhnung und der Vermittlung von Diesseits und Jenseits hat sich bei Kafka in eine unerlöste Aneinanderkettung zweier auseinanderstrebender Bereiche verkehrt.

Drittens: Remythisierung, Synkretismus. Bereits die literarische Frühromantik greift mit ihrem religiös-utopischen Programm auf mythische Gestalten und religiöse Figuren aus zum Teil unterschiedlichen Mythen und Religionen zurück, die sie ihrem Programm zu integrieren versucht. Für Hölderlin und die Frühromantik ist dieser Prozeß recht gut erforscht durch Bernhard Böschensteins Arbeiten zum Dionysos-Bild Hölderlins und Manfred Franks Buch »Der kommende Gott«, die die Angleichung und Synthetisierung von Dionysos und Christus bei Hölderlin und in der Romantik untersuchen. [282] Gerhart von Graevenitz hat das Fortwirken einer aus der antiken, der jüdischen, christlichen, germanischen u.a. religiösen Tradition stammenden mythologischen Topik im 19. Jahrhundert nachgewiesen und dabei auch die Vermittlungsfunktion der Presse in der synkretistischen Verwendung dieser Mythentradition aufgezeigt. [283] Auch in der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts werden Mythen und religiöse Inhalte geradezu massenhaft synkretistischecklektisch verwandt, wenn auch diese Prozesse erst zum Teil erforscht sind. [284]

[282] Bernhard Böschenstein: *Frucht des Gewitters. Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*. Frankfurt/M. 1989. Manfred Frank: *Der kommende Gott*. Frankfurt/M. 1982, insbes. 285ff.

[283] Gerhart von Graevenitz: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart 1987, insbes. S. 211ff.

[284] Bereits die Geschichte der Industrialisierung ist literarisch geprägt vom Versuch ihrer Mythisierung. Siehe den Katalog der Marbacher Ausstellung *Literatur und Industrialisierung*. Hrsg. P.-P. Schneider u.a., Marbach 1987. Dort die Rede von der Industrie als der »Göttin unsren Tagen« (S. 100) u.a. Wir kommen darauf im Kap. III zurück. Unter den Expressionisten verwendet vor allem Heym die mythisierende Personenallegorie. Ihre Herkunft aus dem 19. Jahrhundert und Transformation bei Heym hat Kurt Mautz untersucht: *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*. Bonn 1961. Siehe auch: Vietta/Kemper: *Expressionismus*, S. 49ff. Zu Kafka siehe u.a. Rolf J. Goebel: *Kritik und Revision. Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Traditionen*. Frankfurt/M. 1986. Die Mythenrezeption Kafkas wird in einer Reihe von Kafka-Studien behandelt. Wichtig ist hier zu beachten, daß Kafka den Mythos nicht, wie obiges Beispiel, zur Feier der Erscheinungsformen der Moderne einsetzt, sondern umgekehrt durch die Adaption des Mythos auf die Moderne deren Entfremdungen aufdeckt. Beispielsweise stellt der Text »Poseidon« den Gott als einen seiner (Meeres-)welt entfremdeten rationalistischen Bürokraten dar (siehe Kap. II.4.4).

Nun ist solche synkretistisch-eklektische Verwendung der Topik des Mythos und der Religionen in der literarischen Moderne natürlich nicht unproblematisch. Bereits eine Äußerung des Novalis zeigt diese Problematik an. Novalis notiert sich zu Friedrich Schlegels »Ideen«:

Der Künstler ist durchaus irreligiös – daher kann er in Religion wie in Bronze arbeiten. Er gehört zu Schleyermachers Kirche. [285]

Hierbei ist der Begriff »irreligiös« interpretationsbedürftig. Er meint ja nicht: fern aller Religiosität. Wohl aber: fern aller dogmatisch-kirchlichen Religion. Der freien Religiosität der literarischen Moderne eröffnet sich dabei die Möglichkeit, mit den traditionellen Religionen und Mythen wie mit einem Material – »wie in Bronze« – zu arbeiten. Im Grunde aber setzt dieser Umgang mit Religion und Mythos die Entmythisierung durch die Aufklärung voraus, auch wenn die literarische Moderne mit Hilfe ihrer synkretistischen Remythisierungen alle möglichen Mythen wieder aufleben lassen wollte. Es bleibt aber eben immer eine Re-mythisierung und ist in diesem Sinne nicht die Gegenwart des Mythos selbst. [286]

Viertens: Unbestimmtheit. Bereits der für die Romantik so einflußreiche Schleiermacher hat in seinen 1799 anonym veröffentlichten Reden »Über die Religion« die Erfahrungsform des Religiösen als »Anschauen des Universums«, als »Sinn und Geschmack fürs Unendliche« definiert, bei dem die »Idee von Gott nicht so hoch« stünde wie viele meinten. [287] Diese religionskritische Schrift, die gleichwohl die Dimension des Religiösen auch im Zeitalter der Aufklärung retten will, ist wegweisend für die Erfahrungsform des Religiösen in der Moderne. Auch wenn das Religiöse verdiesseitigt wird und mit der Erfahrung des Schönen, der Liebe, der Natur verbunden, so bleibt es doch in dem Maße, wie es sich der traditionellen Offenbarungslehre entzieht, unfaßlich. Die Religiosität der literarischen Moderne ist in diesem Sinne eine wesentlich unbestimmte Erfahrungsform. Hier nähert sich die religiöse Erfahrungsform dieser Epoche jener »negativen Theologie« der traditionellen Mystik an, die schon lange vor der Moderne das Problem der Unnennbarkeit und Unfaßlichkeit Gottes erkannt hatte. [288] In der literarischen Moderne verbindet

[285] Novalis, *Schriften*. Bd. III, S. 488.

[286] In diesem Sinne betont Kafkas Mythenrezeption, wie im folgenden Kap. II.4.4 zu zeigen sein wird, die Distanz der Deutung zur Wahrheitsquelle. – In diesem Zusammenhang ist auch auf die Wendung der sog. »Postmoderne zu den Mythen« als einer Form der synkretistischen Absorption hinzuweisen. Siehe Joan Bleicher: *Die Wiederkehr der Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: *Pluralismus und Postmodernismus*. Hrsg. H. Kreuzer. Frankfurt/M. 1989, S. 79ff. Bleicher untersucht die religiöse Problematik vor allem an der Gegenwartsliteratur von Peter Handke, Gertrud Fussenegger, Luise Rinser u.a. An Grass' Roman *Die Rättin* deutet Bleicher auch das Apokalyptische der Spätmoderne vor dem Hintergrund der religiösen Tradition.

[287] Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Hrsg. H.-J. Rothert. Hamburg 1958, S. 30f und S. 72.

[288] Insbesondere der im 5. Jahrhundert wirkende, Dionysos Areopagita genannte Verfasser (der Autor selbst ist nicht bekannt) der Schriften *Über die göttlichen Namen* und *Mystische Theologie* gilt in seiner Abwehr einer positiven Benennung Gottes als Begründer einer

sich diese Dimension der Unfaßlichkeit Gottes auch mit einer spezifisch modernen Erkenntniskrise, auf die wir im folgenden Kap. III.4 zu sprechen kommen werden. Nicht von ungefähr aber ist, wie wir bereits sahen, die Mystik zum wichtigen Gesprächspartner für viele Texte der literarischen Moderne geworden.

Dazu gehört auch der bis dahin nicht erwähnte Rainer Maria Rilke. Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von 1910 sind in ihrer Darstellung der Erfahrung Gottes, die in diesem Großstadroman eine zentrale Rolle spielt, durch die Lektüre von Jens Peter Jacobsens »Niels Lyhne« und dessen Atheismus gegangen. [289] Rilke ortet in diesem Roman die Präsenz Gottes in einer Form der objektlosen offenen Liebe, die er in großen Frauenfiguren der Mystik verwirklicht findet, aber auch in der Bezugsfigur seiner Kindheit, Abelone:

Ich weiß, sie sehnte sich, ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen, aber konnte ihr wahrhaftiges Herz sich darüber täuschen, daß Gott nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand? Wußte sie nicht, daß keine Gegenliebe von ihm zu fürchten war? [290]

Die Offenheit und Unbestimmtheit dieses Transzendenzbezuges in einer nicht auf ein Objekt fixierten Liebe ist für Rilke die wesentliche Erfahrungsform des Göttlichen im Zeitalter einer Entfremdung, die gerade die Eingangspassagen des »Malte« in der Darstellung der »Angst«, der »Existenz des Entsetzlichen«, der Wurzel- und Bodenlosigkeit der Moderne eindringlich evozieren. Wir kommen daher auf diesen Textzusammenhang mit der modernen Großstadterfahrung noch einmal zurück (Kap. III.3.5). Die am Schluß eingefügte »Geschichte des verlorenen Sohnes« deutet auch die biblische Legende um im Sinne der Darstellung des Religiösen als einer Liebe, die sich in ihrem Vollzug von ihrem Gegenüber unabhängig macht. Der Erzähler deutet dies in den Reflexionspassagen des Schlußteils:

Ich seh mehr als ihn, ich sehe sein Dasein, das damals die lange Liebe zu Gott begann, die stille, ziellose Arbeit. [291]

»negativen Theologie«. Diese setzt nicht auf Benennungen, sondern auf das Schweigen als die der Unendlichkeit und Unfaßlichkeit Gottes angemessene Gebetsform. Ähnliche Gedanken entwickelt Meister Eckart, so in der Predigt 17 *Qui odit animam suam in hoc mundo*.

[289] Jens Peter Jacobsens Roman *Niels Lyhne* von 1880 hat Rilke nachhaltig beeindruckt. Gegenüber dem pessimistischen Atheismus des Protagonisten dieses Romans stabilisiert sich Rilkes Malte aber durch sein Schreiben und seine Erinnerungsarbeit im Verlauf des Romans zusehends. Von großem Einfluß auf Rilkes Malte war auch Kierkegaard, und dies sowohl hinsichtlich der Thematisierung des existentiellen Gefühls der »Angst« als auch hinsichtlich des Sprunges in die Religion, die jedoch bei Rilke viel freier ist als die christliche Theologie Kierkegaards. Siehe dazu Inca Rumold: *Die Verwandlung des Ekels. Zur Funktion der Kunst in Rilkes »Malte Laurids Brigge« und Sartres »La Nausée«*. Bonn 1979, insbes. S. 32ff.

[290] Eine historisch-kritische Ausgabe der Werke Rilkes liegt nicht vor. Wir zitieren den Malte daher im folgenden nach der Ausgabe: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Taschenbuchausgabe. München 1962, hier S. 167. Einen Rilke-Kommentar zu den *Aufzeichnungen des »Malte Laurids Brigge«* hat William Small veröffentlicht (Chapel Hill 1983). Siehe auch Helmut Naumann: *Neue Malte-Studien. Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. Rheinfelden 1989.

[291] *Malte*, S. 172. Dort auch das folgende Zitat.

Darin aber spiegelt sich eine moderne Erfahrungsform des Göttlichen.

Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand.

Und dieser Abstand führt schließlich zu einer Form der Liebe, die gleichsam nur noch als offener Vollzug sich ereignet – »Lieben ist: leuchten mit unerschöpflichem Öle« [292] – deren transzendenter Zielpunkt, Gott, zurücktritt, ja vergessen wird:

In diesen Jahren gingen in ihm die großen Veränderungen vor. Er vergaß Gott beinahe über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern ... [293]

Diese Liebestheologie Rilkes ist von theologischer Seite heftig kritisiert worden. [294] Sie hat sich auch in den späten »Duineser Elegien« und in den »Sonetten an Orpheus« noch gewandelt im Sinne einer Vereinnahmung des Bedeutungsraumes des Religiösen in den poetischen Text. [295] Die Abwehr, die auch hier jedwedes Gegenüber eines transzendenten Bezuges, auch Rilkes Engel, erfährt, steigert den Charakter des Religiösen im Sinne eines reinen Bezugs, der aber an keinem benennbaren Transzendenten mehr festzumachen ist.

Fünftens: Tod Gottes. Das religiös-utopische Programm der literarischen Moderne, ihr Versuch, die Dimension des Religiösen in sich aufzuheben, setzt den Hinfall der traditionellen Metaphysik und Theologie schon voraus. Diese Erfahrung

[292] *Malte*, S. 168.

[293] *Malte*, S. 172f.

[294] Besonders Romano Guardini hat die im *Malte* entwickelte Liebestheologie Rilkes kritisiert. Sie zeige an, »wie wenig Rilke verstanden hat, was die Personalität des Menschen bedeutet; wie wenig er trotz seiner Beschäftigung mit christlichen Mystikerinnen ... wußte, was es in Wahrheit heißt, Gott zu lieben...«. *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*. München 1953, S. 331. Siehe dazu auch Eckhard Heftrich: *Die Philosophie und Rilke*. Freiburg u.a. 1962, S. 58ff.

[295] Beda Allemanns Buch *Zeit und Figur beim späten Rilke* (Pfullingen 1961) untersucht die Autonomisierung der poetischen Sprache des späten Rilke zur absoluten Metapher. Rilke sei »in einen Bereich vorgedrungen... wo das als Figur begriffene Gedicht zur Metapher seiner selbst wird und die ohnehin nicht in der Natur der Sache liegende Trennung zwischen Poesie und Poetik rückgängig gemacht ist.« (S. 303) Der Untertitel des Buches von Allemann lautet daher konsequent: *Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Speziell zum Gottesbegriff Rilkes siehe auch Heinrich Imhof: *Rilkes Gott – Rainer Maria Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewußten*. Heidelberg 1983. Imhof psychologisiert jedoch die geschichtsphilosophische Problematik der Gotteserfahrung in der Moderne. In seinem Beitrag *Über die Problematik christlicher Dichtung im 20. Jahrhundert*. In: *Christliche Literatur im Aufbruch*. Hrsg. L. Bossle u.a. Würzburg 1989, S. 14ff weist Walter Falk auf den Wandel der Religiosität im Werk Rilkes hin. Phasen dieses Wandels sind nach Falk verbunden mit dem *Stundenbuch*, mit jenem Brief aus dem Jahr 1913, in dem Rilke von seiner »beinah rabiaten Antichristlichkeit« spricht, mit dem Ausbruch des Krieges, den Rilke als Epiphanie begrüßt: »Endlich ein Gott« und mit den späten *Elegien*. Falk weist auf den kollektiven Charakter der antikirchlichen Religiosität im Zeitalter des Expressionismus hin und sieht in Herder einen wichtigen Wegbereiter dazu.

der Moderne, die Nietzsche auf die bündige Formel bringt: »Gott ist tot« [296], durchzieht die gesamte literarische Moderne. Hölderlins »Hyperion« sagt:

Ich weiß, der Himmel ist ausgestorben, entvölkert... [297]

In den »Nachtwachen von Bonaventura«, die die Nihilismusproblematik in einem schauerromantischen Friedhofsszenario inszenieren, wird der Satz aus dem »Gedicht über die Unsterblichkeit« zitiert:

Wie, ist denn kein Gott! [298].

dem am Schluß des Textes das dreifach wiederholte pointiert gesetzte Wort:

Nichts. [299]

antwortet. Dieses Wort wird geradezu zu einem Leitwort des Metaphysik- und Transzendenzverlustes der literarischen Moderne. Der elfte Brief des *Hyperion* wiederholt es in einem Abschnitt nicht weniger als sechsmal:

O ihr Armen, die ihr das fühlt, die ihr auch nicht sprechen mögt von menschlicher Bestimmung, die ihr auch so durch und durch ergriffen seyd vom Nichts, das über uns waltet, so gründlich einseht, daß wir geboren werden für Nichts, daß wir lieben ein Nichts, glauben an's Nichts, uns abarbeiten für Nichts, um mäßig überzugehen in's Nichts... [300]

Vierzig Jahre nach Hölderlins »Hyperion« wird Büchners »Lenz« von »einer namenlosen Angst« vor dem »Nichts« durchs Elsaß getrieben; der Text setzt auch hier pointiert nach den »religiösen Quälereien«, nach der blasphemischen Annäherung des Lenz den Satz:

Er hatte N i c h t s. [301]

In Büchners »Danton« kreist das Gespräch der zum Tode verurteilten Dantonisten um die Frage nach der Existenz Gottes. Danton will Ruhe.

Philippeau. Die ist in Gott.
Danton. Im Nichts. [302]

[296] Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. 9, S. 590. Ich verweise in diesem Zusammenhang auch auf die Studien von Karl Guthke: *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (Göttingen 1971) und Charles Glicksberg: *Modern Literature and the Death of God* (The Hague 1966). Beide Studien beziehen sich mit unterschiedlichen Akzentsetzungen die moderne Weltliteratur (Guthke: Byron, Baudelaire, Leopardi u.a., Glicksberg: Dostojewskij) in ihre Analysen ein.

[297] *StA* III, S. 87.

[298] *Nachtwachen von Bonaventura*. Hrsg. J. Schillemeit. Frankfurt/M. 1974, S. 186. Nach Schillemeit ist der Theaterschriftsteller August Klingemann der Verfasser der *Nachtwachen*.

[299] *Nachtwachen*, S. 198f.

[300] *StA* III, S. 45.

[301] Büchner, *Sämtliche Werke*, Bd.I, S. 98.

[302] *Ebd.*, S. 61.

Danton spricht, bevor er zur Guillotine gekarrt wird, den enigmatischen Satz aus:

Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott. [303]

Geistesgeschichtlich gesehen besteht die Leistung der historischen Nihilismusanalyse Nietzsches vor allem darin, daß sie diese aus der Aufklärung kommende, in die Moderne sich fortsetzende und in ihr sich noch radikalisierte Erfahrung des Transzendenz- und Metaphysikverlustes in ihrer historischen Genese begriffen und sprachlich so pointiert gefaßt hat:

Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht anders kommen kann: *die Heraufkunft des Nihilismus*. Diese Geschichte kann jetzt schon erzählt werden: denn die Notwendigkeit selbst ist hier am Werke. [304]

Wenn Büchners Danton ahnend vom »Nichts« als dem »zu gebärenden Weltgott« sprach, so sieht Nietzsche hier eine eherne Geschichtslogik am Werk, jenen »Hinfall der kosmologischen Werte«, den der Geschichtsprozeß der Aufklärung einleitete und den die Moderne als dessen geschichtslogische Folge fortsetzen muß. [305] Und Nietzsche erkennt, gemäß dem onto-theologischen Charakter der abendländischen Metaphysik (siehe Kap. I) -, daß dieser Destruktionsprozeß sowohl tiefgreifende ontologische wie theologische Folgelasten hat. Es geht um einen Werteverlust, der unsere Erfahrung des Seienden insgesamt ebenso betrifft wie die Erfahrungsmöglichkeit eines höchsten Seienden, Gott.

Die eminente Wirkung von Nietzsches Nihilismusanalyse auf den deutschen Expressionismus habe ich in meiner Darstellung des literarischen Expressionismus von 1975 aufzuzeigen versucht. [306] Darüber hinaus hat Nietzsche auch auf den

[303] Ebd., S. 72.

[304] Nietzsche: *Werke*. Hrsg. K. Schlechta. Darmstadt 1966. Bd. 3, S. 634.

[305] In diesem Sinne sah Nietzsche die historische Widerlegung als die endgültige an. Aphorismus 95 der *Morgenröthe* lautet: »Die historische Widerlegung als die endgültige. – Ehemals suchte man zu beweisen, dass es keinen Gott gebe, – heute zeigt man, wie der Glaube, dass es einen Gott gebe, entsteht konnte ... dadurch wird ein Gegenbeweis, dass es keinen Gott gebe, überflüssig.« (*Sämtliche Werke*, Bd. III, S. 86). In seiner Nietzsche-Interpretation hat Heidegger die Geschichtlichkeit des nietzscheanischen Nihilismusbegriffs herausgearbeitet: »Nihilismus ist für Nietzsche nicht eine Weltanschauung, die irgendwo und irgendwann vortritt, sondern ist der Grundcharakter des Geschehens in der abendländischen Geschichte. Auch da und gerade da, wo der Nihilismus gar nicht als Lehre oder Forderung vertreten wird, sondern scheinbar sein Gegenteil, gerade da ist er am Werk.« (Martin Heidegger: *Der Wille zur Macht als Kunst. Gesamtausgabe*. Bd. 43. Hrsg. B. Heimbüchel. Frankfurt/M. 1985, S. 30.) Heidegger hat dann den Nachweis zu führen versucht, daß Nietzsches Denken, auch sein Nihilismusbegriff, noch in jener Tradition wurzelt, die er geschichtlich ausgehebelt zu haben geglaubt hatte, in der Tradition der abendländischen Metaphysik. – In diesem Zusammenhang kann erwähnt werden, daß der Nihilismusbegriff in der älteren Romantik-Forschung bereits eine zentrale Rolle spielte. Siehe: Werner Kohlschmidt: *Nihilismus der Romantik* (1953). In: *Romantikforschung seit 1945*. Hrsg. K. Peter. Königstein 1980, S. 53ff.

[306] Vietta/Kemper: *Expressionismus*, S. 150ff.

Dadaismus, auf den Surrealismus, auf Autoren wie Musil, Broch, die Gebrüder Mann, aber auch über den deutschen Sprachraum hinaus auf die gesamteuropäische Kunst des 20. Jahrhunderts nachhaltig gewirkt. Diese Geschichte der Nietzsche-Wirkung auf die große europäische Moderne des 20. Jahrhunderts, die eben auch eine Geschichte der Verarbeitung des Nihilismusproblems der Moderne ist, muß erst noch geschrieben werden. Es gibt dazu bisher nur Bruchstücke. [307]

Die deutschsprachige Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg knüpft vielfach an die Problemdimension des Expressionismus an und vollzieht in den Werkgeschichten einzelner Autoren noch einmal den Erfahrungsgang der Moderne. So endet eine frühe, parabelartige Erzählung von Friedrich Dürrenmatt mit dem Titel »Der Tunnel« (1952), in welcher ein scheinbar fahrplanmäßig in einen Tunnel einfahrender Zug zunehmend in eine bodenlose Tiefe abstürzt, mit den Worten:

Gott ließ uns fallen und so stürzen wir denn auf ihn zu. [308]

In der Variante der Erzählung von 1978 aber antwortet der Protagonist, ein Student, auf die ihm in der ausweglosen Situation vom Zugführer zugeschrieene Frage: »Was sollen wir denn tun?« Mit einem in »gespenstiger Heiterkeit« zurückgerufenen Wort: »Nichts.« [309]. Die theologische Lösung des Textes von 1952 wird

[307] Siehe u.a. Bruno Hillebrand (Hrsg.): *Nietzsche und die deutsche Literatur*. 2 Bde. Tübingen 1978 sowie die neue Darstellung von Bruno Hillebrand: *Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus* (Stuttgart 1991). Auch sie ortet die Anfänge der modernen literarischen Nihilismusproblematik in der Romantik. Dazu auch die grundlegende Untersuchung von Dieter Arendt: *Der poetische Nihilismus in der deutschen Romantik*. Tübingen 1972. – Die Bedeutung Nietzsches für die Literatur und Kunst der Moderne ist auch unter einem Gesichtspunkt groß, den wir hier nicht ins Zentrum gerückt haben: der ersatzreligiösen Aufwertung der Kunst zur »eigentlich metaphysischen Tätigkeit«. Diese ihr von Nietzsche früh und aus seiner Wagner-Verehrung zugesprochene Bestimmung (Vorwort zur *Geburt der Tragödie*, *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 24) entspricht zwar jener Sakralisierung der Kunst, wie sie Wagner betrieb und wie sie die Bewegung l'art pour l'art prägte, gerade nicht aber die Werke der großen literarischen Moderne. Diese sind vielmehr von der Problematik des Entzuges der religiös-metaphysischen Dimension geprägt.

[308] Friedrich Dürrenmatt: *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*. Zürich 1985, S. 98. Die Arbeit von Emil Weber: *Friedrich Dürrenmatt und die Frage nach Gott. Zur theologischen Relevanz der frühen Prosa eines merkwürdigen Protestanten* (Zürich 1980) bezieht die Varianten in die Interpretation des Textes nicht ein und deutet auch schon den frühen Schluß als Ausdruck der Angst im Kierkegaardschen Sinn (S. 221).

[309] Ebd., S. 34. – In diesem Zusammenhang kann auf einen Motivstrang der Moderne hingewiesen werden, der direkt zum Themenkomplex der Religiosität der Moderne gehört: das Motiv der Unerlöstheit nach dem Tode. Dieses Motiv begegnet bereits in den *Nachtwachen von Bonaventura*, in Büchners *Dantons Tod* (Danton: »Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisirtere Fäulniß, das ist der ganze Unterschied!« *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 61), Kafkas *Jäger Gracchus* irrt auf seinem Todeskahn unerlöst in einem Zwischenbereich zwischen Diesseits und Jenseits umher. Schließlich trägt das Motiv in Dürrenmatts *Der Meteor* derb-komische Züge. Dort schreit der im Sterben liegende, sterben wollende, aber nicht sterben könnende Schriftsteller Schwitter am Ende: »Wann krepriere ich denn endlich!« (*Der Meteor. Dichterdämmerung*, Zürich 1985, S. 95).

also in der Variante von 1978 durch eine nihilistische ersetzt, wenn auch die Grundstimmung dieses Nihilismus nicht mehr von Verzweiflung geprägt scheint, sondern eben durch eine schon in die Postmoderne hinüberweisende »gespenstige Heiterkeit«.

Zu erwähnen ist hier auch Thomas Bernhards Entwicklung. In seinem Lyrikband »In hora mortis« von 1958 haben die Gedichte noch vielfach den Charakter gebetartiger Anrufungen Gottes:

Beten will ich auf dem heißen Stein ...
... Preisen will ich Dich mein Gott
in der Verlassenheit ... [310]

Spätestens seit Bernhards Romanerstling »Frost« (1963) ist die theologische Dimension seiner Dichtung gegenwärtig nur noch in apokalyptischen Negativbildern der »Hölle« sowie in einer durchgehenden Metaphorik der Vernichtung und Erkalzung (»Frost«), so im folgenden Zitat des Protagonisten, eines Malers mit Namen Strauch:

Wie doch alles zerbröckelt ist, wie sich doch alles aufgelöst hat, wie sich doch alle Anhaltspunkte aufgelöst haben, wie jede Festigkeit sich verflüchtigt hat, wie nichts mehr da ist, wie doch gar nichts mehr da ist, sehen Sie, wie aus den Religionen und aus den A-Religionen und aus den in die Länge gezogenen Lächerlichkeiten aller Gottesanschauungen nichts geworden ist, gar nichts, sehen Sie, wie der Glaube sowie der Unglaube nicht mehr da sind ... Gefrorene Luft, alles ist nur mehr gefrorene Luft... [311]

Wir werden auf die literarische Technik der Dekonstruktion der Metaphysik und Theologie bei Thomas Bernhard noch zu sprechen kommen (Kap. II.7). Auch in Thomas Bernhards Texten deutet sich in der Dekonstruktion ein Indifferentwerden der theologischen Traditionen an (»Lächerlichkeiten aller Gottesanschauungen«), das man als Übergang zur Postmoderne deuten kann. Dabei verlagert sich beim späten Thomas Bernhard die Religionskritik von der thematischen Ebene weg auf die ungreifbarere einer durchgängigen Negationsbewegung seiner Texte. In der

[310] Thomas Bernhard: *In hora mortis*. Salzburg 1958, S. 27 und S. 28.

[311] Thomas Bernhard: *Frost*. Frankfurt/M. 21976, S. 152f. Siehe auch S. 128: »So bin ich in der Hölle und muß eigentlich schweigen.«, S. 164: »Alles ist die Hölle. Himmel und Erde und Erde und Himmel sind die Hölle.« Siehe auch die Satanslitanei S. 208. – In diesem Zusammenhang kann auch auf den Beitrag von Magda Motté »Im Dunkeln loben«. *Religiöse Aspekte in Literatur, Theater und Film der Gegenwart* (In: *Stimmen der Zeit*. Bd. 205. Freiburg 1987, S. 476ff) hingewiesen werden. Dieser Beitrag trägt eine Vielzahl von Spuren des Religiösen auch in der Gegenwartsliteratur zusammen. So lassen sich in den Werken von Botho Strauß »Spuren des Religiösen entdecken, die von einer verschütteten Sehnsucht der dargestellten Personen nach Erlösung künden« (S. 484). Motté weist auch darauf hin, daß in der Gegenwartsliteratur Gott »in der Regel« nicht vorkäme, wohl aber »die Literatur noch in ihrer dunkelsten und blasphemischen Ausprägung ein unersetzbares Medium (sei), das von einer verlorenen Sinn- und Wertvorstellung kündigt« (S. 476 und S. 479). Als Beispiel für »eine Art weltlicher Mystik aber ohne Gott« in der Gegenwartsliteratur wird Peter Handke genannt (S. 483, Zitat von Sigrid Löffler).

durchgängigen Negativität der Texte Thomas Bernhards aber steckt ein durchaus absoluter, d.h. metaphysischer Maßstab, der keine positive Ausformulierung mehr findet, sondern eben nur als komisch, ironisch, grotesk vollzogene Negationsbewegung sich realisiert. So herrscht auch in den Texten Thomas Bernhards jene »gespenstige Heiterkeit«, welche die Dekonstruktion der Metaphysik als »Komödie« arrangiert.

Als Ergebnis läßt sich festhalten: die literarische Moderne von Hölderlin bis Thomas Bernhard variiert das Motiv des Todes Gottes, des Nichts, des Nihilismus. Man kann auch sagen: die literarische Spätmoderne wird am Ende eingeholt von jener Erfahrungsdimension des Metaphysikverlustes, die bereits die Frühmoderne prägt, von jener aber durch ein religiös-utopisches Programm aufgefangen werden sollte. Der Utopieverlust der Moderne zeigt sich unter diesem Gesichtspunkt auch als Entzug des Göttlichen in der Moderne, bzw. in der Vergegenwärtigung der Abwesenheit Gottes.

Kein Autor der literarischen Moderne im deutschen Sprachraum hat das Verlöschen der religiösen Heils- und Gnadensymbolik so gekonnt inszeniert wie Franz Kafka. Daher stellen wir an den Schluß dieses Abschnittes eine kurze Textanalyse jenes Kapitels aus dem »Proceß«-Roman, in welchem dieser Heilsentzug sich prägnant darstellt. Es handelt sich um das Kapitel »Im Dom«, zugleich das vorletzte Kapitel des Romans.

In diesem vorletzten Kapitel des Romans ist der Protagonist, Joseph K., schon weitgehend gescheitert mit seinen Aufklärungs- und Verteidigungsbemühungen angesichts jener ungreifbaren, gleichwohl allgegenwärtigen und allmächtigen Gerichtsinstanzen, die ihn, ohne daß je die Gründe der Anklage, die Kompetenz der Gerichtsbarkeiten, die Hierarchie ihrer Vertreter klar erkennbar würden, verfolgen. Zu Eingang des Domkapitels telefoniert K. mit Leni. Sie sagt:

Sie hetzen Dich. [312]

Und K. antwortet:

Ja, sie hetzen mich.

In den Dom wurde K. von seinem Chef beordert, um dort einen kunstinteressierten italienischen Geschäftsgast, der dann doch nicht kommen wird, herzuführen. Dabei nun wird der Sakralraum selbst zum Symbol des religiösen Heilsentzugs. Schon von außen zeigt sich der Domplatz »ganz leer« [313], wobei K. das regnerisch schlechte Wetter dafür mitverantwortlich machen kann. Aber auch über die Situation dieses trüben Tages hinaus erinnert sich K., »daß in den Häusern dieses engen Platzes immer fast alle Fenstervorhänge herabgelassen waren.« [314] In das Innere des Doms nun wird der Leser mit dem Satz geführt:

[312] *Proceß*, (siehe Anm. 275), S. 278.

[313] *Proceß*, S. 279.

[314] Ebd.

Auch im Dom schien es leer zu sein... [315]

Dies relativiert der nächste Satz durch die Beobachtung, daß immerhin »ein altes Weib« in einem Seitenschiff »vor einem Marienbild kniete und es anblickte«. [316] Das Innere des Doms selbst aber in seiner grandiosen Weite und zunehmenden Düsternis wird – in der genialen Lichtregie des Autors – zur Chiffre des Entzugs jener Metaphysik und Theologie, welcher der Dom und die einzelnen religiösen Symbole darin noch wie Erinnerungsstücke repräsentieren. Verfolgen wir konkret den Blickgang des Protagonisten.

Joseph K., pünktlich um zehn Uhr vormittags auf seinen Gast wartend, macht noch einmal auf der Suche nach ihm einen Rundgang um den Dom, um dann in ihn zurückzukehren, »müde«, offenbar auch fröstelnd (»wickelte sich fester in seinen Mantel«), setzt er sich auf eine Stufe. K. blättert in dem von ihm mitgebrachten Kunstalbum,

... mußte aber bald aufhören, denn es wurde so dunkel, daß er, als er aufblickte, in dem nahen Seitenschiff kaum eine Einzelheit unterscheiden konnte. [317]

Dann aber sieht K.:

In der Ferne funkelte auf dem Hauptaltar ein großes Dreieck von Kerzenlichtern... [318]

Diese symbolische Andeutung der Trinität überlagert der folgende Text zugleich, indem er das Augenmerk auf die »Kirchendiener« lenkt, von K. als »berufsmäßige Schleicher« titulierte. Von diesen könnten die vorher nicht wahrgenommenen Lichter entzündet sein. Das heißt: auch ein solches religiöses Heilssymbol im Dom wird in der Wahrnehmung K.'s sogleich mit jenem angstbesetzten Kontext kriecherischen und unberechenbaren Verhaltens der Prozeßwelt assoziiert, die ihn nun ohnehin überall verfolgt und umlagert. Auch das »ewige Licht«, das K. im folgenden in einer nahen Seitenkapelle wahrnimmt, stört ihn eher beim Studium eines Altarbildes, als daß es ihm Trost zu spenden imstande wäre. Und an diesem Altarbild selbst, das er mit einer eigens mitgebrachten Lampe anleuchtet – es stellt eine »Grablegung Christi in gewöhnlicher Auffassung« dar [319] –, nimmt K.'s Blick weniger das christliche Leidens- und Erlösungsmotiv wahr, als jenen »großen, gepanzerten Ritter, der am äußersten Rande des Bildes dargestellt war«. K.'s Blick klammert sich also eher an das martialische Randmotiv der Darstellung. Den zentralen religiösen Bildgehalt nimmt er gerade nicht auf. Auch die religiösen Zeichen an der »großen Kanzel« – »zwei leere, goldene Kreuze« – drücken im Motivzug

[315] Ebd. Der *Kafka-Kommentar* von Hartmut Binder zu den Romanen (München 1976) weist darauf hin, daß für Kafkas Anschauung der Mailänder Dom in seiner Weite und Dunkelheit Pate gestanden haben könnte. Kafka besuchte Mailand während einer Urlaubsreise im September 1911.

[316] *Proceß*, S. 281.

[317] *Proceß*, S. 280.

[318] Ebd.

[319] *Proceß*, S. 281.

der Leere, der ja in der Darstellung Kafkas den Sakralraum als ganzen kennzeichnet, eher den Entzug des mit dem Kreuz verbundenen Heilsgeschehens an als das ursprünglich mit ihm verbundene Hoffnungsversprechen.

Vor allem aber signalisiert der Autor durch zunehmende Verfinsterung der Szenerie schon am Vormittag – draußen regnet es in Strömen und innen wird es immer dunkler – die Verfinsterung jeglicher Heilsbotschaft auch und gerade im Sakralraum der Kirche. Diese Dunkelheit steigert sich bis hin zu jener Düsternis, in welcher der Geistliche, den K. unerwartet im Dom antrifft, ihn vor die Kanzel zitiert. Dort eröffnet er K., der sich am liebsten davongemacht hätte, den schlechten Stand seiner Verteidigung im Prozeß und hält ihm auch seine Schuld daran vor. Er suche zuviel fremde Hilfe, »besonders bei Frauen«. In diesem Zusammenhang der gegen K. vom Geistlichen vorgebrachten Vorwürfe heißt es dann:

Was für ein Unwetter mochte draußen sein? Das war kein trüber Tag mehr, das war schon tiefe Nacht. Keine Glasmalerei der großen Fenster war imstande, die dunkle Wand auch nur mit einem Schimmer zu unterbrechen. Und gerade jetzt begann der Kirchendiener die Kerzen auf dem Hauptaltar eine nach der anderen auszulöschen. [320]

In die Dunkelheit, in der K. steht, und die sich um ihn ausbreitet, ruft dann der einzig von einer kleinen Lampe illuminierte Geistliche zu K. hinunter:

Siehst Du denn nicht zwei Schritte weit? [321]

Die Szenerie und ihre Lichtdramaturgie verdeutlichen so nicht nur die »tiefe Nacht« einer geschichtsphilosophischen Stunde, in der die religiöse Heilsbotschaft verloschen ist: sie zeigen auch die Erkenntnisverdunklung des Protagonisten Joseph K. an, der in einem »Proceß« steht, der aufs gefährlichste in sein Leben eingreift, ohne daß er ihn zu begreifen, geschweige denn diesen »Proceß« günstig für sich zu steuern imstande gewesen wäre. Sieht er doch, so der in die Leere und Dunkelheit des Raums herausgeschrieene Vorwurf des Geistlichen, nicht einmal »zwei Schritte weit«.

Bekanntlich geht das Domkapitel über in die von dem Geistlichen erzählte Türhüterlegende. Die Erzählung hat den Charakter einer erhellenden Parabel, die K. über seine eigene Täuschung aufklären könnte. Dies wird signalisiert durch die intimere Erzählsituation: der Geistliche ist von der Kanzel heruntergestiegen und geht mit K. beim Gespräch über dessen Situation, die in die Erzählung der Legende übergeht, im »dunklen Seitenschiff auf und ab«. [322] Und in gewissem Sinne spiegelt ja auch der Mann vom Lande, der in der Parabel Eintritt in das »Gesetz« begehrt, aber nie mehr als den »Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht« [323], zu sehen bekommt, der nie den Schritt an dem Türhüter vorbei ins Gesetz wagt, das Schicksal K.'s. Auch der Sichtkreis des Mannes vom Lande

[320] *Proceß*, S. 290.

[321] Ebd.

[322] *Proceß*, S. 292.

[323] *Proceß*, S. 294.

verdunkelt sich zunehmend, wobei jener nicht einmal weiß, ob dies auf objektive oder subjektive Bedingungen seiner Wahrnehmung zurückzuführen ist, ob es also dunkler um ihn wird oder ob er sich nur täuscht:

Schließlich wird sein Augenlicht schwach und er weiß nicht ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur seine Augen täuschen. [324]

Diese Dunkelheit in dem oder um den Mann in der Legende potenziert so noch die Dunkelheit, in der K. ohnehin steht, und seine ungelungenen Interpretationsversuche im Anschluß an die Legende zeigen, daß er seine Situation nach der Parabel weniger denn je begreift.

Die Schwierigkeit der Deutung von Texten, die Kafkas Text dabei mitthematisiert, kann als prägnanter Ausdruck der epochengeschichtlichen Situation der Moderne gelesen werden, wie die Domszene insgesamt: die Rahmenhandlung sowohl wie die Erzählung in der Erzählung exponieren eine typisch moderne Ambivalenz der Religiosität. Denn die gesamte Szene zeigt einerseits, daß die Zeichen einer religiösen Heilserwartung noch deutlich sichtbar sind, auch in der Türhüterlegende lichtmetaphorisch in der Form jenes »unverlöschlichen Glanzes« noch angedeutet. Andererseits ist unübersehbar, daß die Zeichen dieser religiösen Heilserwartung verlöschen und das, was in der Legende von ihnen noch sichtbar scheint, jener »Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht«, gänzlich unerreichbar, undeutbar, und somit unbestimmt bleibt.

Die religiöse Dimension, die so nachhaltig und bis in die Detailsymbolik hinein Kafkas Erzählwelt prägt, hat somit den Charakter einer negativen Theologie. [325]

[324] Ebd.

[325] Der moderne Begriff der »negativen Theologie« spielt in der Kafka-Forschung bereits eine wichtige Rolle. Siehe dazu den Forschungsbericht von Peter U. Beicken: *Franz Kafka – Eine kritische Einführung in die Forschung*. Frankfurt/M. 1974, S. 176ff. Abzuwehren hatte die frühe Kafka-Forschung zunächst die positive religiöse Deutung seines Werkes durch Kafkas Freund Max Brod. Dagegen hat sie zu Recht die Einsicht gestellt, daß Kafka eher in eine Tradition der »negativen Theologie« einzuordnen ist. Zwei wichtige Beiträge dazu waren: Hans Joachim Schoeps: *Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas*. In: *Neue Rundschau* 62, 1951 (auch in: *Zu Franz Kafka*, Hrsg. G. Heintz, Stuttgart 1979, S. 16ff. Dort die Formulierung: »Zeit Lebens ist Franz Kafka in der Negativität, im Zustand des Nichthabens und des Nichtseins stehengeblieben, aber unsichtbare Treiber trieben ihn wie ein gehetztes Wild auf die Suche nach Gott und dem verlorenen Gottesgesetz.«; S. 19). In diesem Sinne auch die Deutung von Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, Königstein 1981, S. 60: »Seine [Kafkas] radikale »Modernität« aber besteht darin, daß er ... das Unbedingte der ethisch-religiösen Forderung gleichsam leer stehen ließ in Form eines reinen Postulats ...«. Siehe auch den Exkurs »Kafkas innerweltliche negative Gotteserfahrung«. In: Klaus-Peter Philippi: *Reflexion und Wirklichkeit. Untersuchungen zu Kafkas Roman »Das Schloß«*. Tübingen 1966, S. 220ff. Es versteht sich, daß dieser Begriff der »negativen Gotteserfahrung«, bzw. der »negativen Theologie« abzugrenzen ist von der in Anm. 288 genannten Begriffstradition. Eine gewisse Nähe Kafkas zur modernen »dialektischen Theologie« Karl Barths wird ebenfalls in der Forschung behauptet, von Adorno aber scharf verneint. Adorno spricht in bezug auf Kafkas Gottesbegriff vom »deus absconditus« und fährt fort: »Kafka wird zum Ankläger der dialektischen Theologie, der man ihn irrig zurechnet.« (*Aufzeichnun-*

Die Dimension der Transzendenz ist in ihr gegenwärtig, aber dies vornehmlich in negativer Form: als Entzug, als Verdunklung und Entleerung der in den religiösen Symbolen sich darstellenden religiösen Heilsbotschaft, als tendenzielle Auflösung der heiligen Texte in eine Vielzahl säkularer Deutungen und Meinungen darüber, und als Negativerscheinung von Metaphysik in der Form verabsolutierter Machtssysteme.

Sechstens: Damit kommen wir zur letzten wesentlichen Problemdimension dieses Exkurses: es geht in ihr um die fatale Verquickung von Macht und Metaphysik, von Politik und Theologie in der Moderne und um die *kritische Darstellung der ersatzreligiösen Ideologien in der literarischen Moderne*. In seinem Buch »Religion im Umbruch: Deutschland 1870 – 1918« wird von Thomas Nipperdey darauf hingewiesen, daß die wichtigsten politischen Strömungen der Moderne, der Nationalismus wie der Sozialismus, zunehmend auch ersatzreligiösen Charakter annehmen: »Die Nation ist sakralisiert, sie ist mehr als rational erfaßbare Gemeinsamkeit, sie hat numinose Qualität, das Verhältnis zu ihr ist in einer existentiellen Krise weniger durch Nüchternheit als durch Enthusiasmus charakterisiert. ... Die andere politisch-säkulare Religion war noch immer die der Revolution, sie lebte in der Sozialdemokratie weiter. ... Die wahre Lehre war Gegenstand eines Glaubens, die Partei eine andere Kirche; ...« [326]

gen zu Kafka. In: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1987, S. 279). Der von Frank Schirrmacher herausgegebene Band *Verteidigung der Schrift. Kafkas »Prozeß«* (Frankfurt/M. 1987) liest den Roman als einen »verschlüsselten Reflexionsprozeß« auf die Geschichte der Metaphysik und Theologie: »Der Roman spielt ... in chronologischer Folge auf metaphysische, d.h. »gerichtliche« Glaubens- und Denkmodelle an.« (S. 7). Dort auch die Formulierung: »Denn auch für die metaphysisch sich legitimierende Tradition war, allein aus der historischen Perspektive des Romans, die letzte Stunde gekommen.« Die Chiffren dieser Tradition »sind Trümmer des kanonischen Korpus, die, wie es der im Steinbruch endende Prozeß Josef K.'s nahelegt, vom Ruin des metaphysischen Welt- und Himmelsgebäudes sprechen.« (S. 161). Ein Sonderproblem der Kafka-Forschung ist sein Verhältnis zum Judentum. Bereits Gershom Scholem hatte darauf hingewiesen, daß von der modernen Säkularisierung und Krise des Religiösen auch das deutschsprachige Prager Judentum betroffen war, dessen Milieu Kafka ja entstammt. Der Entzug des – gleichwohl noch wirkmächtigen – Göttlichen »macht den Kafkaschen Helden für Scholem zum symbolischen Repräsentanten des modernen Menschen, der noch im Schatten eines, ihm seit langem unbegreiflichen Gesetzes lebt.« (Stefane Mosès: *Zur Frage des Gesetzes: Gershom Scholems Kafka-Bild*. In: *Franz Kafka und das Judentum*. Hrsg. Grözinger u.a. Frankfurt/M. 1987, S. 24f). Dort auch der Hinweis auf den Einfluß »gewisser radikaler, fast nihilistischer Tendenzen der Kabbale« auf Kafka. Siehe dazu auch Schirrmacher, a.a.O., S. 146f: »Die Kabbala ist in Kafkas Prozeß thematisiert ... Der Prozeß, der die Grundtexte der metaphysischen Tradition zitiert, versteht zugleich sie mit Hilfe kabbalistischer Grundeinsichten anders zu lesen.« Auf den Einfluß des (rabbinischen) Judentums auf die Türhüterlegende und die Figur des Mannes vom Lande verweist auch der Aufsatz von Manfred Voigts: *Von Türhütern und von Männern vom Lande. Traditionen und Quellen zu Kafkas »Vor dem Gesetz«*. In: *Neue Deutsche Hefte* 36, 1989/90, S. 590ff. Demgegenüber erneuert der Beitrag von Ulrich Klingmann: *Die Faßbarkeit des Unfaßbaren. Zur Frage der religiösen Dimension in Kafkas »Der Prozeß«* (*Acta Germanica* 19, 1988/89, S. 79ff) die alte These, Kafka gestalte die paradoxe, zwischen Transzendenz und Diesseits gespannte Situation des Menschen.

[326] Thomas Nipperdey: *Religion im Umbruch: Deutschland 1870-1918*. München 1988, S. 139.

Die literarische Moderne ist auf höchst unheilvolle Weise in diesen Prozeß verstrickt. Es gibt eine unübersehbare Fülle von Texten und Autoren, die den ersatzreligiösen Nationalismus bis hin zu dessen kriegerischen Entstellungen im 20. Jahrhundert gepriesen haben, wie es eine unübersehbare Fülle von Autoren und Texten gibt, die sich auch noch einem stalinistischen Sozialismus-Kommunismus angedient und diese Form des Totalitarismus verklärt haben. Diese ideologische Verstrickung der literarischen Moderne auf der politischen Rechten ist zum Teil untersucht, die Analyse der ideologischen Verstrickungen der Linken in diesem Jahrhundert hat gerade erst begonnen. Ein Autor wie Franz Kafka aber hat den unheilvollen Zusammenhang von Macht und Metaphysik früh erkannt. Und er hat diesen Zusammenhang so deutlich erkannt, weil er ein religiöser Dichter war und die Dimension einer möglichen Offenbarung für ihn nicht einfach abgegolten war. »Wenn auch keine Erlösung kommt«, so notiert er in sein Tagebuch, »so will ich doch jeden Augenblick ihrer würdig sein.« [327]

Wenn schon »keine Erlösung kommt« -, so erscheint doch die Moderne in Kafkas Werk in ihrer bürokratischen, von undurchschaute Machtkonstellationen und auch korrupten Figuren beherrschten Diesseitigkeit vor allem darum so bedrohlich, weil diese entstellte Welt Züge einer ersatzreligiösen Heilsinstanz trägt. Kafkas Texte wären nicht so beklemmend, wenn es in ihnen nur um die Abrechnung mit der abgelebten Theologie- und Metaphysikgeschichte ginge, wie es neuere Deutungen suggerieren. Aber es geht in ihnen um die Moderne. Und Kafka führt diese Moderne vor als eine unheilige Allianz von Metaphysik und Macht. Dieser Blick für die ersatzreligiöse Aufputzung von Bürokratien und Machtapparaten in der Moderne hat ihn zu jenem »Experten der Macht« werden lassen, als den ihn die Forschung zu Recht erkannt hat. [328] Denn jene Behörden, die K. heimsuchen, die ihm den Prozeß machen und am Ende abschlichten lassen, verfügen zwar über keinerlei transzendente Beglaubigung, scheinen darum aber um so hemmungsloser wie göttliche Mächte zu agieren.

Wenn Nietzsche das Machtdenken als *die* Metaphysik der Moderne erkannt hat, so beschreibt Kafka die moderne Erscheinungsform totalitärer Macht selbst in der Form unkontrollierbarer und undurchschaubarer ersatzreligiöser Herrschaftsapparate. Eine Variante zum »Proceß« zeigt übrigens eine Herkunftsquelle dieser Inspira-

[327] Tagebucheintragung vom 25. Februar 1912. Franz Kafka: *Tagebücher 1910-1923*. Hrsg. M. Brod. Frankfurt/M. 1983, S. 182.

[328] Die Bestimmung Kafkas als des »größten Experten der Macht« stammt von Elias Canetti und bildet die Grundlage auch für die differenzierte Machtanalyse in Kafkas Werk durch Ulf Abraham: *Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas*. München 1985. Insbes.: S. 126ff. Zum politischen Verständnis des Kafkaschen Werks haben in der älteren Forschung u.a. Walter Benjamin, Adorno, Emrich, Günther Anders, Eduard Goldstücker beigetragen. In seiner religionsphilosophischen Studie über Franz Kafka mit dem Titel *Transzendenz als Terror* (Heidelberg 1977) hat Wiebrecht Ries herausgearbeitet, daß gerade der Verfallsprozeß theologisch-metaphysischer Tradition im Werk Kafkas als Terror zur Darstellung komme, mithin »Transzendenz als Terror« erfahren wird (S. 11). Das »Macht-System« bei Nietzsche erscheine als »Straf-System« bei Kafka« (S. 83).

tion an. In dem »Erste Untersuchung« überschriebenen Kapitel des »Proceß«, in der K. erstmals vor einer Versammlung des Gerichts sich zu verteidigen sucht, stößt K., als er die Suche nach der Gerichtsinstanz in den Stockwerken und Hinterhöfen schon aufgeben will, auf eine Versammlung. Diese trägt, abgesehen von der schwarzen Kleidung der Teilnehmer, Züge einer »politischen Bezirksversammlung«. Ursprünglich hatte es im Text geheißen: »Einer socialistischen Bezirksversammlung«. [329] Dabei geht es hier jetzt nicht um Kafkas eigenes soziales Engagement. [330] Es geht um die geschichtsphilosophische Tiefendimension der Moderne und jenes ihr inhärente Machtdenken, daß im 20. Jahrhundert in der Form totalitärer, ersatzreligiöser Machtssysteme in Erscheinung trat. Und diese hat Kafka antizipierend und hellsichtig wie kein anderer Autor des 20. Jahrhunderts beschrieben als schmutzige, korrupte, brutale, gnadenlose, ubiquitäre und totalitäre Herrschaftsapparate, die in dem Maße, wie sie nicht mehr religiös beglaubigt sind, gleichwohl parareligiöse »Gerichts«-autorität beanspruchen und durchsetzen. Man hat zu Recht in dem Werk Kafkas die Antizipation des NS-Staates gesehen, man kann sie ebenso auch als antizipatorische Beschreibung totalitärer sozialistischer Systeme, ihrer Polizei-, Spitzel- und Gerichtsapparate lesen. Denn Kafkas Werk ist die Beschreibung der zur totalitären Macht verkommenen Transzendenz. Und das eben kennzeichnet die politischen Strukturen jener ersatzreligiösen totalitären Staatsformen des 20. Jahrhunderts, deren furchtbarste Erscheinungen Kafka selbst gar nicht erlebt hat.

4. Erkenntnis- und Sprachkrise

4.1 Geschichtsphilosophischer Grund der modernen Erkenntniskrise. Büchners Descartes-Rezeption

Der geschichtsphilosophische Grund der modernen Erkenntniskrise ist die frühmoderne Subjekt-Objekt-Spaltung. Wir haben in Kap. I gesehen, wie sie sich vollzieht: als methodische Isolation und Ausgrenzung des Erkenntnissubjekts, bei Hobbes verbunden mit der Idee einer allgemeinen »Weltvernichtung«. Der Selbstermächtigung des Subjekts, das die Wirklichkeit nach dem Maß seiner rechnenden Verstandestätigkeit und aus seinem Vorstellungsbereich heraus re-konstruiert, entspricht die Entfremdung der umgebenden Welt der Natur der Dinge, der Entzug aber auch der mythisch-religiösen Welterfahrung.

[329] *Proceß*, S. 58, Apparatband S. 188.

[330] Dieses soziale Engagement hebt Klaus Wagenbach in seiner Kafka-Biographie hervor: *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck 1964, S. 58ff.

Die abendländische Erkenntnistheorie war onto-theologisch organisiert. Das heißt: die Lehre vom Seienden (Ontologie) gipfelte in einer Lehre vom höchsten Seienden (Theologie). Gott als Inbegriff des Seins und der Wahrheit garantierte Existenz und Erkennbarkeit der Welt der Dinge. Erkenntnis war gedacht als Annäherung des Verstandes an die Dinge. [331] Die frühmoderne Zentrierung der Erkenntnistätigkeit auf den Menschen hin, die damit verbundene Perspektivierung der Erkenntnis, die sich ja schon in der Renaissance ankündigt, rückt das Erkenntnis-subjekt ins Zentrum des Erkenntnisprozesses und läßt die rationale Methode des menschlichen Verstandes zum Maßstab werden für das, was in Wahrheit ist oder nicht ist. Menschliche Rationalität wird bei Descartes zu jenem letzten und unbezweifelbaren Wahrheitsgrund (»fundamentum inconcussum«), auf dessen festen Fundament die Neubegründung alles Wissens als rationale Wissenschaft erfolgen soll. In diesem Sinne eilt die frühmoderne Erkenntnistheorie der Gesamtentwicklung der Moderne voraus: wenn die moderne Industrialisierung und Technisierung die Welt nach dem Modell der menschlichen Rationalität formt – wobei hier über die Rationalität oder Irrationalität dieses Geschichtsprozesses nicht verhandelt werden soll –, so hat bereits die frühmoderne Erkenntnistheorie die Welt zum »Projekt«, d.h. »Objekt« für ein Erkenntnissubjekt gemacht. Man kann auch sagen: degradiert. Denn das Sein dieser als »Objekt« definierten Welt bestimmt sich jetzt aus der Maßgabe der menschlichen Rationalität. Nur was dieser konform ist und von ihr nach der strengen Regel der mathematischen Methode re-konstruiert werden kann, gilt fortan noch im strengen Sinne als »wahr«. Der eminente Macht- und Herrschaftsanspruch der Moderne gründet in diesem Erkenntnis-konzept. Umgekehrt sind diese Erkenntnistheorie und die darauf aufbauende Technologie die Mittel, den modernen Macht- und Herrschaftsanspruch des Menschen über die Welt der Natur und Dinge durchzusetzen. Wenn Nietzsche im »Willen zur Macht« die Metaphysik der Moderne erkannte, so findet jene Metaphysik – wenn man davon noch sprechen will –, in der frühmodernen Erkenntnistheorie ihre erste und radikale Ausformulierung. [332]

Man muß sich diesen Herrschaftsanspruch der modernen Erkenntnistheorie vor Augen führen, um die moderne literarische Erkenntnis-krise zu verstehen, die seit Hölderlin und Kleist über Büchner, Hofmannsthal die moderne Literatur bis hin zu Handke und Thomas Bernhard durchzieht. In jener Erkenntnis-krise artikuliert sich

[331] Die klassische thomistische Formel für den mittelalterlichen Wahrheitsbegriff lautet: *adaequatio rei et intellectus*. Erkenntnis ist hier gedacht als Verähnlichung des Erkennenden mit der erkannten Sache, wobei das Sein des von Gott geschaffenen Zu-Erkennenden der menschlichen Erkenntnis vorgeordnet ist.

[332] Siehe beispielsweise die Formulierung im 36. Aphorismus von *Jenseits von Gut und Böse*: »Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihren »intelligiblen Charakter« hin bestimmt und bezeichnet – sie wäre eben »Wille zur Macht« und nichts ausserdem.« (*Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 55.) Auch die Nachlaßfragmente Nietzsches kreisen um den Gedanken, daß unsere Erkenntnis-kategorien eher eine Bemächtigung des Seins durch unseren Intellekt sind und in diesem Sinne Ausdruck des »Willens zur Macht« und nicht dem Sein der Dinge selbst zugehörig.

nämlich wesentlich auch eine *Erkenntnis-kritik*: Kritik an der Einseitigkeit der modernen Erkenntnistheorie, Kritik an den Entfremdungsformen, die aus ihr resultieren, kritische Darstellung der metaphysischen – nicht nur psychologischen – Einsamkeit des modernen Ich im Raum und in der Zeit, schließlich – zum Beispiel bei Handke – auch die Kritik an der Normierung und Nivellierung unserer Wahrnehmung durch die manipulativ überformten Sprachmittel.

Auch im Problemfeld der Erkenntnistheorie vollzieht sich eine entscheidende Verschiebung der Bewertungskriterien von der philosophischen Frühmoderne hin zur literarischen Moderne: wenn die philosophische Frühmoderne ihre Erkenntnistheorie wesentlich optimistisch vortrug mit dem geglaubten Ziel einer allgemeinen Menschheitsbeglückung, so ist bereits die literarische Frühmoderne von einer tiefen Skepsis gegenüber der menschlichen Vernunft und ihren Rationalisierungsansprüchen geprägt. Der Utopismus der literarischen Moderne gründet ja, so sahen wir, im Leiden an einer Entfremdungserfahrung, die er, ohne dies zu können, heilen sollte. Der oben genannte Bruch in der Bewertung läßt sich gut an der Descartes-Rezeption von Georg Büchner aufweisen.

Georg Büchner hat ausführliche philosophische Exzerpte angefertigt, die im Zusammenhang stehen mit seiner in Aussicht genommenen Tätigkeit als Dozent an der Universität Zürich. Dort hielt er im Herbst 1836 eine naturwissenschaftliche Probevorlesung. [333] Büchner kommentiert in seinen Briefen das Studium der Philosophie ironisch: »Ich werde ganz dumm in dem Studium der Philosophie; ich lerne die Armseligkeit des menschlichen Geistes wieder von einer neuen Seite kennen.« [334] Gleichwohl will er »im nächsten Semester zu Zürich einen Kurs über die Entwicklung der deutschen Philosophie seit Cartesius ... lesen«, meint aber dazu: »Man braucht einmal zu vielerlei Dingen unter der Sonne Muth, sogar, um Privatdocent der Philosophie zu sein.« [335] Angesichts der Bedeutung dieses Philosophiestudiums für Büchner ist dessen Vernachlässigung in der Büchner-Forschung bemerkenswert. [336]

Erhalten sind von den philosophischen Studien Büchners zwei umfangreiche Exzerptkonvolute: Studien zu Descartes und Spinoza mit langen lateinischen Quellenzitaten. Die Hauptquelle für das philosophische Studium war die von Büchner

[333] Diese Probevorlesung Georg Büchners *Ueber Schädelnerven* beginnt mit einer Kritik sowohl der mechanistischen Naturbetrachtung (»Jeder Organismus ist für sie eine verwickelte Maschine ...«) als auch des »Dogmatismus der Vernunftphilosophien« (»Die Philosophie a priori sitzt noch in einer trostlosen Wüste;«). *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 291ff.

[334] *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 450ff. Siehe auch schon den Brief vom 9. Dezember 1833 an August Stöber: »Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie, die Kunstsprache ist abscheulich, ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden;« (S. 421). Trotz dieser harschen Kritik an der Philosophie und ihrer Sprache verdankt Büchner dem Studium der Philosophie Entscheidendes: die geschichtsphilosophische Tiefe der Problemdimension seiner Texte ist ohne das Studium der Philosophie nicht denkbar.

[335] *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 454f und 460.

[336] Ich habe in dem Beitrag *Selbsterfahrung bei Büchner und Descartes* (DVJS 53, 1979, S. 417ff) diese Problemdimension in die Büchnerforschung einzuführen versucht und auch auf dem Büchner-Kolloquium 1987 über Büchners Spinoza-Rezeption referiert.

benutzte »Geschichte der Philosophie« von Wilhelm Gottlieb Tennemann. [337] Büchners Exzerpte zeigen nun aber auch eine eigene Verarbeitung der philosophiegeschichtlichen Positionen an. So kommentiert er den cartesianischen Gottesbeweis, der ja im System Descartes' den gesicherten Übergang vom Erkenntnisobjekt zum Erkenntnisobjekt garantieren soll:

Es ist sonderbar welche Umwege Cartesius macht um unsern Ursprung aus Gott zu beweisen; er hätte es ganz im Sinne seines Systems schon kurzweg aus der in uns enthaltenen Idee von Gott demonstrieren können. [338]

Insbesondere verrät die folgende Stelle im Exzerpt Büchners Position gegenüber der Erkenntnistheorie der Frühaufklärung:

Gott ist es, der den Abgrund zwischen Denken und Erkennen, zwischen Subject und Object ausfüllt, er ist die Brücke zwischen dem *cogito ergo sum*, zwischen dem einsamen, irren, nur einem, dem Selbstbewußtseyn, gewissen, Denken und der Außenwelt. Der Versuch ist etwas naiv ausgefallen, aber man sieht doch, wie instinctartig scharf schon Cartesius das Grab der Philosophie abmaß; sonderbar ist es freilich wie er den lieben Gott als Leiter gebrauchte, um herauszukriechen. [339]

Was, so können wir fragen, ist das *moderne* Element an Büchners respektlosem und ironischem Kommentar? Es liegt zunächst in der Akzentuierung der Einsamkeit des in sein Selbstbewußtsein eingeschlossenen Subjekts. Das Konstrukt des Gottesbeweises behandelt Büchner mit offenem Sarkasmus (»naiv«, »den lieben Gott als Leiter«). Damit bricht die mühsam von Descartes konstruierte Brücke zwischen Subject und Objekt zusammen. Und die Selbstgewißheit des »ich denke, also bin ich« des Descartes? Sie erscheint in der Interpretation Büchners als die »einsamen, irren, nur einem, dem Selbstbewußtseyn, gewissen, Denken ...«. Diese Selbstgewißheit des Denkens selbst rückt an die Semantik des Wortes »Irresein« heran. Das Konstrukt eines reinen und in sich ruhenden Selbstbewußtseins wird so in Büchners Interpretation nicht nur erschüttert, sondern geradezu in der Intention umgekehrt. Die methodische Isolation des reinen Denkens in Descartes' Gedankenexperiment erscheint in Büchners Interpretation tendenziell als die im »Grab der Philosophie« steckende, mental bedrohte (»irre«) Einsamkeit des modernen Ich.

Im Februar 1834 hatte Büchner an seine Braut geschrieben: »Ich bin allein, wie im Grabe;« [340]. Wir können wohl davon ausgehen, daß auch Büchner selbst von

[337] Wilhelm Gottlieb Tennemann: *Geschichte der Philosophie*. Bd. X. Leipzig 1817, S. 20ff. Tennemann verbindet seine breite Darstellung der Philosophie Descartes' bereits mit abschätzigen Bemerkungen über sie.

[338] *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 150.

[339] Ebd., S. 153. Auch die Formulierung: »Es blieb ihm also um sich aus dem Abgrund seines Zweifels zu retten nur ein Strick, an den er sein ganzes System hängte und hakte, Gott.« (S. 155). Im folgenden kritisierte Büchner auch die mechanistische Anthropologie und Philosophie des Körpers von Descartes: »Der ächte Typus des Intermechanismus.« (S. 179)

[340] Ebd., S. 423.

einem modernen Einsamkeits- und Krisenbewußtsein heimgesucht wurde. Dementsprechend zeigen auch Büchners Protagonisten einen Bewußtseinszustand an, der durch eine spezifisch moderne Einsamkeitserfahrung geprägt ist. So heißt es in einer fortgeschrittenen Phase der Erzählung »Lenz«:

Es war ihm dann, als existire er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sey nichts, als er, er sey das ewig Verdammte, der Satan; allein mit seinen folternden Vorstellungen. [341]

Wir haben bereits in Kap. I im Zusammenhang mit der methodischen Isolation der menschlichen Vorstellungswelt bei Hobbes auf diese Textstelle hingewiesen. Philosophisch stützt sich die Textstelle Büchners nicht auf die Aufzeichnungen des Pfarrers Oberlin zum Besuch des Dichters Jacob Michael Reinhold Lenz im Elsaß 1778, die Büchner ansonsten als Vorlage für seinen »Lenz« benutzt hat. Büchner arbeitet hier vielmehr an der Gestalt des historischen Lenz eine spezifisch moderne Bewußtseinsproblematik heraus: die Entfremdung der Bewußtseinswelt der »Vorstellungen« von der umgebenden Welt der Dinge, das »Alleinsein« mit seinen folternden Vorstellungen« bis hin zur wahnhaften Verzerrung, »als existire er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung«. Bereits in der Eingangsphase der Erzählung hatte es geheißen:

... der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sey Alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm ... [342]

Wenn die frühmoderne Philosophie von Hobbes aus methodischen Gründen die Hypothese aufgestellt hatte, die Welt bestünde nur in der Vorstellung des Ich, dann geschah dies im Vertrauen auf die Logik der Rationalität und auf die Fähigkeit des Subjekts, die Welt aus sich heraus methodisch sicher re-konstruieren zu können. Zur radikalen Bedrohung aber wird die moderne Einsamkeitserfahrung erst, wenn eben jenes Vertrauen auf die Vernunft gebrochen ist. Büchners Lenz wie auch sein Woyzeck sind in diesem Sinne gebrochene, vom »Wahnsinn« bedrohte, ungesicherte Existenzen. Lenz' Anklammern »an alle Gegenstände, Gestalten« entspricht seiner Unsicherheit. Die Ruhe, die er in einzelnen Momenten noch schöpft, entzieht sich im Verlauf der Erzählung immer mehr:

Sein Zustand war indessen immer trostloser geworden, alles was er an Ruhe aus der Nähe Oberlins und aus der Stille des Thals geschöpft hatte, war weg; die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte N i c h t s. [343]

Hier verbindet sich im »Lenz« die theologische Problematik mit der erkenntnistheoretischen: das »Nichts« im Text ist ambivalent. Es meint die Negation jeder

[341] *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 99.

[342] Ebd., S. 82.

[343] Ebd., S. 97f.

religiösen Sekurität sowohl wie das Entgleiten aller Erkenntnissicherheit auch im Diesseits. Die Erkenntniskrise der Moderne hat bei Büchner auch und gerade das Selbstverständnis des Menschen unterhöhlt. Die Selbstverständlichkeit, mit der die philosophische Aufklärung den Menschen als rationales Wesen begriff und dies zum Teil auch noch theologisch abzusichern suchte, ist einer radikalen Verunsicherung gewichen, in der das einsame Ich nicht nur den Kontakt zur Natur, in die sich ein Lenz anfänglich geradezu hineinwühlen will, verlor, sondern auch den Kontakt zur menschlichen Umwelt. Lenz' zunehmende Apathie ist das Indiz für die Gebrochenheit seines Glaubens, seines Erkenntnisvertrauens und der Selbstgewißheit des eigenen Bewußtseins. [344]

4.2 Hölderlins *Urtheil und Seyn*, Kleists Kantkrise

Zu einer klaren Absage an die subjektphilosophische Theorie kam es bereits bei Hölderlin und Kleist. Hölderlins Text »Urtheil und Seyn« sowie einige Briefe Kleists aus dem Jahre 1801 sind die wichtigsten Dokumente dieser Erkenntniskritik. Sie formierte sich nicht von ungefähr in dieser Frühphase der literarischen Moderne. Hatte doch die Subjektphilosophie durch Kant, insbesondere aber durch Fichtes »Wissenschaftslehre« von 1794 eine besondere Zuspitzung erfahren, die in ihrer Radikalität den Widerspruch geradezu provozierte.

Hölderlins Text »Urtheil und Seyn« stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1795. [345] Der Text ist kurz, enthält nicht mehr als drei Abschnitte. Er bewegt sich in der Begriffssprache der Philosophie der Zeit und rückt gleichwohl pointiert von ihr ab. Den Begriff »Urtheil« deutet Hölderlin volksetymologisch als »Trennung« als »Ur-Theilung«:

[344] Auf ruhigere und gefäßere Weise artikuliert Büchners *Dantons Tod* eine ähnliche Problematik. Gleich eingangs sagt Danton zu seiner Geliebten Julie: »Wir wissen wenig voneinander ... wir sind sehr einsam ... Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.« (Ebd., S.9.) Der Vorstellungsraum der Schädelkapsel wird zur Kommunikationsbarriere zwischen den Figuren und sogar zwischen den Geliebten. Die politische Passivität des Büchnerschen Danton gründet in der Gebrochenheit dieser Figur. Er äußert: »es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür«, aber scheint wie sein Freund Camille nicht mehr Willens, »beym Suchen nach dem unbekanntem, ewig verweigerten X unsere Rechnungen mit zerfetzten Gliedern (zu) schreiben.« (S. 32) Siehe in diesem Zusammenhang auch den sogenannten »Fatalismusbrief« Büchners (*Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 426).

[345] *Urtheil und Seyn*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. IV.1. Hrsg. F. Beissner. Stuttgart 1961, S. 216f. Beissner datiert das erst wieder 1930 aufgetauchte Blatt auf das Jahr 1795. Zur Datierung auch: Dieter Henrich: *Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 1965/66, S. 73ff. Auch die von D.E. Sattler hrsg. *Frankfurter Ausgabe* datiert den Text auf 1795: *Frühe Aufsätze und Übersetzungen*. Frankfurt/M. 1991, S. 149. Dort auch der Hinweis auf Schellings im April 1795 erschienene Schrift *Vom Ich* als Hintergrundfolie des Hölderlinschen Gedankens.

Urtheil ist im höchsten und strengsten Sinne die ursprüngliche Trennung des in der intellektuellen Anschauung innigst vereinigten Objects und Subjects, diejenige Trennung, wodurch erst Object und Subject möglich wird, die Ur-Theilung. [346]

»Ur-Theil« entspricht somit jener Selbstermächtigung des Subjekts, in welcher sich jenes ein Objekt gegenüberstellt. »Seyn« hingegen meint deren ursprüngliche, in der sogenannten »intellektuellen Anschauung« gegebene Verbindung.

Seyn – drückt die Verbindung des Subjects und Objects aus.

Entscheidend ist nun, daß Hölderlin dieses »Seyn« abgrenzt vom Identitätsbegriff der Ichphilosophie Fichtes:

Wo Subject und Object schlechthin, nicht nur zum Theil vereinigt ist, mithin so vereinigt, daß gar keine Theilung vorgenommen werden kann, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verletzen, da und sonst nirgends kann von einem *S e y n s c h l e c h t h i n* die Rede seyn, wie es bei der intellektuellen Anschauung der Fall ist. Aber dieses Seyn muß nicht mit der Identität verwechselt werden. Wenn ich sage: Ich bin Ich, so ist das Subject (Ich) und das Object (Ich) nicht so vereinigt, daß gar keine Trennung vorgenommen werden kann ...

Mit anderen Worten: Hölderlin sucht – gegen die Identitäts- und Ichphilosophie seiner Zeit – eine ursprüngliche Form der Einheit. Diese setzt er im Begriff des »Seyns« der modernen Subjekt- Objektspaltung entgegen.

Dieser Befund wird getragen auch von unserer Darstellung der Utopieproblematik. Hölderlin sucht – gerade weil er die Entfremdung von Subjekt und Objekt in Form der modernen Subjektphilosophie schon Kants und noch mehr Fichtes so genau kennengelernt hatte – um so bewußter nach einem Ansatz, in dem Subjekt und Objekt, Mensch und Natur ursprünglich vereint sind. Er denkt – und dies bewußt im Gegenzug gegen den Egozentrismus der modernen Ichphilosophie – aus einer ursprünglichen Einheit und Ganzheit. Er sucht, wie wir auch im »Hyperion« sahen, den Punkt, »uns mit der Natur zu vereinigen zu *Einem* unendlichen Ganzen« [347], und dies gerade nicht als Vermittlung von Subjekt und Objekt in einer vom Ich gesetzten Identität des »Ich bin Ich«, sondern in Form einer als ursprünglich gedachten, bzw. in der »intellektuellen Anschauung« gegebenen Einheit von Mensch, Natur und Kultur. [348]

[346] *StA* IV.1, S. 216.

[347] *StA* III, S. 236.

[348] In seinem Beitrag *Intellektuale Anschauung. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis* (In: *Die Aktualität der Frühromantik*. Hrsg. E. Behler und J. Hörisch. Paderborn 1987, S. 96ff.) verweist Manfred Frank zunächst darauf, daß das Problem des Selbstbewußtseins in der Subjektphilosophie seit Descartes ungeklärt blieb. Das gilt nach Frank noch für Kants Ansatz. Erst Fichte führe das Problem zu einer gewissen Lösung, indem er von einer Selbstvertrautheit des Ich vor aller Subjekt-Objekt-Spaltung ausgehe. Hölderlin und Novalis wiederum kritisierten auch diesen Ansatz, denn auch bei Fichte bliebe die relationale Struktur des Begriffs der Identität. Hölderlin versuche eine Auflösung, indem er noch vor dem Akt des Urteils das Sein setzt, Novalis das Gefühl, das noch vor dem Bewußtsein des Ich liegt. Für Frank bleibt dabei das

Somit versucht Hölderlin die Erkenntnisproblematik, die im Text »Urtheil und Seyn« als »Ur-Theilung« zwischen Subjekt und Objekt aufbricht, und die Büchners »Lenz« als Entfremdung der Vorstellungswelt von der umgebenden Welt der Natur und Dinge zur Darstellung bringt, am Beginn der literarischen Moderne noch einmal in eine Ganzheitsphilosophie, deren Grundbegriffe »Seyn«, »Natur«, »Einheit« lauten, aufzuheben. In welchem Maße diese Hölderlinsche Utopie der Liebe, Schönheit und Ganzheit auch schon im literarischen Werk dieses Autors sich als brüchig zeigt, haben wir im Kap. II.2.3 gesehen. Es ist übrigens bezeichnend, daß manche Deutung dieser Utopie- und Erkenntnisproblematik von philosophischer Seite die Spannung zwischen Hölderlins kritischem Ansatz und der Subjektphilosophie eher harmonisiert. Wenn Dieter Henrich in seiner differenzierten Analyse des Textes von Hölderlin zwar herausarbeitet, daß Hölderlin Fichte kritisiert, gleichwohl aber daran festhält, »daß Hölderlins Jenaer Entwürfe durchweg kantianisch sind«, so wird hier die grundlegende Opposition Hölderlins zur Subjektphilosophie, auch der kritischen Bewußtseinsphilosophie Kants, verschliffen. [349] Hölderlins Ansatz, die neuzeitliche Subjekt-Objekt-Spaltung auf einen gemeinsamen, einheitlichen Naturgrund, das »Seyn«, zurückzuführen, ist nicht mehr »kantianisch«. Bezeichnenderweise zitiert Henrich auch keine der kritischen Äußerungen Hölderlins zu Kant, die deutlich genug machen, daß der Weg der wie immer intersubjektiv gedachten kritischen Philosophie Kants nicht der seine war. [350]

»Prinzip des reinen Selbstbewußtseins«, d.h. die Subjektphilosophie, das Bezugsfeld der Darstellung. Neuesten Datums hat Frank auch Hölderlins Text in einem von ihm edierten Band mit dem Titel *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre* abgedruckt (Frankfurt/M. 1991, S. 26f). Dabei aber wird der entscheidende Schritt Hölderlins und der Frühromantik verdeckt, der gerade nicht auf Ichphilosophie und Selbstbewußtsein abzielt, sondern auf Rückbindung des Bewußtseins an Natur und Sein, wie wir bereits im Utopiekapitel sahen und auch im folgenden sehen werden.

[349] Henrich, a.a.O. S. 93.

[350] Siehe Hölderlins Briefäußerung *StA VI*, S. 137 (Brief an Neuffer, in dem er Schiller kritisiert, »der aber doch auch einen Schritt weniger über die Kantische Gränzlinie gewagt hat, als er nach meiner Meinung hätte wagen sollen.«), S. 254 (Brief an den Bruder, in dem Hölderlin von seiner Kant-Lektüre spricht: »Das Ganze war mir fremd, wie irgend einem. Aber jeden Abend hatt' ich neue Schwierigkeiten überwunden; das gab mir ein Bewußtseyn meiner Freiheit;«), S. 300f (Brief an Sinclair, in dem er »eine apriorische, von aller Erfahrung durchaus unabhängige Philosophie ... so gut ein Unding« nennt), S. 311 an die Mutter: »Aber ich weiß jetzt so viel, daß ich tiefen Unfrieden und Mißmuth unter anderm auch dadurch in mich gebracht habe, daß ich Beschäftigungen, die meiner Natur weniger angemessen zu seyn scheinen, z.B. die Philosophie, mit überwiegender Aufmerksamkeit und Anstrengung betrieb und das aus gutem Willen, weil ich vor dem Nahmen eines leeren Poeten mich fürchtete.« Hölderlin ist sich aber dessen bewußt, daß Kant und die »freie einsame Wüste seiner Speculation« (S. 304) eine enorme Denkschulung für ihn und die Deutschen bedeutet hat. – Noch ein Wort zur Forschung zum Text *Urtheil und Seyn*: Helmut Bachmayer (*Theoretische Aporie und tragische Negativität. Zur Genesis der tragischen Reflexion bei Hölderlin*. In: *Hölderlin: transzendente Reflexion der Poesie*. Stuttgart 1979, S. 83ff) ist der Meinung, Hölderlins Kritik an Fichte richte sich »vor allem gegen die absolute Identität von Subjekt und Objekt im Ich«, beruhe jedoch auf einem »grundsätzlichen Mißverständnis der »Wissenschaftslehre«, und dies zeige sich schon »in der Gleichsetzung des absoluten Ich bei Fichte mit der Substanz Spinozas« (S. 94 und 96). Auch verkenne Hölderlin »Fich-

Schon wenige Jahre nach Hölderlins kurzer Schrift über »Urtheil und Seyn« artikuliert *Heinrich von Kleist* in Briefen aus dem Jahre 1801 die moderne Erkenntnis- und Krise, in der die Entfremdung von Subjekt und Objekt aufbricht, und er beschreibt sie bereits als *Sprachkrise*.

Zunächst aber ein Wort zur Kleistforschung: sie hat die sogenannte »Kant-Krise« Kleists im Jahre 1801 sehr unterschiedlich bewertet. Die ältere Forschung gewichtet sie schwer und sieht in der Kant-Krise eine Schlüsselerfahrung im Leben Kleists. »Keiner«, so schreibt Ernst Cassirer, »hat diese Bedeutung der Kantischen Lehre tiefer und innerlicher erfahren, als Heinrich von Kleist – und sie tritt gerade deshalb bei ihm so eindringlicher hervor, als er sich ihr mit der ganzen Kraft und Leidenschaft, mit der ganzen persönlichen Energie seines Wesens widersetzt hat.« [351] Die neuere und neueste Kleistforschung dagegen relativiert diese sogenannte Kant-Krise. Jochen Schmidt will der Kant-Krise »eher die Bedeutung eines sich längst anbahnenden, von Kants Philosophie nicht verursachten, sondern nur noch gedeckten Durchbruchs« zumessen [352], und Thomas Wichmann beurteilt sie geradezu als eine Scheinkrise. Mit der wirklichen Krise Kleists habe die »Erkenntnisproblematik der angeblichen Krise« wenig zu tun. [353] Keines der bisherigen Kleist-Jahrbücher widmet der Kant-Krise noch einen Beitrag. Diese Abwertung und Vernachlässigung der Erkenntnis- und Krise Kleists in der neueren Forschung ist nun wiederum schwer verständlich, denn zunächst einmal stehen die dramatischen Äußerungen Kleists dagegen.

In einem Brief vom 22. März 1801 schreibt Kleist an seine Verlobte Wilhelmine Zenge:

Vor kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt – und Dir muß ich jetzt daraus einen Gedanken mitteilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird, als mich. [354]

tes Versuch, in dem absoluten Ich das Selbstbewußtsein als durch sich selbst konstituiert zu denken« (ebd.). Ich denke, daß Hölderlin genau das erkannt hat, sich aber von diesem Egozentrismus der modernen subjektphilosophischen Erkenntnistheorie bewußt abwandte. Daß Hölderlin Fichtes absolutes Ich mit Spinozas Substanz vermengt habe, kann ich nicht finden.

[351] Ernst Cassirer: *Idee und Gestalt. Goethe. Schiller. Hölderlin. Kleist*. Berlin 1924, S. 160. Siehe auch Ludwig Muth: *Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation*. In: *Kantstudien* 68. Köln 1954. Muth korrigiert zwar die Quellenannahme Cassirers – dieser hatte in Fichtes *Die Bestimmung des Menschen* von 1800 den Hauptauslöser der sog. »Kantkrise« gesehen – bestätigt aber gleichwohl Cassirers Position: »Unserer Meinung nach kann man ... den geistigen Ort der Kantkrise gar nicht besser darstellen als Ernst Cassirer getan hat.« (S. 75).

[352] Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen 1974, S. 4.

[353] Thomas Wichmann: *Heinrich von Kleist*. Stuttgart 1988, S. 40, auch S. 31 und S. 34. Diese Studie ist gleichwohl eine gute Einführung in den Forschungsstand zu Kleist.

[354] Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. H. Sembdner. Bd. II. München 1965, S. 634. Aus diesem Brief auch die folgenden Zitate. – Neueren Datums hat Bernhard Grenier die Kantproblematik Kleists aufgenommen: *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant*. In: *DVJS* 64, 1990, S. 96ff. Grenier nimmt die Kantkrise Kleists wieder

Den Gedanken, der Kleist an der »sogenannten Kantischen Philosophie ... so tief, so schmerzhaft« erschüttert, illustriert er an einem Bild:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.

Und Kleist zieht aus diesem Beispiel dann die prinzipielle Schlußfolgerung:

So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich –

Dabei besteht nun für Kleist die »so tief und so schmerzhaft« Erschütterung eben darin, daß ihm diese Schlußfolgerung – Entzug der Wahrheitsmöglichkeit – die logisch konsequente erscheint und damit für den teleologisch denkenden Kleist auch sein Lebensziel sich auflöst:

Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – Seit diese Überzeugung, nämlich, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich nicht wieder ein Buch angerührt.

Kleist beschreibt den mit dieser Einsicht einhergehenden psychischen Zustand als den eines passiven Nihilismus: »eine unaussprechliche Leere erfüllte mein Inneres ...«.

Wenn man einmal unverstellt von aller Sekundärliteratur diese Textstellen auf sich wirken läßt, ist der Eindruck, daß hier eine dramatische Krise vorliegt, unabweisbar. Sicher handelt es sich bei dieser Erkenntniskrise gerade nicht um eine rein mentale, sondern um eine existentielle Krise, die ihren Vorlauf im vorgängigen Scheitern anderer Lebenspläne Kleists hat: die mit Schuldgefühlen verbundene Abweisung einer Militär- und Beamtenkarriere durch den Abkömmling einer traditionsreichen preußischen Adelsfamilie; die gesellschaftliche Außenseiterrolle, die Kleist selbst immer wieder schmerzlich vermerkt. [355] Eine der Suche nach Wahr-

ernst. Er ist der Meinung, »daß Kants *Kritik der Urteilskraft* die Ursache oder doch zumindest das Reflexionsmedium der Krise von 1801 war, in deren Folge bei Kleist das literarische Schaffen einsetzt«. (S. 96) Grenier versucht, »Kleist mit Kant zu lesen« und folgert: »da geht es nicht primär um eine Wende zur Kunst, sondern um eine Wende in der Kunst (um deren Katastrophen), wie auch um eine Wende der Kunst als Abwendung von der Klassik ...« (S. 97).

[355] Zur Selbsterfahrung seiner Außenseiterrolle siehe den Brief vom 5. Februar 1801 an seine Schwester Ulrike, in dem es heißt: »Ach, liebe Ulrike, ich passe mich nicht unter die Menschen, es ist eine traurige Wahrheit, aber eine Wahrheit.« (S. 628). Wahrscheinlich ist für Kleists Abwendung von der Gesellschaft auch Rousseau leitend gewesen. Bernhard Böschstein hat den Einfluß Rousseaus auf Kleists Werk beschrieben: »Die Rousseausche Grundvorstellung einer an den Anfang verlegten Stufe der wechselseitigen Offenheit zwischenmenschlicher Beziehungen, die, in einer normativen Utopie, auch seine wichtigste po-

heit angelobte Wissenschaftskarriere hätte ihm ja noch einen auch in der preußischen Gesellschaft akzeptierten Lebensweg eröffnet. Aber nun auch:

daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist ...

und

Ach, es ist der schmerzlichste Zustand ganz ohne ein Ziel zu sein ...

Zwar bezeichnet sich Kleist im folgenden an seine Schwester Ulrike gerichteten Brief vom 23. März 1801 selbst relativierend als »eines von den Opfern der Torheit ... deren die Kantische Philosophie so viele auf das Gewissen hat« [356], aber auch dieser Brief hält die schockante Erkenntniskepsis fest, »daß wir hienieden von der Wahrheit, nichts, gar nichts, wissen« und daß damit sein »einziges und höchstes Ziel gesunken« sei, »ich habe keines mehr«. [357]

Wenn wir nun noch die sprachkritischen Stellen in den Briefen Kleists hinzunehmen und einen Blick auf die Quellen werfen, die Kleists Krise mutmaßlich auslösten, so können wir die Argumente, um die es bei der Erkenntniskrise geht, ins Auge fassen. Wie bereits angedeutet, äußert Kleist seine Erkenntniskrise in einem Brief vom Februar 1801 auch als Sprachkrise:

Und gern möchte ich Dir alles mitteilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, und wenn es auch kein weiteres Hindernis gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht alles zeigen kann, nicht kann, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden. [358]

Im selben Brief an die Schwester Ulrike nimmt Kleist bereits Abschied von seinen Gedanken an eine Wissenschaftskarriere – »Selbst die Säule, an welcher ich mich sonst in dem Strudel des Lebens hielt, wankt – - Ich meine, die Liebe zu den Wissenschaften« – ohne ein neues Ziel für seine zielgerichtete Lebensplanung schon gefunden zu haben. Dieses neue Ziel wird die Literatur sein. Aber in dieser Phase seines Lebens steht Kleist mit abgebrochenen und mit gescheiterten Lebensplänen, isoliert und ohne Lebensziel da: eine moderne Existenz am Rande des Scheiterns.

litische Schrift, »*Du Contract social*«, leitet, vor allem aber das negative Gegenstück dazu ist für Kleist vom Anfang bis zum Ende seines dramatischen und erzählerischen Werks wirksam geblieben.« (*Kleist und Rousseau*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, S. 154f). Dies wäre zu ergänzen nur durch den Hinweis auf die Biographie Kleists, in der sich die Erfahrung des »negativen Gegenstücks« präfiguriert findet. Zu Kleists Briefen siehe auch die differenzierte Studie von Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München 1987.

[356] A.a.O., S. 636.

[357] Ebd., S. 636.

[358] Ebd., S. 626. Der Brief ist an die Schwester Ulrike gerichtet.

Aber woran scheitert eine mögliche Wissenschaftskarriere Kleists, woran nimmt er Anstoß? Wir können davon ausgehen, daß Kleist Kants Erkenntnistheorie in Grundzügen kannte [359], daß aber auch sekundäre und popularisierende Quellen die Erkenntnisfrage mit ausgelöst haben. Als solche nennt Ernst Cassirer Fichtes Schrift »Die Bestimmung des Menschen« von 1800. Als weitere Quellen für die Erkenntnisfrage kommt auch der von Kleist selbst im Brief von März 1801 erwähnte Roman »Der Kettenträger« von 1796 in Betracht, der bereits das Beispiel der Augengläser verwendet. [360] Auch Tiecks »William Lovell« kannte Kleist, und auch in diesem Roman benutzt der Held die zeitgenössische Philosophie Fichtes, um seine in Wahrheit egozentrische Wollustmoral zu rechtfertigen:

Alles, was mir entgegen kommt, ist nur ein Phantom meiner innern Einbildung, meines innersten Geistes ... Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur, diesem Gesetz gehorcht alles. [361]

Die Erkenntnisproblematik, die hier in den zeitgenössischen popularisierenden Darstellungen benannt wird und offenbar auch Kleist erschüttert hat, kann in zwei Varianten dargestellt werden:

Variante A: Wir haben keine Erkenntnis der Dinge als mittels und durch die »Brille« unseres Erkenntnisapparates. Die »Wahrheit der Dinge« selbst ist uns verschlossen, wir wissen von ihnen nur mittels unserer Erkenntnisformen. Diese wirken somit auch als Barriere gegenüber der Wahrheit der Dinge selbst. Diese Position entspricht in sehr vergrößerter und vereinfachter Form der Kantischen Philosophie, wobei diese Philosophie gerade die intersubjektive Gültigkeit und Verbindlichkeit unserer Erkenntnisformen – der sinnlichen Anschauungsformen Raum und Zeit sowie der Verstandeskategorien und ihres Zusammenwirkens mit der Anschauung – erweisen wollte.

Variante B: Von »Dingen« oder einer Welt der Dinge außerhalb des Bewußtseins kann gar nicht mehr gesprochen werden, weil alle Dinge als »Setzungen« des absoluten Ich verstanden werden müssen. Demnach ist die Objektwelt auch nur eine Setzung des Ich, das *im* Ich dem Erkenntnis-Ich entgegengesetzte Nicht-Ich. Das heißt aber: alle Gegenständlichkeit löst sich in Subjektivität auf, alle Wahrnehmung ist letztlich Selbst-Wahrnehmung des Subjekts, alle Wahrheit nur eine Form der Selbstbezüglichkeit des absoluten Subjekts. Dies ist die Position Fichtes, der sie erstmals in der »Wissenschaftslehre« von 1794 klar so artikuliert hat, und in seiner »Bestimmung des Menschen« von 1800 noch einmal popularisierend zur Darstellung bringt. Darin heißt es: »Du selbst bist dieses Ding ... und alles, was Du ausser dir erblickst, bist immer Du selbst.« [362] Daraus folgt, »dass das Bewußtseyn ei-

[359] Muth (Anm. 351) vertritt die These, vor allem Kants *Kritik der Urtheilskraft* liege der Kant-Krise zugrunde.

[360] Die Forschungen dazu referiert Wichmann (Anm. 353), S. 34ff, der zu Recht auch auf den Brief Kleists an Christian Ernst Martini vom 18. und 19. März 1799 hinweist, der eine Kenntnis der Philosophie der Aufklärung anzeigt.

[361] Ludwig Tieck: *William Lovell*. In: *Frühe Erzählungen und Romane*. Hrsg. M. Thalmann nach den Schriften von 1828 – 1856. München 1963, S. 354f.

nes Dinges ausser uns absolut nichts weiter ist, das Product unseres eigenen Vorstellungsvermögens ...« [363]. Alles, was wir nach Fichte wissen können, sind somit letztlich selbst affizierte »Vorstellungen«, »Bilder«. In Fichtes Worten:

Wahrheit geben kann es nicht; [364]

Die letzte Wahrheit kann somit nur die Zerstörung der Illusion sein, daß es eine Wahrheit im Sinne des Wissens von einer Welt außerhalb des Vorstellungsraumes des Subjekts gibt. Die metaphysische Einsamkeit der Moderne als Einschließung des Subjekts in seinen eigenen Bewußtseinsraum – in Fichtes Philosophie findet sie ihren zugespitzten Ausdruck.

Worin besteht nun die Erkenntnisfrage der literarischen Moderne? Sie ergibt sich aus der kritischen Verarbeitung dieser Positionen der modernen Subjektphilosophie. Bei Kleist scheint dabei vor allem die *Variante A* leitend gewesen zu sein. Daß keine Wahrheit im Sinne der Erkenntnis der *Dinge* sein soll, weil alle Wirklichkeit nur durch die Brille unserer Erkenntnis eingefärbt, man könnte sagen: verfärbt ist –, löst in Kleists Augen den Wahrheitsanspruch im Sinne der Erkenntnis der Dinge auf. Daher kann auch die Sprache kein adäquater Ausdruck der Erkenntnis und der Mitteilung sein. Das gilt verstärkt für die Erkenntnis und den Ausdruck des »Innersten«. Die Sprache taugt nach Kleist nicht dazu, die Seele und ihre feinen Schwingungen mitzuteilen: »was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke.« [365]

[362] Johann Gottlieb Fichte: *Die Bestimmung des Menschen*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. J. H. Fichte. Erste Abt. Bd. II. Berlin 1845, S. 228.

[363] Ebd., S. 239.

[364] Ebd., S. 247.

[365] Die Studie von Günter Saße *Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne* (Göttingen 1977) vertritt die These, daß der modernen literarischen Sprachkritik ein vormoderner Wahrheitsbegriff zugrunde liege, nämlich die Theorie der Wahrheit als Annäherung an eine sprachunabhängige Welt: »Die von der Grundlage der ontologischen Bedeutungstheorie ausgehende literarische, philosophische und kulturkritische Sprachkritik hat es leicht, in ein kritisch-distanziertes Verhältnis zur Sprache einzutreten. Leicht hat sie es deshalb, weil sie von der Annahme ausgeht, es gebe sprachunabhängige Welt- oder Bewußtseinsfakten, die in der Sprache nur widerspiegelt werden und über deren adäquate sprachliche Repräsentanz der Bezug zu den repräsentierten Entitäten entscheidet.« (S. 38) Nun bezieht Saße in seine Analyse die literarische Frühmoderne, also auch Kleist, nicht ein. Für Kleist würde der Vorwurf auch nicht gelten. Wenn Kleist davon spricht, daß die Sprache von seiner Seelenverfassung »nur zerrissene Bruchstücke« mitteilen könne, gleichwohl die Sprache das »einzig« sei, »das wir besitzen«, so weicht er gerade nicht in eine außersprachliche Welt aus, aber ist sich dessen bewußt, daß sein Seelenzustand mehr enthält, als die ihm zur Verfügung stehende Sprache auszudrücken imstande ist. Auch Kleists späterer Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (Bd. II, S. 319ff) zeigt an, daß Kleist durch diese Diskrepanz die Arbeit der Artikulation in Gang gesetzt sieht, um »jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit« zu bringen (S. 320). Aber schon die vorgängige Stufe der »dunklen« bzw. »verworrenen« Vorstellung – Kleist bedient sich hier der aufklärerischen Kategorisierung der Vorstellungen nach Graden der Klarheit und Deutlichkeit – ist in ihrer Unartikuliertheit und Dunkelheit sprachlich vermittelt. Der Bereich der Dunkelheit und Verworrenheit fällt in die Sprache und ist keine »sprachunabhängige«

Sitzt aber nicht die Erkenntnis- und Sprachkrise, wie sie sich bereits in der literarischen Frühmoderne äußert und wie sie uns bei Nietzsche, Hofmannsthal, Kafka bis in die Gegenwartsliteratur begegnen wird, einer Naivität auf? Hält sie nicht fest an einem letztlich unhaltsamen vormodernen Erkenntnisideal: der Erkenntnis der »Dinge selbst«, wo doch eben mit Kant die Einsicht sich durchgesetzt haben sollte: außerhalb unserer Erkenntnisformen gibt es keine Erkenntnis der Dinge. Und doch ist die literarische Moderne geprägt von diesem Bewußtsein einer Entfremdung unserer Erkenntnis von der Welt der Dinge, von der Natur, vom Mitmenschen, von der eigenen Innerlichkeit.

Von subjektphilosophischer Seite aus könnte die literarische Erkenntnis Krise leicht und schnell als eine Scheinkrise abgetan werden. Und vielleicht ist das auch der Grund, warum die neuere Kleistforschung eher einen Bogen um sie macht. Aber in der modernen literarischen Erkenntnis Krise seit Hölderlin und Kleist artikuliert sich – wie verdeckt auch immer – etwas ganz anderes: die Kritik am *Ansatz* und an der *Einseitigkeit* der subjektphilosophischen Erkenntnistheorie selbst. Das heißt aber: Kritik an der Moderne als *Metaphysik der Subjektivität*. In der Erkenntnistheorie der Moderne selbst zeigt sich ja ein von jener überhaupt nicht mehr durchschauter und reflektierter Herrschaftsanspruch des Subjekts und seines Erkenntnisapparates über die zum Objekt degradierte Welt. Die Kantische Erkenntnistheorie will eine mathematisch-naturwissenschaftliche Weltansicht begründen und ihre Auffassung von Raum und Zeit ordnet die Welt in ein Raster eines an der Geometrie und Mathematik orientierten gleichförmigen Neben- und Nacheinanders, deren Zusammenwirken mit dem Verstand der »Schematismus der reinen Verstandesbegriffe« regelt. Kants Erkenntnistheorie, die er vor allem in der *Kritik der reinen Vernunft* entwickelt [366], die aber auch seinen anderen *Kritiken* zugrunde liegt, ist eine Theorie der Erfahrung, indem sie die in uns wohnenden Erkenntnisprinzipien menschlicher Erfahrung *vor* aller konkreten Erfahrung – das heißt »a priori« – offenlegt. Sie beschäftigt sich daher nicht mit Gegenständen, sondern mit der Erkenntnisart von Gegenständen und beansprucht, im Wissen von den Erfahrungsformen die Bedingungen der Möglichkeit aufgedeckt zu haben, unter denen uns Dinge überhaupt erscheinen können. Kants Kritik handelt daher von Dingen überhaupt nur als »Erscheinungen«, bzw. legt sie die Bedingungen von Ding- und Wirklichkeitserfahrung als »Erscheinung« fest. Diese Erkenntnislehre als eine subjektphilosophisch auf das Erkenntnissubjekt gerichtete Erkenntnis der Erkenntnisformen heißt nach dem Begriffgebrauch Kants »transzendental«. Wenn nun Kants transzendente Analyse von Raum und Zeit als den Formen unserer Anschauung handelt, so scheint er hier die Grundformen menschlicher Sinnlichkeit schlechthin zu beschreiben. De facto aber enthält seine Lehre vom Raum und von der Zeit *bestimmte* Vorstellungselemente, deren Voraussetzungen und Herkunft Kants Erkenntnistheorie nicht weiter reflektiert. Der Raum nämlich wird von Kant als sche-

ge ... Bewußtseinstatsache«.

[366] Die erkenntnistheoretisch grundlegende *Kritik der reinen Vernunft* erschien 1781, ihre erweiterte Auflage 1787.

matisches Kontinuum des Nebeneinander, die Zeit im Sinne einer Zahlenreihe als schematisches Nacheinander von Zeitpunkten gedacht. Solche Vorstellungen von Raum und Zeit aber können keineswegs als *die* Grundformen menschlicher Erfahrung schlechthin angesehen werden. Vielmehr schreiben sie – in der Form einer a-priorischen Erkenntnistheorie – die Raum- und Zeitauffassung der modernen rationalistischen Wissenschaften, so der Newtonschen Physik, fest. Ähnliches gilt für den Schematismus der reinen Verstandesbegriffe.

Ist aber die Welt tatsächlich nichts anderes als das, was die Kantische Brille zu sehen erlaubt? Und wenn diese immerhin eine unerkannte Seite der Erscheinungen – jenes »Ding an sich« – übrigließ, so löst die Fichtesche Philosophie alle Gegenständlichkeit in Tätigkeitsformen der »absoluten« Produktivität des Ich auf. Antizipiert hier nicht die Erkenntnistheorie der modernen Subjektphilosophie den Produktivitätsfetischismus der späteren technisch-ökonomischen Moderne? Tatsächlich artikuliert sich in der modernen literarischen Erkenntnis- und Sprachkrise auch das *utopische* Bewußtsein, daß »Wirklichkeit« etwas anderes sein kann und vielleicht sein sollte als das, was ihr die subjektphilosophische Erkenntnistheorie – sei es in der Variante A oder B – zu sein erlaubt. Schon früh, schon bei Friedrich Heinrich Jacobi äußert sich das erkenntnisphilosophische Bewußtsein, daß Vernunft auch von der Möglichkeit des »Vernehmens« von Welt her verstanden werden könne, daß menschliches Bewußtsein Teilhabe ist an jener Welt der Dinge und an einer Sprache, »in welcher«, nach den Worten Hofmannsthal's, »die stummen Dinge zu mir sprechen«.

4.3 Nietzsche, Hofmannsthal's *Chandos-Brief*

Es bedurfte einer Karenzzeit von einigen Jahrzehnten, bis in der deutschen Philosophie und Literatur ein ähnliches Krisenbewußtsein sich artikulieren konnte, wie es sich bereits in der literarischen Frühmoderne artikuliert hatte. Dies geschieht in der Schrift von *Friedrich Nietzsche* »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn«, die eine frühe erkenntnistheoretische Schrift Nietzsches ist, allerdings erst 1903 erschien und wesentlich die Sprache selbst als subjektive Erkenntnisform für die Unerkennbarkeit der Wahrheit verantwortlich macht. Nach Nietzsche glauben wir zwar »etwas von den Dingen selbst zu wissen«, wenn wir von ihnen sprechen, aber eben jenes »Ding an sich« sei »dem Sprachbildner ganz unfasslich« [367]. Und Nietzsche resümiert grundsätzlich:

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen ... die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind ... [368]

[367] Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 879.

[368] Ebd., S. 880f. – In seinem Beitrag *Offenbarung und Leere. Nietzsche, Freud, Paul de Man* (in: *Merkur* 506, 1991, S. 387ff) weist Rolf Grimmer auf folgenden Sachverhalt hin: »Auch aus der Phonetik und der etymologisch verfahrenen Sprachgeschichte des spä-

Mit Kleist zu sprechen:

Daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist ...

Der Grund für die Auflösung der Möglichkeit der Erkennbarkeit von Wahrheit ist die sprachphilosophisch gewendete, subjektphilosophische Einsicht, daß Wahrheit immer subjektiv verfärbt ist, in Nietzsches Worten: durch das »bewegliche Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen«. Allerdings ist damit nicht der Wahrheitsanspruch ganz aus der Welt. Vielmehr hat Tilman Borsche gezeigt, daß in der Destruktion des traditionellen Wahrheitsbegriffs, der das gesamte Werk Nietzsches durchzieht, noch ein Wahrheitsanspruch steckt, eben der Anspruch, die Wahrheit über die Wahrheit aufzudecken. Die Destruktion des traditionellen Wahrheitsbegriffs folgt selbst noch einem Wahrheitsimpuls. Nietzsche kann keineswegs für eine postmoderne Theorie der Beliebigkeit reklamiert werden. [369] Auch in philologischen Dingen folgte er, wie Hendrik Birus gezeigt hat, einem »Paradigma der philologischen Interpretation« [370]. Aber der Zweifel in die menschlichen Er-

ten 19. Jahrhundert stammt der Gedanke, die abstrakte Begrifflichkeit der Vernunftsprache wäre ein Phantom. Sprache besteht etwa für Gustav Gerber (dessen *Sprache als Kunst* Nietzsche gelesen hat) aus »Lautbildern« und sinnlichen Analogien, die wesentlich mehr über die Verfassung unserer Nerven und Vorstellungsprozesse aussagen als über die »Wahrheit«. Die Metapher ist dann nicht nur ein »Tropus der Poesie, sondern eine ursprüngliche, notwendige Anschauungsform des menschlichen Denkens«. Man kehrt eine Tradition um, die bei Aristoteles beginnt: Nicht die Metapher substituiert den Begriff, sondern gerade umgekehrt, er substituiert die Metapher, sie ist das Ursprüngliche.« (S. 390)

[369] Tilman Borsche: *Intuition und Imagination. Der erkenntnistheoretische Perspektivenwechsel von Descartes zu Nietzsche* (in: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*. Hrsg. M. Djuric u.a. 1986, S. 26ff) formuliert den Sachverhalt folgendermaßen: »Wahrheit als eine Art von Irrtum, Wirklichkeit als eine Art von Schein – so formuliert Nietzsches kritischer Blick zurück auf eine vergangene Gestalt des Denkens ... Der kritische Blick zurück zeigt lediglich, daß die Wahrheit, ohne welche wir »nicht leben könnten«, eine »Art von Irrthum« ist, d.h. eben nicht die Wahrheit. Positiv gewendet formuliert sich dieselbe Einsicht in dem Satz: »Wir haben die Lüge nötig ... um zu leben«. Das Besondere desjenigen Irrtums, der hier Wahrheit genannt wird, liegt darin, daß er gewollt und mit Fleiß gesucht wird ... Die Sanktion der Lüge ergänzt damit die Kritik der Wahrheit und vollendet Nietzsches erkenntnistheoretischen Perspektivenwechsel. Im Gegensatz zur alten aber weiß sich die neue Perspektive selbst als Perspektive ... Das Verbindende der verschiedenen Perspektiven ist die Wahrhaftigkeit des Denkens. Dieser Urtrieb des Philosophen verbietet zuletzt die Flucht vor der Einsicht, daß Wahrheit eine Art von Irrtum, Wirklichkeit eine Art von Schein ist.« (S. 41ff). – Es ist übrigens bemerkenswert, daß Nietzsche die »populäre Wirkung« Kants im Sinne »eines zernagenden und zerbröckelnden Skepticismus und Relativismus« genau beobachtet hat. Er zitiert in diesem Zusammenhang auch mit Hochachtung Kleists Kant-Krise und äußert dazu: »Ja, wann werden wieder Menschen dergestalt kleistisch-natürlich empfinden, wann lernen sie den Sinn einer Philosophie erst wieder an ihrem »heiligsten Innern« messen?« (*Unzeitgemäße Betrachtungen III*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 355f).

[370] Hendrik Birus: *Wir Philologen ... Überlegungen zu Nietzsches Begriff der Interpretation*. In: *Revue Internationale de Philosophie* 151, 1984, S. 373ff. Birus geht es bei seiner Nietzsche-Interpretation darum, »Nietzsches unverrückbare Orientierung am Paradigma der philologischen Interpretation aufzuzeigen und dem Versuch entgegenzutreten, ihn zum Ahnherrn der poststrukturalistischen Attacke gegen die »Interpretation« zu proklamieren.« (S. 395)

kenntnisformen als Formen der subjektiven Zurechtmachung der Wirklichkeit hat Nietzsches Erkenntniskritik noch vertieft, zumal er hinter den scheinbar honorigen Erkenntnisinteressen alle möglichen psychologischen Motivationen und vor allem auch: den Willen zur Macht – als Leitkategorie aufdeckte.

Bereits ein Jahr vor der Veröffentlichung dieses Nietzsche-Textes hatte *Hugo von Hofmannsthal* mit seinem in die Frühneuzeit zurückprojizierten fiktiven »Brief« des Lord Chandos die Erkenntnisfrage der Moderne als eine Sprachfrage formuliert. [371] Dieser Brief ist wie der Text Nietzsches zu einem kanonischen Grundtext der Moderne geworden. Es finden sich in ihm Formulierungen wie:

... die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. ... Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. [372]

Kleist hatte gesagt, die Sprache vermittele nur »zerissene Bruchstücke«. Und wenn Kleist letztlich an einer Erkenntnis im Sinne der durchaus sprachlich vermittelten

[371] Hugo von Hofmannsthal: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Hrsg. R. Hirsch Bd. II. Frankfurt/M. 1957, S. 337ff. – Mit Hofmannsthal's *Brief* setzt die Forschung zur Sprachproblematik in der literarischen Moderne zumeist ein. Dabei hat Andreas Härter in *Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthal's »Brief«* (Bonn 1989) die fiktiv-rhetorischen Bedingungen des Briefs – er ist ja fiktiv rückdatiert und an den frühmodernen Philosophen Francis Bacon gerichtet – untersucht. Die mit der Fiktion gegebenen geschichtsphilosophischen Voraussetzungen kommen in dieser Studie allerdings kaum zur Sprache. Aber sie verweist zu Recht auf Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* von 1901/02 als eine Quelle für Hofmannsthal's Sprachskeptizismus, wobei Mauthner bereits die Erkenntniskritik Nietzsches verarbeitet. In kritischer Auseinandersetzung mit Gotthart Wundberg, der auf Francis Bacon's »Idolen«-lehre hingewiesen hatte, deutet Saße (Anm. 365) den Brief im Kontext der philosophischen Frühmoderne als Ausdruck eines Begriffsskeptizismus, der nun aber nicht mehr, wie bei Bacon, vom Erkenntnisoptimismus der Aufklärung getragen sei und die Sprachfrage auch als eine Erkenntnisfrage austrage (S. 62ff). Stärker biographisch deutet Dirk Götsche die Hofmannsthal'sche Sprachfrage. Der Brief reflektiere »die Sprachproblematik seines Autors Hofmannsthal« (*Die Produktivität der Sprachfrage in der modernen Prosa*. Frankfurt/M. 1986, S. 102). Götsche akzentuiert dabei die produktionsästhetische Offenheit und Unabgeschlossenheit dieser Krise. Eine wichtige Deutung haben Walter Busch und Hansgeorg Schmidt-Biggemann vorgelegt: *Der Gestus des Verstummens – Hugo von Hofmannsthal's Chandos-Brief*. In: *Literatur für Leser*. 1986, S. 212ff. Beide Autoren sehen in Hofmannsthal's *Brief* auch »eine Kritik des rationalistischen Geschichtsbegriffes« und lesen ihn als »ein frühes Modell der *Dialektik der Aufklärung*« (S. 220f). Der *Brief* sei polemisch gegen den aufklärerischen Rationalismus des Francis Bacon gerichtet. Von seiner modernen gebrochenen Wirklichkeitserfahrung her destruiere er das »humanistische Idealbild der Antike«. Schließlich der Hinweis: »Darüber hinaus ist der *Chandos-Brief* das Dokument einer allgemeinen Sprachskepsis, die am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Literatur und Wissenschaft erfaßt hat. In der Folge wird diese Skepsis auch in Rilkes *Malte Laurids Brigge*, im frühen Werk und in den Tagebüchern Kafkas, in der frühen Lyrik Gottfried Benns und in den Werken anderer Expressionisten deutlich.« (S. 213f). Zu ergänzen wäre dieser Befund auch durch den Hinweis auf die frühe Prosa Gottfried Benns als ein Modellfall der erkenntnistheoretischen Reflexionsprosa des Expressionismus.

[372] *Ein Brief*, S. 342.

Wahrheit der Dinge festhielt, so begründet Hofmannsthals Lord Chandos seine Absage ans Schreiben mit dem Verlust eben jener Erkenntnis- und Ausdrucksmöglichkeit der »Sprache der Dinge«, »... von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.« [373]

In Hofmannsthals »Ein Brief« artikuliert sich ein fortgeschrittener Stand des Krisenbewußtseins. Kleist hatte – im Durchgang durch die Erkenntniskrise – die Suche nach einer unbedingten Wahrheit in die Literatur verlagert. Seine Protagonisten folgen – durch alle Anfechtungen und Erniedrigungen, Vorhaltungen und Täuschungen – einer elementaren Gewißheit des Herzens, die sich am Ende als wahr und richtig erweist. Die Erkenntnis der Wahrheit ist schwierig, aber sie ist möglich, wenn auch ihr Organ eher das Herz als der Verstand ist. Hofmannsthals Lord Chandos aber entsagt dem Schreiben. Zwar spricht er noch von der Erinnerung an die »große Einheit« – »in allem fühlte ich Natur ... und in aller Natur fühlte ich mich selber.« [374] – aber seine Entfremdungserfahrung, »das Gefühl furchtbarer Einsamkeit«, ist nun nicht mehr aufhebbar. Daß Hofmannsthal diese moderne Gebrochenheit des Bewußtseins und die Problematik der Entfremdung von der Welt der Dinge als radikale Sprachkrise beschreibt, macht die paradigmatische Bedeutung dieses Textes für die Poetik der literarischen Moderne aus. [375]

4.4 Kafka: Negativität der Erkenntnis und deren Erkenntniswert für die literarische Moderne

Einmal mehr ist es *Kafka*, der spezifische Strukturen der literarischen Moderne besonders prägnant zum Ausdruck bringt, hier die moderne Erkenntniskrise. Dabei hat Kafka nicht nur seinen Protagonisten Josef K. angesichts der Deutungsproblematik der Türhüterlegende in tiefe Verwirrung gestürzt, sondern auch die germanistische Forschung angesichts der Rätselhaftigkeit seiner Texte, eben weil die Er-

[373] Ebd., S. 348

[374] Ebd., S. 340

[375] In diesem Zusammenhang weise ich auf die Studie von Manfred Engel: *Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde* (Stuttgart 1986) hin, die die Erkenntniskrise als »Krise des Verstehens« nicht nur in Rilkes *Duineser Elegien* aufdeckt, sondern darin auch eine zentrale Problemdimension vieler Texte der Moderne sieht: »Dort wo die Krise des Verstehens – als Paradigma für alle Formen der Sinnerfassung – in Texten der Moderne nicht nur zum Anlaß für radikale formale Neuerungen, sondern unmittelbar zum Thema wird, konkretisiert sie sich als Krise des Selbstverständlichen, ja eigentlich als das Ende von Selbstverständlichkeit überhaupt.« (S. 45). Engel seinerseits führt diese Krise auf Georg Büchner zurück. Er habe das Startzeichen zur »Liquidation der gesamten abendländischen Metaphysik« gegeben (S. 60) und dies in jenem historischen Moment, in dem diese Metaphysik in Hegel ihre Epiphanie feierte. Auch weist Engel schon auf Kleists Kant-Krise und die *Nachtwachen* als Symptome einer sich anbahnenden Krise hin.

kenntniskrise der Moderne in diese Texte ästhetisch eingestaltet ist. Die Hermeneutik der Rätselstruktur der Kafkaschen Texte wurde daher in der jüngeren Forschung zu ihrem bevorzugten Gegenstand, auch die Forschungsberichte zu Kafka weisen dies aus. [376] Die Exegese von Sabina Kienlechner stellt ihre Kafkadeutung unter den Begriff der »Negativität der Erkenntnis«. [377] Dabei haben wir hier eine ähnliche Struktur vorliegen wie im Problembereich der Religiosität. Wenn wir dort sagten: die Dimension der Transzendenz ist im Text gegenwärtig, aber dies in der Form des Entzuges, so gilt auch für die Erkenntnisdimension: die Texte Kafkas sind ausgerichtet auf Wahrheit, aber auch diese zeigt sich vornehmlich in der Form des Entzuges, der Entstellung. Daß Kafka Literatur generell als eine Form der Wahrheitssuche begreift, dafür gibt es in seinen Aufzeichnungen explizite Belege:

Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht, sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann. [378]

Dieser Aphorismus verdeutlicht den inneren Zusammenhang der Problemdimensionen Religiosität und Erkenntnis: Die metaphorische Beschreibung der Wahrheit als »Strahl des Lichts« – im folgenden Oktavheft wird die Wahrheit »das Gute selbst« genannt [379] – spielt ja direkt auf die im vorigen Exkurs erwähnte metaphysik-

[376] Siehe Theo Elm: *Problematisierte Hermeneutik. Zur »Uneigentlichkeit« in Kafkas kleiner Prosa*. In: *DVJS* 50, 1976, S. 477ff, sowie die Forschungsberichte von Peter Beicken: *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung* (Frankfurt/M. 1974), S. 99ff, Dietrich Krusche: *Kafka und Kafka-Deutung* (München 1974), G. Heintz (Hrsg.): *Zu Franz Kafka* (Stuttgart 1979), insbes. S. 5ff. – Zum Verhältnis Kafkas zu Nietzsche siehe Lukas Trabant: *Erkenntnis- und Sprachproblematik in Franz Kafkas »Beschreibung eines Kampfes« vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«*. In: *DVJS* 61, 1987, S. 298ff. Zur Nietzsche-Kenntnis Kafkas schreibt Trabant: »Franz Kafka kannte und schätzte zumindest einen Teil von Nietzsches Werk. Belegt ist seine Kenntnis von *Also sprach Zarathustra* und der *Geburt der Tragödie*. Wie weit Kafka darüber hinaus mit Nietzsches Philosophie vertraut war, ist nicht sicher. Daher ist Vorsicht mit Spekulationen über den weiteren Einfluß Nietzsches auf Kafka geboten, zumal Nietzsche in Kafkas Briefen und Tagebüchern keine explizite Erwähnung findet. Immerhin ist es möglich, daß Kafka die im weiteren besonders berücksichtigte Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* gelesen hat, da diese 1903 ... herausgegeben wurde ...« (S. 298f).

[377] Sabina Kienlechner: *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte*. Tübingen 1981.

[378] Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Land und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt/M. 1982, S. 77.

[379] *Hochzeitsvorbereitungen*, S. 80. – Der Aphorismus lautet: »Es gibt für uns zweierlei Wahrheit, so wie sie dargestellt wird durch den Bann der Erkenntnis und den Bann des Lebens. Die Wahrheit des Tätigen und die Wahrheit des Ruhenden. In der ersten teilt sich das Gute vom Bösen, die zweite ist nichts anderes als das Gute selbst, sie weiß weder vom Guten noch vom Bösen. Die erste Wahrheit ist uns wirklich gegeben, die zweite ahnungsweise. Das ist der traurige Anblick. Der fröhliche ist, daß die erste Wahrheit dem Augenblick, die zweite der Ewigkeit gehört, deshalb verlöscht auch die erste Wahrheit im Licht der zweiten.«

und theologiegeschichtliche Bedeutung der Lichtmetaphorik an. Wahrheit ist auch bei Kafka in diesem doppelten theologischen und erkenntnistheoretischen Sinn der »Strahl des Lichts« in der »dunklen Leere«. Dieser und viele andere Texte Kafkas verquicken somit das Religions- und das Erkenntnisproblem. Dies entspricht direkt der oben benannten onto-theologischen Problemdimension der Wahrheit: Wahrheit als religiöses Heil und als Erkenntnisziel. Mit der Verschüttung der ersteren verdunkelt sich auch das zweite und umgekehrt: mit der Negativität der Erkenntnis einher geht auch die Erfahrung der Unerkennbarkeit der göttlichen Heilsgewißheit.

Bereits in meiner Darstellung des literarischen Expressionismus von 1975 habe ich die im Werk Kafkas sich darstellende Erkenntnis Krise in Zusammenhang gebracht mit der zeitgenössischen Philosophie Nietzsches, aber auch mit der Erkenntnis Krise in den Wissenschaften vor und nach 1900. [380] Die Studie von Paul Heller zur Wissenschaftskritik bei Kafka hat diese Einbettung der Kafkaschen Erkenntnisproblematik in die zeitgenössische Wissenschaftssituation bestätigt und noch vertieft. [381] In der Tat gibt es bei Kafka eine Fülle von Hinweisen, die deutlich machen, daß er hier eine spezifisch moderne Erkenntnis Krise erfaßt, auch wenn er diese im Stil der Zeit mehrfach auch mythisierend darstellt.

An einer solchen literarischen Umgestaltung des Mythos kann sehr genau das Erkenntnisproblem, um das es hier geht, nachgewiesen werden: Kafkas Bearbeitung des Poseidon-Mythos. Der Text aus dem Jahre 1920 zeigt den antiken Gott als modernen Rechner:

Poseidon saß an seinem Arbeitstisch und rechnete. Die Verwaltung aller Gewässer gab ihm unendliche Arbeit. [382]

Die modern-bürokratische Struktur, die sich bereits im ersten Satz dieses Textes zeigt und die Kafka in seinen großen Romanen entfaltet, wird aber nun als eine Form der Entfremdung vorgeführt. Denn jener Rechengott, zu dem Kafkas Poseidon geworden ist, saß »in der Tiefe des Weltmeeres und rechnete ununterbrochen«. Die moderne Erkenntnisarbeit als Rechentätigkeit erlaubt es dem darin Verfangenen nicht, die Wirklichkeit, die er so verrechnet, in Augenschein zu nehmen:

So hatte er die Meere kaum gesehn, nur flüchtig beim eiligen Aufstieg zum Olymp, und niemals wirklich durchfahren.

Der in der philosophischen Frühmoderne begründete Rationalismus als Reduktion von Wirklichkeit auf deren Berechenbarkeit zeigt sich hier als eine Entfremdung von der Wirklichkeit, deren Daten sie nur noch rechnerisch verarbeitet. Ironischerweise verbindet der Schluß das Motiv des »Weltuntergangs« mit der Hoffnung auf einen kurzen Anblick der Dinge jenseits ihrer permanenten Kalkulation. Poseidon

[380] Silvio Vietta / Hans Georg Kemper: *Expressionismus*. München 41990, S. 134ff und S. 153ff (»Die erkenntnistheoretische Reflexionsprosa des Expressionismus«).

[381] Paul Heller: *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*. Tübingen 1989.

[382] Franz Kafka: *Die Erzählungen*. Hrsg. K. Wagenbach. Frankfurt/M. 1961, S. 306. Die folgenden Zitate ebd.

... pflegte zu sagen, er warte damit bis zum Weltuntergang, dann werde sich wohl noch ein stiller Augenblick ergeben, wo er knapp vor dem Ende nach Durchsicht der letzten Rechnung noch schnell eine kleine Rundfahrt werde machen können.

Kafkas »Poseidon« ist eine Satire auf den modernen Bürokratismus, aber dies als kritische Darstellung einer modernen Erkenntnisproblematik: der Entfremdung der Welt – hier der Welt der Meere – in dem und durch den Erkenntnisprozeß des rechnenden Denkens.

Kafkas späte Erzählungen wie die »Forschungen eines Hundes« und »Der Bau« sind Beispiele für die Weiterentwicklung der Wissenschaftssatire in seinem Werk. Wenn Hofmannsthal Lord Chandos – dies allerdings ohne ironische Brechung – an eine Phase der Präexistenz erinnert, in welcher ihm »damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit« erschienen sei [383], so beschreibt Kafkas forschender Hund sein früheres Welterleben mit den Worten: »alles hatte Bezug zu mir, ich glaubte, daß große Dinge um mich vorgehen, deren Anführer ich sei ...« [384]. Und wenn Lord Chandos seinen Fall so darstellt, daß ihm die Fähigkeit abhanden gekommen sei, »über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« [385], so beklagt nun Kafkas Hund, daß sich in seinen Forschungen, die er wissenschaftsmäßig betreibt, alles vereinzelt:

Was hat die Forschung, von unseren Urvätern angefangen, entscheidend Wesentliches denn hinzuzufügen? Einzelheiten, Einzelheiten und wie unsicher ist alles. [386]

Die Erkenntnisarbeit der Protagonisten Kafkas aber deckt, wenn nicht die Wahrheit, so doch etwas anderes auf:

Und es zeigt sich dabei zwar nicht die Wahrheit – niemals wird man soweit kommen –, aber doch etwas von der tiefen Verwirrung der Lüge. [387]

Einerseits macht der Text »Forschungen eines Hundes« deutlich, daß gerade das modern begründende und mit den vorgeblich »einfachen Dingen« beginnende Schlußfolgerungsverfahren Kafkas »logischen Hund« eben in jene Verwirrung stürzt, in die er schon durch die Abirrung der »Urväter« und sein eigenes Denken sich eingesponnen findet. Andererseits aber – und das ist typisch für die Werke Kafkas – entdeckt dieses Verfahren der möglichst logischen Einkreisung der Wahrheit eben jene Verfängenheit der Erkenntnis in ein Labyrinth von Hypothesen und Annahmen. Die Wahrheitssuche der Protagonisten Kafkas ist Voraussetzung der Entdeckung ihrer Verstrickung ins Labyrinth der Vermutungen. Die Wahrheitssuche wird so, wie die Suche nach der Offenbarung, zur Schubkraft der Texte Kafkas, die gleichwohl in der Suche der Protagonisten nur deren Verlust zu erkennen

[383] Hofmannsthal: *Ein Brief*, S. 340.

[384] Kafka: *Die Erzählungen*, S. 335.

[385] *Ein Brief*, S. 341.

[386] *Die Erzählungen*, S. 342.

[387] *Die Erzählungen*, S. 349.

geben. Ähnlich wie bei Nietzsche wird dabei eine Wahrheit über die Wahrheit aufgedeckt: das – in der Moderne noch wirkmächtige – »Licht« einer absoluten Wahrheit in der Form ihres Entzuges.

Ein kurzer Text, die Parabel »Der Kreisel«, soll Kafkas ironisch-tiefgründige Darstellung des modernen Erkenntnisproblems zum Abschluß bringen. Der Text stammt aus dem Jahre 1920 und zeigt einen Philosophen, der, wie jener Kafkasche Forscherhund, auf der Suche nach Wahrheit ist. Besonders die mit einem Kreisel spielenden Kinder haben es ihm angetan:

Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch. War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt ... [388]

Aber dem guten Philosophen ergeht es nicht besser als allen anderen Wahrheitssuchern Kafkas. Das zu Erkennende entzieht sich ihm in dem Maße, wie er es im Erkenntniszugriff zu fassen versucht:

Und immer wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er Hoffnung, nun werde es gelingen, und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen Laufen nach ihm die Hoffnung zur Gewißheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.

Gerade der Zugriff des Erkenntnisphilosophen – das zeigt Kafkas Text deutlich – deformiert das zu Erkennende zu einem »dummen Holzstück«. Das Wesen des Kreisels, das die Kinder in ihrer Präexistenz spielerisch erfassen, zerstört eine Erkenntnistheorie, die, am Detail aufs Allgemeine gerichtet, eigentlich gar nicht die Dinge selbst ausmachen will, sondern nur ihr allgemeines Schema. Zur Kafkaschen Ironie gehört, daß das Erkenntnissubjekt, der Philosoph, am Ende wie jener Kreisel, dessen Wesen er erfassen wollte, ohne daß ihm dies gelungen wäre, davontaumelt.

Auch Kafkas Erkenntniskritik hält somit an einem Sein der Dinge jenseits der modernen Erkenntnistheorien fest. Und somit ist auch seine Erkenntniskritik nicht nur Kritik des traditionellen Wahrheitsbegriffs, sondern wesentlich auch Kritik der modernen Erkenntnistheorie und ihrer Auflösung von Wirklichkeit in Deutungen, Deutungssysteme, Kalkulationen, Schemabildungen des Subjekts. Je mehr sich die Kafkaschen Protagonisten in solchen Deutungssystemen verfangen, desto nachdrücklicher wird der Leser auch auf die Spur gesetzt: daß dieses System der Anmutungen und Meinungen, der Kalkulationen und Begründungen die Wahrheit nicht sein kann, auch wenn die Wahrheit selbst in den Texten Kafkas gerade nicht mehr positiv sich zu erkennen gibt. Damit ist aber auch der Begriff der »Negativität der Erkenntnis« im Werk Kafkas genauer zu bestimmen. Wenn die Erkenntnisarbeit der Protagonisten im Werk selbst negativ bleibt, so enthält die Darstellung dieser »Negativität der Erkenntnis« ja selbst eine epochengeschichtlich relevante Aussage über die Erkenntnisstruktur der Moderne: Erkenntnisarbeit kommt im Werk Kafkas

[388] *Die Erzählungen*, S. 325.

zur Darstellung als progressive Entfremdung von der Wahrheit, vom Sein der Dinge, seien diese vergleichsweise einfache Gegenstände wie ein Kreisel, seien es Poseidons Meere oder sei dies die hochkomplexe metaphysische und politische Struktur des »Gesetzes« und des »Schlosses«. Diese progressive Entfremdung zeigt sich auch in Wegmetaphern: Wege, zu denen Figuren Kafkas ansetzen wie jener Bote in »Eine kaiserliche Botschaft«, wachsen gleichsam unter den Füßen zu labyrinthischen Endlosschleifen aus; schon die Reise ins »nächste Dorf« entrückt in der gleichnamigen Erzählung aus dem Jahre 1916/17 jenes Dorf in unüberbrückbare Ferne. [389] Aber die Wahrheit dieser Texte ist eine andere als die ihrer Erkenntnisucher. Die Wahrheit der Texte Kafkas liegt auf einer Metaebene: indem die Protagonisten Kafkas sich in ihrer Wahrheitssuche hoffnungs- und aussichtslos verstricken, zeigt ihr Autor die Struktur der modernen Erkenntnis als zunehmende Entfremdung des Erkenntnisobjekts vom zu Erkennenden, der Erkenntnisform vom Erkenntnisgegenstand. Eine Erkenntnis über die Negativität der modernen Erkenntnis aber ist allemal mehr als negative Erkenntnis.

4.5 Gegenwartsliteratur: Handkes *Kaspar*, Thomas Bernhard

Die Gegenwartsliteratur in Deutschland hat die moderne Erkenntnis Krise zunehmend verschärft als *Sprachkrise* zur Darstellung gebracht. Diese Verschiebung der Erkenntnisproblematik auf das Medium der Sprache und ihre Kommunikationsfunktion hängt zusammen mit einer Akzentverlagerung auch in der Erkenntnisphilosophie: weg von der Bewußtseinsphilosophie hin zur Sprachphilosophie. Diese stärkere Ausrichtung der Erkenntnisproblematik auf die Sprache hin verbindet sich schon im 18. Jahrhundert mit Namen wie Herder, Humboldt, im 20. Jahrhundert mit Namen wie Wittgenstein, Heidegger und der Entwicklung der Linguistik als Wissenschaft. Insbesondere Wittgenstein hat Einfluß auf die moderne sprachkritische Literatur gewonnen. Die sprachexperimentellen und sprachkritischen Texte eines Helmut Heißenbüttel und Peter Handke sind ohne diesen Einfluß nicht denkbar. [390] Wir kommen auf die sprachexperimentelle Literatur im folgenden Kapitel II.5 zu sprechen. Hier soll zunächst der Text »Kaspar« von *Peter Handke* analysiert werden, weil dieses Stück unter allen Texten der Nachkriegsliteratur am ausdrücklichsten und auch in theatralisch gelungener Form die moderne Erkenntnis Krise als *Sprachkrise* zur Darstellung bringt.

Handkes Stück »Kaspar« erschien 1968. Es hat das kritische Bewußtsein dieser Zeit für öffentliche Sprache als eine Form der Manipulation verarbeitet. Als Fabel

[389] *Die Erzählungen*, S. 143.

[390] Helmut Heißenbüttel: *Zur Tradition der Moderne*. Neuwied 1972, S. 195ff. Heißenbüttel zitiert auch montagehaft eingesprengte Sätze Wittgensteins in seinen *Textbüchern*, so den Satz »alle Sätze sind gleichwertig« (*Tractatus* 6.4) im *Textbuch I* (Freiburg 1960, S. 11). Peter Handkes Poetik verweist nachdrücklich auf den Einfluß Wittgensteins in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt/M. 1972, S. 37, 59, 78ff, 202.

diente Handke die Geschichte jenes Kaspar Hauser, der verwildert und ohne menschliche Sprache aufgewachsen unter die Menschen kommt. [391] Das Stück greift diese Figur auf, um den Spracherlernungsprozeß des Menschen darzustellen. Und es zeigt diesen Prozeß als eine Form der Konditionierung, ja der Manipulation und Abrichtung in der symbolischen Figur des Kaspar Hauser.

Die ersten Szenen bilden Handlungsspiele, in der ein noch weitgehend sprachloses Hantieren und Umgehen des Protagonisten mit den Dingen vorgeführt wird. Kaspar spricht hier nur den einen Satz:

Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist. [392]

Aber er spricht ihn noch ohne »Begriff von dem Satz, ohne damit etwas auszudrücken«. Der Satz stellt so die noch unentwickelte Sprachfähigkeit der Figur dar, denn dieser Satz »kann noch alles bedeuten«.

Aber schon in Szene acht setzen die »Einsager« ein, anonyme Stimmen und Spracheinpeitscher, die jene Offenheit und jenes noch unartikulierte Weltanstaunen, das Kaspar anfangs darstellt, in ihre Bahnen lenken, die Bahnen einer manipulativen Spracheinpeitschung. Daß es dabei nicht um Erlernen von Sprache im Sinne einer weltoffenen Erkenntnisform geht, sondern um Manipulation, macht Handke deutlich durch die Aggressivität und durch die Lautstärke, mit der die Einsager – über technische Mittel – ihre Sprache in Kaspar implantieren und dabei seinen eigenen Satz als den Inbegriff anderer Sprachmöglichkeiten austreiben.

Er möchte seinen Satz behalten. Der Satz wird ihm nach und nach durch das Sprechen anderer Sätze ausgetrieben. Er kommt durcheinander. [393]

Das Wortfeld, das die Einsager Kaspar schon bald einbleuen, ist das eines setzenden Denkens:

Die Einsager reden sehr heftig auf Kaspar ein:
Ordnen. Stellen. Legen. Setzen.
Stellen. Ordnen. Legen. Setzen.
Legen. Stellen. Ordnen. Setzen. [394]

Kaspars anfänglich unbeholfene Gegenlaute verstummen:

Er bringt keinen Laut hervor. Seine Bewegungsanstrengungen werden immer schwächer. Schließlich hören auch seine Bewegungen auf. [395]

[391] Zum Kaspar Hauser Motiv in der Literatur siehe: Ulrich Struve (Hrsg.): *Der Findling. Kaspar Hauser in der Literatur*. Stuttgart 1991.

[392] Peter Handke: *Kaspar*. Frankfurt/M. 1968, S. 18. Zur Abfolge des Textes siehe: Astrid von Kotze. *Zur Struktur von Peter Handkes Kaspar*. In: *Peter Handke*. Hrsg. R. Fellinger. Frankfurt/M. 1985, S. 75ff.

[393] *Kaspar*, S. 18.

[394] *Kaspar*, S. 20.

[395] *Kaspar*, S. 21.

Dafür wird nun der so zum Verstummen Gebrachte mit »enervierenden Wörtern« gefüttert [396], wird ihm ein Ordnungsdenken sprachlich eingetrichtert, mit dem er nun seinerseits die Welt der Dinge um sich und auch sich selbst »in Ordnung« bringt:

Seit ich sprechen kann, kann ich mich ordnungsgemäß nach dem Schuhband bücken.
Seit ich sprechen kann, kann ich alles in Ordnung bringen. [397]

Diese Ordnung, das macht der Text deutlich, ist nicht die Ordnung schlechthin, sondern die angepaßte Ordnung einer bürgerlich-materialistischen Welt, deren ideales Erscheinungsbild Kaspar zeitweilig abgibt, »das Bild einer Puppe inmitten einer Wohnkulturausstellung« [398]. Spracherziehung funktioniert somit als Abrichtung auf ein bestimmtes Ordnungs- und Denkschema hin: das der konsumorientierten Spätmoderne. Kaspar wird in diesem Sinne zu einer »vernünftigen« Figur, und wenn er selbst bis dahin Sprachobjekt der Einsager war, so wird er nun selbst zum Einsager: »Kaspar, am Mikrofon, fängt zu sprechen an. Seine Stimme wird der der Einsager ähnlich.« [399] Er kann nun seinerseits andere Kaspars sprachlich konditionieren. Dabei verkündet der zum Einsager gewordene Kaspar Beglückungsformeln wie:

Jeder muß frei sein
jeder muß dabei sein
jeder muß wissen was er will
keiner darf den Drill
vermissen
lassen ... [400]

Er selbst, Kaspar, der sich anfänglich den Phrasen entgegenstemmte, ist zur tönenden Kollektivphrase geworden.

Zur subtilen Dialektik des Stückes aber gehört, daß das sprachlich zur Ordnung Gebrachte nie ganz in dieser Ordnung aufgeht. Weder passen sich die Dinge ganz ins Schema der intendierten sprachlichen Aneignung – »... und jeden Gegenstand / der mir unheimlich ist / bezeichne ich als meinen / damit er aufhört / mir unheimlich zu sein.« –, noch die Figuren, hier die anderen Kaspars. Deren zunehmend aufmuckendes Quieken, Bellen und immer höllischeres Lärmen stört die Einsagemaschinerie immer nachdrücklicher, bis am Ende die Scheinidentität des Einsager-Kaspar, sein ehemals stolz verkündetes »Ich bin, der ich bin« selbst im Schlußsatz zerfällt:

Ich:

[396] *Kaspar*, S. 22.

[397] *Kaspar*, S. 25.

[398] *Kaspar*, S. 34.

[399] *Kaspar*, S. 66.

[400] *Kaspar*, S. 70.

Grauens im Rücken und einer geradezu kriegerisch fortschreitenden Weltzerstörung. Apokalyptische Bilder der Verwüstung von Landschaft und Menschen, die bereits Kaisers »Gas«-Dramen als Folge einer modernen Energie- und Kriegswirtschaft in Szene gesetzt hatten, entwirft Harald Muellers »Totenfloß« im Jahre des Atomunfalls von Tschernobyl, 1986, als Folge eines fiktiven Atomunfalls im Raum Biblis. Auf dieses Stück haben wir bereits mehrfach hingewiesen. Dürrenmatt, dessen Stück »Die Physiker« von 1962 die Problemdimension der modernen Atomphysik und ihrer Nutzung auf die Bühne brachte, hatte die Entbildlichung der Problemdimension der modernen Physik beklagt (siehe Kap. III.2.1). Die Bilder der Zerstörung aber, die ein Stück wie »Totenfloß« und andere Warnutopien vor Augen führen, sind, wie die Bilder der realen Zerstörung von Tschernobyl, so grauenvoll, daß sich viele Zuschauer im Theater wie vor dem Fernseher solcher möglichen Konfrontation entziehen. [92] Die apokalyptische Dimension vieler Texte der literarischen Spätmoderne, das haben wir mehrfach betont, hat Warncharakter. Die politischen und ökologischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts sind nicht passiert, weil die Literatur vor ihnen gewarnt hat, sondern weil im Gegenteil die von verschiedener Seite ausgesprochenen Warnungen nicht ernst genommen worden waren.

Halten wir uns noch einmal das Grundproblem der Moderne vor Augen: Es ist die im Ansatz von Hölderlin und der Frühromantik bereits klar erkannte Problematik einer sich absolut setzenden Subjektivität angesichts einer Natur, die von Novalis das »einzige Gegenbild der Menschheit« genannt wurde, im Konzept einer verabsolutierten Produktivität des Menschen aber zu einem Nichts herabgesetzt wird. Dies meint ursprünglich der Begriff des »Nihilismus« wie ihn Jacobi 1799 gegen Fichte verwandte. [93] Die moderne Industrialisierung hat die Produktivität des Subjekts in Verbund von Wissenschaft, Technik und Ökonomie großindustriell so gesteigert, daß die zum bloßen »Rohstoff« herabgesetzte Natur nur mehr noch als Ausbeutungsobjekt behandelt werden konnte und dabei in gigantischem Ausmaß

[92] Dies ergibt sich z.B. aus Berichten über die Aufführung des Stücks in Hildesheim in der Spielzeit 1986/7. Ein weiterer Text, in dem die Atomproblematik behandelt wird, ist Christa Wolfs *Störfall* von 1987. Natürlich ist nicht nur die Atomindustrie für Umweltzerstörung und -gefährdung verantwortlich. Auf Bilder der Landschaftszerstörung in der Literatur der 70er Jahre verweist der Beitrag von Dietrich Harth: *Landschaften mit Müll. Zur Ikonographie der Zerstörung in der bundesdeutschen Lyrik der 70er Jahre*. In: *Literatur in einer industriellen Kultur* (Anm. 3), S. 314ff. Harth präsentiert Textbeispiele von Sarah Kirsch, Rolf Dieter Brinkmann, Ursula Krechel, Karl Krolow, Günter Kunert, Nicolas Born u.a. In diesem Zusammenhang erwähne ich noch einmal den Aufsatz von Karlheinz Fingerhut: *Haben die Ideen der Aufklärer noch eine Chance im Literaturunterricht der achtziger Jahre*. In: *Diskussion Deutsch*, 107, 1989, S. 217ff, der über die didaktischen Konsequenzen des »Katastrophismus« in der neuesten deutschen Literatur nachdenkt.

[93] Der bereits zitierte Brief von Jacobi an Fichte datiert vom 3. März 1799, abgedruckt u.a. in der Anthologie *Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche*, Hrsg. D. Arendt. Köln 1970, S. 107ff. Die Grundfigur der »Weltvernichtung«, d.h. der Vernichtung der Natur um willen der zweiten, aus dem Subjekt gesetzten, steht, wie wir im Kap. I bei Hobbes sahen, als Leitidee schon über der philosophischen Frühmoderne.

zerstört wurde. Gerade jener »Monopol-Sozialismus«, in dem dieses Konzept galt, bietet heute die schlimmsten Beispiele dafür. Die ökologischen Katastrophen aber sind »nur« besonders schroffe und schlimme Erscheinungsformen einer globalen Zerstörung, die aus dem Konzept der Verabsolutierung industrieller Produktivität und einer entfesselten Ausbeutung der Natur zwangsläufig folgt. Wir stehen heute mitten in diesem Prozeß. Wohin er führt, ist offen. Aber wir scheinen auch in einem Prozeß des Umdenkens zu stehen. Sichtbar ist immerhin, daß keine Maschinenstürmerei, aber auch nur eine Form der Technologie und Industrie zukunftsweisend sein kann, die etwas von der romantischen Utopie der Versöhnung mit der Natur und der Schonung in sich aufgenommen hat. Wenn in Deutschland heute dieses ökologische Denken schon stärker verankert ist als in anderen Ländern, so ist dies vielleicht auch ein Ausdruck dessen, daß die literarische Utopie hierzulande nicht ganz wirkungslos war.

3. Literarische Wahrnehmung der modernen Urbanisierung

3.1 Grundzüge der modernen Stadtentwicklung

Im Gegensatz zur Industrialisierung, die auf den ersten Blick als eine Erscheinungsform der Moderne zu erkennen ist, läßt sich das spezifisch *moderne* Moment der Verstädterung in der industriellen Gesellschaft nicht so unmittelbar erfassen. Ist die Größe der modernen Stadt ihr auszeichnendes Merkmal? Aber das alte Rom hatte auch schon 1 Million Einwohner. Ist die rationale Planung der Städte das Kriterium der Moderne? Aber die römischen Pflanzstädte waren auch schon rationell angelegt. Ist es die neue, schockante Wahrnehmung, die für die moderne Großstadt kennzeichnend ist? Aber ein moderner Flaneur wie Baudelaire wäre möglicherweise im alten Rom noch von ganz anderen Wahrnehmungsschocks überfallen worden als in seinem Paris des Mitneunzehnten-Jahrhunderts. Auch waren die alten Städte immer auch – mit dem ersten großen Stadtsoziologen, Georg Simmel, zu sprechen – Zentren der Geldwirtschaft und des Warenverkehrs, dies natürlich auch im Mittelalter. Auch dies also scheint zunächst kein auszeichnendes Kriterium der spezifisch modernen (Groß-)stadt zu sein. Was ist das Moment der Moderne an der modernen Stadt?

Gehen wir wieder einmal zurück auf einen der Gründungsväter der philosophischen Frühmoderne, auf Descartes. Descartes befand sich 1619 in Deutschland in der Nähe von Ulm. Er fand dort Zeit und Muße über vieles nachzudenken, auch über die Bauweise der deutschen Städte. In seinem »Discours de la méthode« von

1637 klagt er darüber, daß die deutschen Städtchen, die er auf seiner Reise kennengelernt hatte, nicht wirklich schön seien.

Ich befand mich damals in Deutschland, wohin mich der Krieg, der dort noch nicht beendet ist, gerufen hatte. Als ich von der Kaiserkrönung zur Armee zurückkehrte, brach der Winter an und hielt mich in einem Quartier fest, wo ich ohne zerstreute Unterhaltung und überdies – zum Glück – ohne von Sorgen oder Leidenschaften geplagt zu sein, den ganzen Tag allein in einer warmen Stube eingeschlossen blieb und hier alle Muße fand, mich mit meinen Gedanken zu unterhalten. Einer der ersten führte mich auf die Überlegung, daß Werke, die aus mehreren Stücken bestehen und von der Hand verschiedener Meister stammen, häufig nicht so vollkommen sind wie Arbeiten eines einzelnen. So kann man beobachten, daß Bauten, die ein Architekt allein unternommen und ausgeführt hat, für gewöhnlich schöner und harmonischer sind als solche, die mehrere versucht haben umzuarbeiten, indem sie alte, zu anderen Zwecken gebaute Mauern benutzen. Ebenso sind jene alten Städte, die – anfänglich nur Burgflecken – erst im Laufe der Zeit zu Großstädten geworden sind, verglichen mit jenen regelmäßigen Plätzen, die ein Ingenieur nach freiem Entwurf auf einer Ebene absteckt, für gewöhnlich ganz unproportioniert; zwar findet man oft ihre Häuser – betrachtet man jedes für sich – ebenso kunstvoll oder gar kunstvoller als in anderen Städten, – wenn man jedoch sieht, wie sie nebeneinanderstehen, hier ein großes, dort ein kleines, und wie sie die Straßen krumm und uneben machen, so muß man sagen, daß sie eher der Zufall so verteilt hat und nicht die Absicht vernünftiger Menschen. Und wenn man bedenkt, daß es doch zu jeder Zeit Beamte mit dem Auftrag gab, die Bauten von Privatleuten zu überwachen, um sie in den Dienst der Verschönerung des Stadtbildes zu stellen, so wird man wohl einsehen, daß es schwierig ist, etwas höchst Vollkommenes zu schaffen, wenn man nur an fremden Werken herumarbeitet. [94]

An jenen aus Burgflecken hervorgegangenen deutschen Städtchen um Ulm gefällt also Descartes, jenem Begründer der neuen, rationalen Wissenschaft, nicht das – in seinen Augen – Unregelmäßige, Krumme, Gewachsene. Hier ein großes Haus, dort ein kleines, die Straßen »krumm«, solche Stadtanlage und Bauweise erscheinen in Descartes Augen eher als ein Produkt des Zufalls als der planenden Vernunft. Das Unschöne daran ist seiner Meinung nach dieser sichtbare Mangel an planender Vernunft. Daß man auch bei Verschönerungen »nur an fremden Werken herumarbeitet«, ist ihm ein Ärgernis. Die menschliche Vernunft, wie er sie in der philosophischen Frühmoderne erkannte und bestimmte, kommt in solchem Stückwerk nicht wirklich zum Zuge. Die ganze Passage ist auch eine Kritik am Zustand eines noch nicht zur »Räson« gekommenen Landes.

Wir wohnen hier, so kann man einmal überzogen sagen, der Geburtsstunde einer neuen Planungsästhetik bei, der Idee einer *rationalistischen Ästhetik*. Und mehr als das: Entworfen wird auch das Grundkonzept einer *rationalistischen Bauplanung*, denn es geht ja in diesem kurzen Descartes-Text nicht nur um Stadtgestaltung, sondern um Hausbau schlechthin. Und so werden sie denn auch gebaut, die neuen Häuser, Schlösser, Städte nach rationalistischem Planungsentwurf: Nicht mehr als Anbau an die alten vorgegebenen Bausubstanzen und eingepaßt in die Na-

[94] René Descartes: *Discours de la méthode*. Übers. u. hrsg. von L. Gäbe. Hamburg 1960, S. 19 u. 21.

turgegebenheiten, sondern als neue *Setzungen* des Subjekts aus einem Guß. Dabei war zunächst der Fürst der Repräsentant einer sich selbst absolut setzenden Subjektivität. Er verkörpert in der Realität des 17. und 18. Jahrhunderts jenes absolute Herrschafts- und Planungsdenken, das die Philosophie erkenntnistheoretisch abstrakt als Herrschaft der Vernunft dachte. Die französischen Gartenanlagen, in Deutschland die Stadtplanung einer Stadt wie Mannheim entsprachen dem neuen Ideal einer vereinheitlichenden architektonischen Setzung aus *einem* Planungsentwurf, geometrisch in der Anlage und axial zentriert auf das Machtzentrum, in jener Zeit der Fürst.

Nun hat sich die Moderne politisch vom Absolutismus emanzipiert, nicht zuletzt durch den im Vernunftanspruch steckenden demokratischen Impuls. Ist damit aber auch die kartesianische Ästhetik überwunden? Zitieren wir einen Text von Le Corbusier, einem der Hauptvertreter des modernen architektonischen Funktionalismus:

Die Unordnung, die sich in ihnen (den Städten) vervielfältigt, wirkt verletzend: Ihre Entartung verwundet unsere Eigenliebe und kränkt unsere Würde. Sie sind des Zeitalters nicht würdig: sie sind unserer nicht mehr würdig. Eine Stadt! Sie ist die Beschlagnahme der Natur durch den Menschen. Sie ist eine Tat des Menschen wider die Natur, ein Organismus des Menschen zum Schutze und zur Arbeit. ... Die Geometrie ist das Mittel, das wir selbst uns geschaffen haben, um die Umwelt zu erfassen und um uns auszudrücken. Die Geometrie ist die Grundlage. Sie ist zugleich der materielle Träger der Symbole, die die Vollkommenheit, die das Göttliche bezeichnen. Sie schenkt uns die erhabene Befriedigung der Mathematik. [95]

Das allerdings ist bemerkenswert: Der Text von Le Corbusier mit dem Titel »Urbanisme« erschien 1925, also drei Jahrhunderte nach Descartes. Er benennt Grundlagen des architektonischen Funktionalismus, der den gesamten Städtebau auf der Erde revolutioniert hat. Das Konzept von Stadtplanung aber knüpft gedanklich direkt an den Frühmodernismus an. Hier wie dort wird die »Unordnung«, das Krumme, Ungeordnete als »verletzend« empfunden, als »des Zeitalters nicht würdig«. Descartes vermißt in der krummen Linienführung der Straßen »die Absicht vernünftiger Menschen«. Le Corbusier:

Die gekrümmte Straße ist der Weg der Esel, die gerade Straße ist der Weg der Menschen. [96]

Hier wie dort wird Bauen als eine Setzung des vernünftigen Subjekts begriffen, Corbusier verwendet sogar den noch aggressiveren Ausdruck der »Beschlagnahme der Natur durch den Menschen«. Und hier wie dort, bei Descartes wie bei Le Corbusier, ist die Geometrie, die Mathematik die »Grundlage« für alles Planen und Denken. Hier wie dort wird also architektonische Planung auf die Geometrie als die – mit Descartes zu sprechen – eingeborene Methode eingeschworen. War es ja

[95] Le Corbusier: *Städtebau*. Übers. und hrsg. v. H. Hildebrandt. Stuttgart 1929, S. VII.

[96] *Städtebau*, S. 10.

doch der vielleicht folgenschwerste Schritt des frühmodernen Denkens, menschliche Vernunft mit rechnendem Denken, mit Mathematik, mit Geometrie zu identifizieren (siehe Kap. I). Wie folgenschwer, läßt sich gerade an der Architektur moderner Städte, die auf diesem Konzept von Mathematik und geometrischer Ästhetik aufbauen, *sehen*.

Immer ist bei diesem modernen Konzept von Rationalität und rationeller Stadtplanung auch ein Moment der Selbstbespiegelung im Spiel: Nicht der Mensch paßt sich den Gegebenheiten an – der Landschaft, der gegebenen Bausubstanz –, sondern er spiegelt sich seinerseits in seinen *Setzungen*, in der Macht jener schematischen mathematischen Ordnungsmuster, die seiner Vernunft entsprungen. Dieses narzißtische Moment spricht der Text von Le Corbusier ja offen aus (»kränkt unsere Würde«). Die moderne Stadt repräsentiert nicht mehr irgendeine Macht jenseits der Subjektivität, sondern die Macht der Rationalität des Menschen über die Natur, über die Tradition, über alles Vorgegebene. Die moderne Stadt repräsentiert so die Macht des vergesellschafteten Subjekts selbst, die in der reinen geometrischen Fassade der architektonischen Moderne sinnbildlich erscheint, hinter der die Kalkulationszentren der modernen Wirtschaft und Bürokratie sich eingenistet haben. [97]

Dabei wird in der modernen Stadtentwicklung die frühauflärerische Idee einer Gesamtplanung in dem Maße zurückgedrängt, wie die politische Macht sich *dezentralisiert* und *bürokratisiert*. Historisch gesehen vollzieht sich dieser Prozeß in den modernen Industriestaaten weltweit Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts. Eine neue, empirische Wissenschaft begründet sich: die *Stadtplanung*. 1890 wird das Handbuch »Der Städtebau« von Joseph Stübben veröffentlicht, ab 1904 erscheint die Monatsschrift »Der Städtebau«, 1909 wird das »Handbuch« zum Städtebau von Rudolf Eberstadt publiziert, das bis 1920 vier Auflagen erfährt. Dieses »Handbuch« handelt von der »Preisbildung der städtischen Bodenwerte«, von »Wohnungsstatistik«, von der »Praxis des Städtebaus«, und hier von Stadtanlage, Straßenführung, Bodenaufteilung, verschiedenen Bautypen, handelt von Bauordnung, baupolizeilichen Regelungen, von Verkehrsmitteln, auch schon von der »Förderung des Wohnungswesens durch Zentralstellen und Vereine«. Die Stadtplanung behandelt aber auch die Führung von Wärme-, Elektrizitäts-, Telegrafleitungen, die Anlage von Straßendecken usw. [98] Man sieht sogleich: Stadtplanung wird hier selbst zu einem Unternehmen einer rationalistisch-bürokratischen Verwaltung von Spezialisten und Fachleuten; das Moment der künstlerischen Gestaltung, das

[97] Zum Vergleich: Die großen Hauptstädte der Antike waren »keine ursprünglich geplanten Städte«, wurden deshalb auch schon in der Antike kritisiert. Siehe Arthur Segal: *Stadtplanung im Altertum*. Zürich 1979, S. 10. Immerhin war das Planungsschema für römische Pflanzstädte schon sehr rationell: quadratische oder rechteckige Form, axiale Unterteilung mit einer Bebauung parallel zum rechtwinkligen Hauptstraßenkreuz und den parallel dazu verlaufenden Nebenstraßen (ebd., S. 52). Siehe auch Max Wegner: *Zur Anlage griechisch-römischer Städte*. In: *Die Stadt. Gestalt und Wandel bis zum industriellen Zeitalter*. Hrsg. H. Stöb, Köln u.a. 1979, S. 101ff.

[98] Siehe Giorgio Piccinato: *Städtebau in Deutschland 1871 – 1914. Genese einer wissenschaftlichen Disziplin*. Wiesbaden 1983, S. 45ff und S. 195ff, Gerd Albers: *Entwicklungslinien im Städtebau. Ideen, Thesen, Aussagen 1875 – 1945*. Düsseldorf 1975.

beispielsweise in der italienischen Renaissance vorherrschend war und für die Schönheit vieler italienischer Städte mitverantwortlich [99], tritt zurück hinter das Konzept der rationell-technisch-ökonomischen Planung, Organisation und Verwaltung der Stadt. Sie wird in der Moderne administrativ verwaltet wie ein Betrieb. Zu Schlüsselfiguren der modernen Stadtentwicklung werden Ingenieure, Verkehrsplaner, Hygieniker. »Die traditionelle Figur des »Stadtarchitekten« findet zwischen diesen Fachleuten immer weniger Platz.« [100] Die bereits von Max Weber konstatierte Entwicklung der neuzeitlichen Rationalität zur bürokratisch-administrativen Funktionsform ist gerade am Städtebau gut nachzuweisen. Moderne Städte werden daher immer mehr zu Abbildern einer modernen funktionalen Stadtplanung. Allerdings schafft solche Planung auch erhebliche Entlastungen. Das ist an den frühkapitalistischen Städten in Europa und heute an den Städten der Dritten Welt zu erkennen, die, vom modernen Massenwachstum heimgesucht, eher wucherungsartig sich vergrößern. Das schon zu erkennende und für die Zukunft als katastrophal prognostizierte Wachstum solcher Städte wie Mexiko-City und Kalkutta liefert daher Beispiele für eine nur noch wuchernde, nicht mehr kontrollierte oder gar gesteuerte Moderne. Bilder aus solchen Städten haben schon heute apokalyptischen Charakter, Bilder einer kollabierenden Moderne. [101]

Ein weiteres Spezifikum der modernen Stadt ist ihr rein *säkularer* Charakter. Die Städte der Antike waren, bei aller Regularität und Funktionalität auch schon ihrer Anlage, noch nicht ausschließlich nach rein rationaler Maßgabe angelegt. Die Anlage der antiken Stadt ist noch bestimmt vom religiösen Ritual. Das theoretische Hauptwerk der Antike, Vitruvs »De architectura« aus dem ersten Jahrhundert vor Christus legt genau fest: Am höchsten Ort der Stadt müssen die Tempel für die höchsten Götter stehen, für Jupiter, Juno und Minerva. Der Tempel des Merkur, Gott des Handels, sollte in der Nähe des Forum stehen, der Agora der Griechen vergleichbar. Bacchus' Kultstätte sollte neben dem Theater seinen Platz finden, Mars' Tempel bei dem Truppenübungsplatz, möglichst außerhalb der Stadt, dort übrigens auch der Tempel der Venus, »damit die Jünglinge und Frauen der Stadt nicht in die Gewohnheit fleischerlicher Lust verfallen«. [102] Forum, Basilika, Badehäuser, Schauspiel – all diese zentralen Orte und Plätze der römischen Stadt und die entsprechenden der griechischen hatten somit immer auch eine sakrale Anbindung, wie das einzelne römische und griechische Haus immer auch Kult- und Weihstätten in sich barg.

[99] Siehe die Studie von Wolfgang Braunfels: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin 1979.

[100] Piccinato, S. 45.

[101] Siehe Gerhard Schweizer: *Zeitbombe Stadt. Die weltweite Krise der Ballungszentren*. Stuttgart 1987. – Ich danke Herrn Bauoberrat Rainer Grabenstedt in München für wertvolle Hinweise zur Geschichte des Städtebaus. Auf die katastrophale Situation indischer Städte hat in jüngster Zeit Günter Grass aufmerksam gemacht. Siehe auch seinen Textband *Zunge zeigen*. Frankfurt/M. 1988.

[102] Vitruv: *De architectura*. Übers. und mit Anm. versehen v. C. Fensterbusch. Darmstadt 1981, S. 31. Das Zitat bei Segal, S. 55.

Diese Fundierung der Stadtplanung auf sakralen Funktionen gilt natürlich auch noch für die mittelalterliche Stadt, die in Umfang und Bewohnerzahl viel kleiner war als die großen Städte der Antike. Köln, eine der größten Städte des Mittelalters, hatte im 13. Jahrhundert zirka 40.000 Einwohner, Städte wie Trier, Straßburg, Augsburg zwischen 10 und 20.000 Einwohnern. Die mittelalterliche Stadt hatte – bei allen Differenzen – eine zentrale Ausrichtung auf den Dom, bzw. die Kathedrale hin, die natürlich immer auch Repräsentationssymbole der Macht und Größe der Stadt waren, aber eben doch eine Form der Repräsentation, die sich in einem anderen Bereich als dem der bloß ökonomischen Selbstdarstellung vorführte. Bischofsstädte wie Hildesheim oder Paderborn simulierten in ihrer Kreuzanlage Strukturen der »Himmelstadt«. Noch die Stadtutopien der Renaissance und Frühmoderne eines Alberti, Filarete, Campanella organisieren ihre Idealstädte durch und durch geometrisch, aber dies als Abbildung idealer kosmologischer, theologischer und gesellschaftlicher Strukturen. [103]

Die moderne Stadt aber stellt im Kern keine andere Struktur dar, als die Struktur der Moderne selbst als eines rationalistisch-technisch-ökonomischen Zeitalters. [104] Dabei haben Forschungen gezeigt, daß der Prozeß der Säkularisierung und Rationalisierung des Lebens bereits bis ins Mittelalter zurückreicht. Kaufleute und Bankiers waren wichtige Trägerschichten dieser Vorgeschichte der Moderne. [105]

Wann aber erfolgte der eigentliche Durchbruch zur modernen Stadtentwicklung? Er erfolgt in Deutschland um 1800. Jürgen Reulecke nennt diese Zeit in seiner »Geschichte der Urbanisierung in Deutschland« die »Schwellenzeit«: »Die Urbanisierung im engeren Sinn – verstanden als ein allgemeiner unaufhaltsamer und für viele Jahrzehnte irreversibler Prozeß – setzte in Deutschland zwar erst zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein; sie wäre aber ohne die vorausgehende tiefgreifende Wandlung von Verfassung und Struktur des traditionellen Städtewesens und die Entstehung eines neuen, »modernen« Städtewesens kaum vorstellbar. Diese Entwicklung begann bereits rund fünfzig Jahre früher und erfolgte in engem Zusammenhang mit den vielen anderen Weichenstellungen und Wandlungsprozessen, die sich – bewußt geplant oder unbeeinflußt – oft auch unbemerkt – in jener »Schwellenzeit« seit dem Jahrhundertbeginn vollzogen haben.« [106] Voraussetzung für die moderne Urbanisierung und die Entwicklung einer modernen bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland waren die großen preußischen Sozial- und Agrarreformen: Die Aufhebung der Leibeigenschaft 1793, das »Allgemeine Land-

[103] Siehe Joseph Jurt: *Das Bild der Stadt in den utopischen Entwürfen von Filarete bis L.-S. Mercier*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 27, 1986, S. 233ff.

[104] Lothar Müller formuliert umgekehrt: »Die Moderne insgesamt ist Großstadt, auch dort, wo sie Land ist.« In: *Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel*. In: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hrsg. K. Scherpe. Reinbek 1988, S. 19.

[105] Jacques le Goff: *Kaufleute und Bankiers im Mittelalter*. Frankfurt/M. 1988.

[106] Jürgen Reulecke: *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*. Frankfurt/M. 1985, S. 14.

recht« von 1794, dann, nach 1800, die Steinschen Reformen, die 1807 zur Bauernbefreiung führten (Aufhebung der Erbuntertänigkeit). Die Neuordnung des Städtewesens regelte die Städteordnung von 1808, die, wenn auch noch an Besitz und Bildung gebunden, die bürgerliche Stadtverwaltung mit Stadtverordnetenversammlung, Magistrat, Besteuerungsrecht einführte. Insgesamt trugen die Steinschen und Hardenbergschen Reformen, darunter auch die moderne Reorganisation des Staatswesens von 1808, die Einführung der Gewerbefreiheit 1810, zur Auflösung der alten ständischen Ordnung und zur Bildung eines modernen Staatswesens bei, auch wenn sich das preußischen Junkertum bis ins 20. Jahrhundert Privilegien zu sichern wußte. Die Reformen setzten aber zunächst auch mit der Aufhebung der adligen Schutzpflicht eine enteignete, herrenlose, sozial verelendete Landbevölkerungsschicht frei. »Eigentumslos, entwurzelt, heimatlos zwischen »Staat und Stand«, lebte nahezu die Hälfte der Einwohner in den deutschen Territorien in Armut und Elend. Das heißt, das Ergebnis der Revolutionierung der Landwirtschaft und der Auflösung der personalen Bindungen ohne vollkommene Beseitigung der ständischen Vorrechte war nicht nur – der bisweilen romantisch verklärte – Landesausbau, die Regulierung der Bodenverteilung als Voraussetzung wettbewerbsfähiger Güterwirtschaft, nicht nur die Freizügigkeit und die Freisetzung neuer Arbeitskraft, sondern auch die »Staatsunmittelbarkeit der Massenarmut.« [107] Die großen Wanderbewegungen der Moderne in die Städte setzen hier ein, die ihrerseits zur Bildung eines frühkapitalistischen Industrieproletariats führen, wie es sich zum Beispiel in Wuppertal um die Textilindustrie bildete. [108] Die Moderne wird von dieser »Schwellenzeit« um 1800 an immer erneute Migrationsbewegungen in die Städte verzeichnen, in der Gegenwart aber auch Abwanderungsbewegungen aus den Städten bei fortschreitender Entgrenzung der Differenzen von Stadt und Land durch die neuen Kommunikations- und Verkehrswege.

Die Bevölkerung in Deutschland insgesamt wächst von 1800 bis 1900 von zirka 24,5 Millionen auf zirka 56 Millionen Einwohner, aber nun ganz unterschiedlich auf Land und Stadt verteilt, wobei, entsprechend der Industrialisierungsentwicklung in Deutschland, der Hauptwachstumsschub erst nach 1850 erfolgte, um nach 1871 noch einmal sprunghaft anzusteigen. Berlin hat um 1816 198.000 Einwohner, um 1850 412.000, um 1870 826.000, um 1910 über 2 Millionen und vergrößert sich bis 1925 mit allen Eingemeindungen auf zirka 4,5 Millionen Einwohner. [109] Gerade diese Stadt ist dann von der Zerstörung des Zweiten Weltkriegs und durch die Teilung Deutschlands aufs schwerste betroffen worden, die Bundestagsentschließung von 1991, sie wieder zur politischen Hauptstadt des vereinten Deutschlands einzusetzen, leitet vermutlich eine Phase nicht abzuschätzenden Wachstums ein. Die

[107] Helmut Böhme: *Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1972, S. 31.

[108] Siehe Reulecke, S. 22f.

[109] Daten bei Reulecke, S. 201ff. Karl M. Bolte u.a.: *Bevölkerung, Statistik, Theorie, Geschichte und Politik des Bevölkerungsprozesses*. Opladen 1980, Hans J. Teuteberg (Hrsg.): *Urbanisierung im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln u.a. 1983 u.a. statist. Nachschlagwerken.

Stadtentwicklung in Deutschland insgesamt vergleicht Reulecke mit einem fünfköpfigen Drama: »Der 1. Akt, die »Exposition« des großen Wandels, begann bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts und endete etwa Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts: In vielfältiger Weise wurden hier die rechtlich-politischen Grundlagen geschaffen und die sozioökonomischen Weichen gestellt, welche die zielgerichtet vorwärtsschreitende, irreversible Entwicklung des 2. Aktes, der dann bis in die Mitte der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts reichte, vorbereitet haben. Industrialisierung, Verstädterung und die Anfänge der Urbanisierung verknüpften sich hier mit weiteren Prozessen der allgemeinen Modernisierung, ohne daß im einzelnen eindeutig festgelegt werden könnte, was Ursache und was Folgeerscheinung war. Der eigentliche Höhepunkt der Entwicklung lag dann in den drei bis vier Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg: Das traditionelle Städtewesen wurde im 3. Akt des Geschehens durch die vielfältige Facetten aufweisende allgemeine Urbanisierung nahezu völlig überformt, und Deutschland erreichte – am deutlichsten ausgeprägt in seinem die gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse bestimmenden System von Großstädten und Stadtregionen – den Status eines modernen Industriestaats. Der Anteil der in Gemeinden unter 2.000 Einwohnern lebenden Menschen an der Gesamtbevölkerung ging von 1870 bis 1910 von rund 64% auf 40% zurück; die in Großstädten lebende Bevölkerung nahm im selben Zeitraum um das Siebenfache zu. Die sogenannte »fallende Handlung« im 4. Akt, der Zeit der Weltkriege und des Wiederaufbaus nach 1945, war dann trotz einer – wenn auch deutlich sich verlangsamenden – weiteren Zunahme der städtischen Bevölkerung durch eine Fülle von retardierenden Einflüssen geprägt ... In den sechziger Jahren des 20. Jahrhundert dürfte sich dann der Vorhang zum 5. Akt geöffnet haben, wobei auch heute noch nicht abzusehen ist, wie das Drama ausgehen wird: Sein Ende, ob Tragödie oder nicht, ist noch offen.« [110]

Die modernen Städte als repräsentative Erscheinungsorte der Moderne: Wir haben angedeutet, daß sich in ihrem Erscheinungsbild der bürokratische Rationalismus einer spezifisch modernen Stadtplanung darstellt. Zu ergänzen ist, daß in dem Maße, wie die Moderne im 19. Jahrhundert zur *technisch-ökonomischen* Moderne wird, eben die Zentren ihres Fortschritts: Firmen, Verwaltung, Banken –, in den Städten sich ansiedeln. Die modernen Städte sind, wie Georg Simmel erkannt hat, Zentren der Geldwirtschaft, Zentren des Warentauschs und der »Warenästhetik«. [111] Sie sind Orte der wissenschaftlich-technischen Innovationen, sind Informationszentren mit verschiedenen Formen von »Meinungsbörsen«, sind Ansiedlungsorte für Informations- und Unterhaltungszentren, für Verlage, Film-, Rundfunk-, Fernsehanstalten. Die größten Städte eines Landes sind häufig auch der Regierungssitz. Sie sind der Ort, an dem die Macht und auch die Dynamik der modernen Industrienation sichtbar und fühlbar wird. Die modernen Großstädte versprechen

[110] Reulecke, S. 9f.

[111] Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*. Hrsg. D. Frisby u.a. Frankfurt/M. 1988. Zum Begriff der »Warenästhetik« siehe Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt/M. 1971.

mit ihrer Ballung ökonomischer Funktionen Karriere- und Aufstiegschancen. Ihre Anonymität verspricht Freiheit, Abenteuer. Ohnehin sind die modernen Städte, wie Klaus Scherpe bemerkt, »Projektionsflächen von Bedeutungen«: Einbildungen, Erwartungen, Hoffnungen, phantastische Entwürfe. [112]

Aber die modernen Großstädte sind in ihrer Verdichtung der Erscheinungsformen der Moderne auch Orte des sozialen Elends, sind Orte der privaten und kollektiven Katastrophen. Die modernen Städte sind dschungelartige Gebilde, in denen ein Franz Biberkopf unterzugehen droht. Die modernen Städte sind Orte des Kommunikationsverlustes, der Einsamkeit und der Ersatzbefriedigungen. Die Unbehaustheit der Moderne wird exemplarisch in den großen Städten erfahrbar. Denn an ihnen erscheint auch die typisch moderne Destruktion traditioneller Sinnstrukturen. So werden sie oft erfahren: als Orte der Sinnentleerung und der Angst, der metaphysischen Obdachlosigkeit und der Verzweiflung. Vor allem aber stellt sich das Drohpotential der Moderne in der großen Stadt sinnfällig dar. Die Stadt als Moloch. Die moderne Großstadt repräsentiert, so läßt sich zusammenfassend sagen, jene Epoche, die sie repräsentiert, *die Moderne*, in ihrer vollen *Ambivalenz* als Ort des Utopieversprechens wie des verzweifelten Hoffnungsverlustes. Die Faszination und der Schrecken der Moderne werden in der großen Stadt ansichtig.

Dabei gehört zu den umheimlichsten Erscheinungsformen der modernen Stadt ihre *Entrealisierung*. Sie geht einher mit der Häufung der medialen Ereignisse in der Stadt, mit der Verdichtung von Zeichen, Symbolen, Signalen aller Art. Unter der Fülle der Zeichen aber verschwindet oftmals das Bezeichnete: die Wirklichkeit löst sich auf in transitorische Vorgänge, kein Ziel mehr wird erreicht, keine Erfahrung bleibt. Die großstädtische Kategorie der »Sensation« ersetzt den Erfahrungswert. Bereits Benjamin hat dies beobachtet und Georg Simmel hat auf den Zusammenhang von Wahrnehmungsakzeleration, -stimulation und Apathie aufmerksam gemacht. [113] Wenn die Wahrnehmung dauerhaft mit zu vielen und zu markt-schreierischen Wahrnehmungsereignissen überfüttert wird, droht sie aber abzuschalten, kippt um in gleichgültige Leere, Apathie.

Letztlich gründet auch der Realitätsverlust der Moderne in ihrem Realitätsentwurf. Wir haben im Kap. I gesehen, daß der Realitätsbegriff der Moderne die Entwertung, ja Vernichtung der Natur zur Voraussetzung hat. Verabsolutiert wird dagegen der Bewußtseinsraum des Subjekts und dessen Vorstellungen. Dabei hatte schon die Philosophie der Frühaufklärung bei ihrem Realitätskonzept Mühe, zwischen »Phantasma« und Realität zu unterscheiden. [114] Die modernen großstädti-

[112] Klaus R. Scherpe: *Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne*. In: *Literatur in einer industriellen Kultur* (Anm. 3), S. 139.

[113] Siehe Walter Benjamins *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, und *Über einige Motive bei Baudelaire* in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. S. Unseld. Frankfurt/M. 1961, S. 185ff. Georg Simmels Vortrag *Die Großstadt und das Geistesleben* erschien im *Jahrbuch der Gehe-Stiftung*, Dresden 1903, S. 187ff.

[114] Die Realitätsproblematik der philosophischen Frühmoderne wird deutlich an dem Text von Hobbes, den wir im Kap. I zitiert haben. Dort wird ja in der »Philosophie der Natur«

schen Medien- und Zeichenlandschaften sind reine Vorstellungswelten, die den Untergang der Natur zur Voraussetzung haben, deren schimmernd illusionärer Charakter oftmals die innere Leere der medialen »Phantasmen« verdeckt. Das durchaus lustvoll wahrzunehmende Tempo der Moderne und das Blitzen ihrer Warenästhetik verdecken insgesamt einen Realitätsverlust der Moderne, der bereits im frühmodernen Realitätsbegriff angelegt war: die Verabsolutierung der Subjektivität selbst.

Was aber sieht, erkennt, entdeckt die literarische Moderne an der modernen Großstadt? Die Geschichte ihrer Wahrnehmung ist auch ein Stück Mentalitätsgeschichte und in Teilen schon gut erforscht. Auf diese Ergebnisse der Forschung können wir im folgenden abschließenden Kapitel unserer Darstellung der literarischen Moderne zurückgreifen.

3.2 Frühphasen der literarischen Wahrnehmung der modernen Großstadt: deutsche Autoren in London und Paris

Die literarische Wahrnehmung der modernen Großstadt beginnt in der deutschen Literatur im ausgehenden 18. Jahrhundert, aber sie beginnt nicht in Deutschland, weil es im deutschen Sprachraum eine moderne Großstadt um 1800 noch gar nicht gibt.

Die Entdeckung der Großstadt in der deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts erfolgt somit in literarischen Genres, die mit der *Reise* zu tun haben: Briefe, Tagebuch, Reise- und Korrespondenzberichte sind die Gattungen, in denen ein Lichtenberg, Georg Forster, Andreas Georg Friedrich Rebmann, später auch Heine, Börne und andere Jungdeutsche aus Städten über Städte berichten, über Brüssel, Amsterdam und vor allem über die modernen Großstädte Paris und London. [115] Eines der frühesten Dokumente einer Großstadtschilderung in der deut-

eben diese Natur in Form eines Gedankenexperimentes der »allgemeinen Weltvernichtung« ausgelöscht. Was bleibt, sind die »Vorstellungen von der Welt«, »unsere eigenen Phantasmen«. Nun bestehen die modernen medialen Stadtlandschaften sicher nicht nur aus »Vorstellungen von der Welt«, sondern sind relativ autonome Zeichenwelten. Typisch modern aber ist ihre Abkoppelung von einer vorgegebenen natürlichen Welt, in der Stadt und durch sie vollzogen als Zerstörung der Natur und der natürlichen Gegebenheiten, die »Beschlagnahme der Natur durch den Menschen« (Le Corbusier). Noch im 19. Jahrhundert waren viele Städte durchwachsen von Grün, im 20. Jahrhundert werden sie zu einem »steinernen Meer«, so der Titel der ersten Großstadt-Lyrikanthologie (*Im steinernen Meer*, Berlin 1910). Bekanntlich gibt es aber seit einigen Jahren eine Gegentendenz.

[115] Die wichtigsten Quellen für das Folgende sind: *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen*. Hrsg. C. Wiedemann. Stuttgart 1988 sowie Heinz Brüggemann: »Aber schickt keinen Poeten nach London!« *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*. Reinbek 1985 und Ralph-Rainer Wuthenow: *Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Die Stadt in der Literatur*, Hrsg. C. Meckseper u.a. Göttingen 1983, S. 7ff.

schen Literatur ist ein Brief Georg Christoph Lichtenbergs vom 10. Januar 1775 an Ernst Gottfried Baldinger. Lichtenberg war damals Gast der königlichen Familie in *London*. Eingangs beschreibt Lichtenberg dem Göttinger Freund die Annehmlichkeiten seines Lebens dort, seine »romantischen Spaziergänge« in den Parks bei schönem Wetter. Wenn das Wetter aber häßlich ist, bricht Lichtenberg zuweilen auf nach London, um sich dort zu zerstreuen. Der Hauptteil des Briefes berichtet so von einem Abendbummel durch London, Cheapside und Fleet Street. Hier nun ein Textausschnitt des Briefes:

Sehr oft aber stehe ich alsdann auf, sehe nach meinem Geldbeutel, und wenn es da auf gut Wetter steht, so nehme ich eine Kutsche und fliege für 18 pence nach London; dieses habe ich während meines hiesigen Aufenthaltes auf 14mal getan. Da vergesse ich mich denn sehr leicht, und um Ihnen einigermaßen zu zeigen, daß es kaum anders möglich ist, will ich Ihnen ein flüchtiges Gemälde von einem Abend in London auf der Straße machen, das ich mündlich nicht bloß ausmalen, sondern auch noch mit einigen Gruppen vermehren will, die man nicht gern mit so dauerhafter Farbe als Tinte malt. Ich will dazu Cheapside und Fleet Street nehmen, so wie ich sie in voriger Woche, da ich des Abends etwas vor 8 Uhr aus Herrn Boydells Haus nach meinem Logis ging, gefunden habe. Stellen Sie sich eine Straße vor etwa so breit als die Weender, aber, wenn ich alles zusammen nehme, wohl auf 6mal so lang. Auf beiden Seiten hohe Häuser mit Fenstern von Spiegelglas. Die untern Etagen bestehen aus Boutiquen und scheinen ganz von Glas zu sein; viele Tausende von Lichtern erleuchten da Silberläden, Kupferstichläden, Bücherläden, Uhren, Glas, Zinn, Gemälde, Frauenzimmer-Putz und Unputz, Gold, Edelgesteine, Stahl-Arbeit, Kaffeezimmer und Lottery Offices ohne Ende. Die Straße läßt wie zu einem Jubelfeste illuminiert, die Apotheker und Materialisten stellen Gläser, worin sich Dieterichs Kammer-Husar baden könnte, mit bunten Spiritibus aus und überziehen ganze Quadratruten mit purporrotem, gelbem, grünspangrünem und himmelblauem Licht. Die Zuckerbäcker blenden mit ihren Kronleuchtern die Augen und kitzeln mit ihren Aufsätzen die Nasen, für weiter keine Mühe und Kosten, als daß man beide nach ihren Häusern kehrt; da hängen Festons von spanischen Trauben, mit Ananas abwechselnd, um Pyramiden von Äpfeln und Orangen, dazwischen schlupfen bewachende und, was den Teufel gar los macht, oft nicht bewachte weißbarmige Nymphen mit seidnen Hütchen und seidnen Schliederchen. Sie werden von ihren Herrn den Pasteten und Torten weislich zugesellt, um auch den gesättigten Magen lüstern zu machen und dem armen Geldbeutel seinen zweitletzten Schilling zu rauben, denn Hungrige und Reiche zu reizen, wären die Pasteten mit ihrer Atmosphäre allein hinreichend. Dem ungewöhnten Auge scheint dieses alles ein Zauber; desto mehr Vorsicht ist nötig, alles gehörig zu betrachten; denn kaum stehen Sie still, Bums! läuft ein Packträger wider Sie an und ruft by Your leave wenn Sie schon auf der Erde liegen. In der Mitte der Straße rollt Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn. Durch dieses Getöse, und das Sumsen und Geräusch von Tausenden von Zungen und Füßen, hören Sie das Geläute von Kirchtürmen, die Glocken der Postbedienten, die Orgeln, Geigen Leiern und Tambourinen englischer Savoyarden und das Heulen derer, die an den Ecken der Gasse unter freiem Himmel Kaltes und Warmes feil haben. Dann sehen Sie ein Lustfeuer von Hobelspänen Etagen hoch auflodern in einem Kreis von jublierenden Betteljungen, Matrosen und Spitzbuben. Auf einmal ruft einer, dem man sein Schnupftuch genommen; stop thief, und alles rennt und drückt und drängt sich, viele, nicht um den Dieb zu fassen, sondern selbst vielleicht eine Uhr oder einen Geldbeutel zu erwischen. Ehe Sie es sich versehen, nimmt Sie ein schönes, niedlich angekleidetes Mädchen bei der Hand: come, My Lord, come along, let us drink a glass together, or I'll go with You if You please; dann passiert ein Unglück 40 Schritte vor Ihnen; God bless me, rufen einige, poor creature ein anderer; da stockt's und alle Taschen müssen gewahrt werden, alles

scheint Anteil am Unglück des Elenden zu nehmen, auf einmal lachen alle wieder, weil einer sich aus Versehen in die Gasse gelegt hat; look there, damn me, sagt ein Dritter und dann geht der Zug weiter. [116]

Der Hauptakzent dieser Beschreibung liegt zunächst auf dem verlockenden Warenangebot der Stadt, auf dem, was man später »Warenästhetik« genannt hat: die illuminierte, beschönigende, verführerische Präsentation der Ware. Das Ganze hat hier fast noch den Charakter eines barocken Festes, wie zu einem »Jubelfest illuminiert«. Das Moment des »Blendens« (»Die Zuckerbäcker blenden, ...«), der verführerischen Lichteffekte gehört zu dieser Warenpräsentation. Lichtenberg vermerkt sogar: »Dem ungewöhnten Auge scheint dieses alles ein Zauber; ...«. Dann der Verkehr (»In der Mitte der Straße rollt Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn.«), und der großstädtische Lärm (»Durch dieses Getöse, und das Sumsen und Geräusch von Tausenden von Zungen und Füßen ...«). Aber auch die Anonymität der modernen Großstadt deutet sich an sowie die Kehrseite der glanzvollen Warenpräsentation und des Reichtums: Armut und Prostitution. Das alles wird aber von Lichtenberg eher liebenswürdig und auch verklärend beschrieben (»Dann sehen Sie ein Lustfeuer von Hobelspänen Etagen hoch auflodern in einem Kreis von jubelnden Bettelungen, Matrosen und Spitzbuben.«).

Aufs Ganze gesehen überwiegt in dieser Beschreibung von Lichtenberg die Faszination der großen Stadt London, und dies ist auch bedingt durch die Rückständigkeit der deutschen Verhältnisse in seiner Heimatstadt Göttingen, die Lichtenberg mehrfach als Vergleichsfolie im Brief zitiert. Die spezifische Problematik der modernen Großstadt – ihre Armut, ihr Sinnentzug – erscheint in der Blendung der Warenwelt nur erst als Randphänomen und selbst noch verklärt von den Kronleuchtern der Zuckerbäcker. [117]

Wenn London seit dem 17. Jahrhundert die expansivste Hauptstadt Europas war, auch die Industrialisierung in England am weitesten fortgeschritten, so ist doch Paris in der Wahrnehmung der deutschen Intellektuellen die *interessanteste* der modernen Großstädte, eben weil diese Hauptstadt eine neue politische und auch geschichtsphilosophische Dimension der Moderne am klarsten präsentiert: vollzog sich doch in Paris der Bruch mit der Tradition am radikalsten. Wenn die Industrialisierung von England ausging, so war Frankreich, war das Paris der Revolution die politische Wiege der modernen, bürgerlichen Gesellschaft. »Paris allein aber setzt sich als Stadt der »europäischen Moderne« durch ... Rom ist die poetische Stadt der Vergangenheit, London die prosaische, phantasielose, pragmatische Stadt der Ge-

[116] Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Hrsg. F. Mautner. Bd. IV. Frankfurt/M. 1983, S. 154f.

[117] Brüggemann deutet dies freundlich als »Sich-selber-Vergessen«, als »Depotenzierung« des Subjekts in der »Überwältigung durch die Illumination der Läden« und die »ästhetische Präsentation der Waren«. Er weist zurecht darauf hin, daß diese »Illumination« noch »Bestandteil der Entfaltung einer repräsentativen Öffentlichkeit« feudalen Zuschnitts ist. (S. 25f).

genwart; Paris dagegen ist die spekulative Stadt der gegenwärtigen Zeit und der gegenwärtigen Zukunft, in der man auf der Höhe der Zeit »die Geschichte unserer Zeit« mit eigenen Augen sehen und studieren, sowie die kommende prognostizieren kann: »es bedarf nur eines kurzen Aufenthaltes ..., um hier innezuwerden, was man anderwärts in Jahrzehnten kaum ergrübelt, und nicht nur den Geist der Gegenwart, sondern auch die Zeichen der Zukunft zu enträtseln.« [118] Dazu ist Paris auch das flackernde Verführungspflaster für die in ihrer Mentalität eher biederen deutschen Intellektuellen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Herder hat die Schwierigkeiten des Deutschen beschrieben, auf dem verlockenden, aber auch als oberflächlich, nicht ganz aufrichtig wahrgenommenen französischen Parkett sich zu bewegen. [119] Paris ist denn auch der Ort der ersten Verführung des zunächst noch biederen William Lovell in dem Roman Tiecks; eine Comtesse Blainville verführt ihn nach allen Regeln der Kunst. [120] Zudem ist Paris nach dem großen Kunstraub Napoleons auch ein zentraler und insofern moderner Kunstort geworden, als die Kunstgegenstände hier nicht mehr in situ, sondern kunstvoll museal, aber nun auch allgemein zugänglich präsentiert werden. Paris ist, wie erst hundert Jahre später Berlin, zentrale Ideenbörse, Meinungszentrum, politisches und auch geschichtsphilosophisches Zentrum der Weltgeschichte.

Dabei findet Ende des 18. Jahrhunderts der Gang der Revolution seinen Niederschlag in den deutschen Parisberichten, so den »Parisischen Umrissen« des revolutionsbegeisterten Georg Friedrich Forster. Forster hatte diese »Parisischen Umriss« kurz vor seinem Tod in Paris 1794 verfaßt. Er feiert darin Paris als Zentrum der »neuen Republik«, als ein dem alten Rom vergleichbares Zentrum des Universalreichs:

Paris gibt den Ton an, nicht bloß wegen seiner Bevölkerung und Größe, sondern weil der Umlauf des Handels, der Ideen, der Menschen selbst im Lande noch unbedeutend ist. ... Bei uns ist *Paris* der einzige Maßstab der Vollkommenheit, der Stolz der Nation, der Polarstern der Republik. Hier allein ist Bewegung und Leben, hier Neuheit, Erfindung, Licht und Erkenntnis. *Paris* ist der Kommunikationspunkt zwischen allen übrigen Städten, zwischen allen Departementen der Republik; alles fließt hier zusammen um erst von hier aus nach den Provinzen zurückzuströmen. Die Gesetze des Geschmacks und der Mode wurden seit einem Jahrhundert in Paris gegeben und promulgiert. Frankreich gehorchte ihnen wie Göttersprüchen; und ohne daß wir es verlangten, huldigte ihnen Europa. Noch jetzt wird ihre Oberherrschaft jenseits unserer Grenzen anerkannt, wie schon die bloße Existenz Eurer Modejournale beweisen muß; aber im Bezirke der Republik selbst gebietet jetzt Paris auf eine weit wirksamere Art: durch die Kraft der öffentlichen Meinung. [121]

[118] Günter Oesterle: *Einführendes Referat in Rom-Paris-London* (Anm. 115), S. 346. Oesterle zitiert hier Georg Forster.

[119] Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. B. Suphan. Berlin 1878, S. 435ff.

[120] Ludwig Tieck: *William Lovell*. In: *Frühe Erzählungen und Romane*. Hrsg. M. Thalmann. München 1963, S. 287ff.

[121] *Forsters Werke in zwei Bänden*. Bd. I. Berlin und Weimar 1979, S. 262.

Es ist bemerkenswert, daß jene Merkmale der Moderne: die Besessenheit von der »Neuheit«, der »Erfindung«, auch und gerade in der Mode, die Friedrich Schlegel in seinem »Studium«-Aufsatz kritisch sah (siehe Kap. II.7.3), von Forster als ein positives, auszeichnendes Merkmal des Kommunikationszentrums Paris dargestellt werden. Dabei kann Paris die Funktion einer geschmacksbildenden Macht ausüben, weil bereits der Absolutismus in Frankreich eine Zentralisierung durchgeführt hatte, die es in dieser Form in dem in Kleinstaaten zersplitterten Deutschen Reich nicht gegeben hat.

Nachdem die Revolution in Paris gescheitert war, sieht ein deutscher Intellektueller wie Georg Friedrich Rebmann, einer der intensivsten deutschen Paris-Kenner, diese Stadt mit sehr viel kritischerem Blick.

Der Träumer in einer Stube sieht in Paris eine Gesellschaft, die zu einem Zweck würt; ich sehe hier Hunderttausende, die gegeneinander, jeder für sich würgen. Ich erblicke nichts als Zerstörung und Greuel, wenn ich diese Welt im einzelnen betrachte. [122]

Gerade die idealistisch hochgesinnten Freiheitsvorstellungen deutscher Intellektueller zeigten sich tief enttäuscht von dem Gang der Ereignisse in Frankreich. Man hatte gehofft, in Paris das »Heiligtum der Freiheit« zu finden und findet, so klagt Rebmann, nur mehr noch Korruption, Laster, Gewalt. Paris, ein neues Babylon, in den Augen Rebmanns ein gigantisches »Bordell«. Daß Paris dennoch auch in den Augen dieser deutschen Intellektuellen wieder zu einem »Athen des 19. Jahrhunderts« aufrücken konnte, verdankt es u.a. dem Kunstraub Napoleons, der, allen Befürchtungen zum Trotz, nicht zu einer neuen barbarischen Kunstzerstörung wie in der französischen Revolution führte, sondern zur Öffnung der fachkundig im Louvre aufgestellten Schätze für die breite Öffentlichkeit. Viele der deutschen Paris-Reisenden wandeln so nach der Hoffnung der Revolution, dann dem Schock des Terrors, noch einmal ihr Parisbild: Paris zunächst als zentraler Ort des Revolutionsgeschehens und der daran geknüpften Menschheitshoffnungen, dann als Hauptstadt des Schreckens und der neuen Barbarei. Paris nach dem Kunstraub Napoleons aber auch eine neue Hauptstadt der Kultur, der Wissenschaft, auch der Mode –, in jedem Falle spiegelt diese Hauptstadt wie keine andere in Europa den Entwicklungsgang der Revolution wider und damit den gewaltsamen Anbruch der Moderne und der mit ihr zur Herrschaft kommenden bürgerlichen Gesellschaft.

Als Heinrich Heine im Mai 1831 nach Paris kommt, um dort bis zu seinem Tode 1856 zu leben, war eine neue revolutionäre Welle von Frankreich aus über Europa gegangen, ausgelöst von der Juli-Revolution 1830, die den »Bürgerkönig« inthronisiert und die zu einer Stabilisierung der Herrschaft des Besitzbürgertums des »juste milieu« geführt hatte. Heine entwickelt in seinen Feuilleton-Artikeln für die »Allgemeine Zeitung« in Augsburg, zusammengefaßt im Buch »Französische

[122] Georg Friedrich Rebmann: *Zeichnungen zu einem Gemälde des jetzigen Zustandes von Paris*. Altona 1798, S. 6. Siehe dazu Jörn Garber: *Die Zivilisationsmetropole im Naturzustand. Das revolutionäre Volk von Paris als Regenerations- und Korruptionsfaktor der »Geschichte der Menschheit«*. In: *Rom-Paris-London*, S. 420ff.

Zustände«, jene ironisch gebrochene, satirische Darstellungstechnik, die in ihrer ideologiekritischen Tendenz und ihrem Anti-Illusionismus als eine spezifisch moderne Sprachform gelten muß. Den Heineschen Feuilletons ist anzumerken, daß er die Freiheiten des großstädtischen Flaneurs genießt, die zentrale großstädtische Meinungsbörse Paris zu nutzen weiß und auch die gegenüber den deutschen Zuständen sehr viel weiterentwickelten politischen Freiheiten umzubiegen versteht in eine Kritik an der Rückständigkeit der deutschen Zustände.

Eine andere, tiefgehende Wahrnehmung der Großstadt Paris entfaltet der erste große europäische Großstadtlyriker, *Charles Baudelaire*. Mit ihm beginnt die große moderne Großstadtliteratur. Baudelaire hat neue Normen gesetzt auch für die literarische Moderne in Deutschland. Vergegenwärtigen wir uns eines seiner Großstadtdenke aus den »Fleurs du Mal«, das Gedicht »Les Aveugles« (»Die Blinden«):

Betrachte sie, o meine Seele; sie sind wahrlich gräßlich! den Gliederpuppen gleich; ein wenig lächerlich; schrecklich und wunderbarlich wie Schlafwandler; mit finstren Augenkugeln starrend, niemand weiß wohin.

Ihre Augen, denen der göttliche Funke entwich, bleiben, als blickten sie ins Weite, dem Himmel zugekehrt; nie sieht man sie versonnen das schwere Haupt zum Pflaster senken.

So wandern sie in grenzenloser Schwärze, dem Geschwister des ewigen Schweigens. O Stadt, indes du rings um uns singst und lachst und blöckst,

Nach Lüsten gierig bis zur Greuelthat, sieh, ich auch schleppe mich! doch stumpfer noch als jene spreche ich: Was suchen sie am Himmel, alle diese Blinden? [123]

Was ist das »Gräßliche«, das »Schreckliche« an dieser Begegnung mit den Blinden? Es ist zunächst ihre Bewegung, die wie bei »Gliederpuppen« zugleich etwas Grotesk-Lächerliches hat. Vor allem aber: die Blindheit ihrer Augen. Aus ihnen ist der »göttliche Funke« verschwunden, ihre dem Himmel zugekehrten Augen blicken ins Leere. Die Blinden werden so zu Figuren einer metaphysischen Obdachlosigkeit. »So wandern sie in grenzenloser Schwärze ...«. Der Schock, der sich inmitten der Großstadt von ihrem Anblick her ausbreitet, ist der Schock der Verfinsterung in ihrer Mitte, inmitten der Stadt voll Liedern, Lachen, Lärmen. Nicht dieser Lärm, nicht die großstädtische Masse verursacht den Schock, sondern die innere Leere, dargestellt in den blinden Augen und dem Bild der Schwärze, inmitten der lauten Stadt. Es ist die Todesstille inmitten des Lärms, es ist die grenzenlose Dunkelheit inmitten der Illuminationen, es ist das Schweigen inmitten des tobenden Trubels. Baudelaire's Wahrnehmung der Großstadt entwickelt einen zweiten Blick, der hinter der Fassade des Lärms, der Waren, der lustvollen Verführungen den spezifisch modernen Nihilismus wahrnimmt. Die Stadt wird so doppelgesichtig: Sie hat eine äu-

[123] Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. F. Kemp u.a. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. München 1989, S. 243. Siehe dazu auch Benjamins Baudelaire-Analyse (Anm. 113).

Bere Fassade, diese ist umso glitzernder, luststimulierender, als sie etwas anderes verdecken muß: ihre innere Leere inmitten des bunten Treibens. Die »Pariser Bilder« sind durchzogen von Metaphern des Todes: das »Skelett als Ackermann«, die »blinden Greise«, der »Totentanz«, die aufgeschminkten Totenschädel der »alten Kurtisanen« in dem Gedicht »Le Jeu«. Und immer wieder das Bild der leeren, verfinsterten Augen: »Ihre tiefen Augen sind ganz aus Leere und aus Finsternissen.« [124]

Die Schock-Erfahrung inmitten der turbulenten Großstadt Paris zeigt so auch die Zerstörung einer Wahrnehmungsform, die Zerstörung der Metaphysik. Im Gedicht »La Destruction« heißt es:

So führt er (der Dämon) mich, dem Auge Gottes fern, keuchend und erschöpft vor Müdigkeit, in unabsehbar öde Ebenen des Grauens und wirft in meine ganz verwirrten Augen besudelte Gewänder, offene Wunden und das blutige Gepränge der Zerstörung. [125]

Die Erfahrungsstruktur, die sich mit Baudelaires Großstadtlyrik auftut, soll prägend werden für die Großstadtlyrik eines Arthur Rimbaud, für die expressionistische Großstadtlyrik und den ersten Großstadroman in deutscher Sprache, der sich auf der Höhe der europäischen Großstadtliteratur bewegt, Rilkes »Malte Laurids Brigge«. Es ist der Schock der Wahrnehmung der Großstadt als Totenstadt, als Ort der negativen Metaphysik, als Ort der von Georg Lukács später so genannten »transzendentalen Obdachlosigkeit«. Zugleich aber ist die Großstadt lustvoll besetzt: die Geliebte, die Dirne, das Versprechen des Luxus und der Waren. Aber auch deren Wahrnehmung ist vom Schock verzerrt, weil hinter der glitzernden Fassade immer das verborgene Grauen, die Angst vor der Unerlöstheit, die Verzweiflung des modernen Nihilismus steckt. Die moderne Großstadtliteratur seit Baudelaire hat so die Fassade der Großstadt, die Fassade des Luxus und der Warenästhetik durchbrochen und eine andere, hintergründige Wirklichkeit zutage gefördert: die Düsternis, die Blindheit, die Leere, die toten Augen der modernen Stadt. So bestätigt auch die moderne Großstadtliteratur unseren Befund, daß die literarische Moderne im Kern religiöse Dichtung ist, wenn auch Darstellung einer negativen Theologie (siehe dazu Kap. II.3).

3.3 Hoffmanns *Des Veters Eckfenster*, Raabes *Die Chronik der Sperlingsgasse*, Naturalismus

Auf dem Weg zur modernen Großstadtliteratur des Expressionismus müssen einige literarische Texte des 19. Jahrhunderts genannt werden, die für die Entwicklung der Großstadtliteratur im deutschen Sprachraum wichtig sind. Ein solcher Text ist E.T.A. Hoffmanns späte Erzählung »Des Veters Eckfenster« von 1822. Die Erzäh-

[124] Ebd., S. 253. Der Vers leitet die letzte Strophe des Gedichts *Danse macabre* ein.

[125] Ebd., S. 287.

lung trägt autobiographische Züge. Hoffmann, damals schon schwer krank, imaginiert hier einen fiktiven Erzähler, der seinerseits von einem Vetter erzählt, der »schriftstellert«, aber durch seine körperliche Lähmung in die »schwärzeste Melancholie« verfallen sei und weder literarisch-schöpferisch werden könne, noch mit den Menschen Umgang haben wolle. [126] Nun liegt die Wohnung jenes kranken Veters am Gendarmenmarkt in Berlin, und als ihn der Erzähler eines Tages – »es war gerade Markttag« [127] – besuchte, sieht er jenen Vetter gemächlich am Fenster stehen und das bunte Treiben des Marktes beobachten. Das Fenster zum Markt ist ihm geradezu, wie er dem Besucher erzählt, zum »Trost« geworden, »hier ist mir das bunte Leben aufs neue aufgegangen ...« [128]. Als nun beide am Eckfenster postiert auf das bunte Treiben des Gendarmenmarktes in Berlin blicken, entfaltet sich die Erzählung als eine quasi impressionistische Beschreibung der einzelnen Marktszenen, der einzelnen Figuren, die, zum Teil, durch ein Fernglas an das Auge herangeholt werden. Ergänzt werden die Deskriptionen durch »Hypothesen«, mit denen diese oder jene Figur und das Geschehen in der Phantasie der Beobachter angereichert wird. Die Erzählung hat auch eine reflexive Dimension, die gerade die neuere Forschung herausgearbeitet hat: thematisiert wird der Blick auf das Geschehen selbst, die Schulung des Auges zur genauen Beobachtung. Gleich eingangs verpaßt der gelähmte Vetter dem Erzähler eine ironisch verpackte Lektion:

Vetter, Vetter! nun sehe ich wohl, daß auch nicht das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent in dir glüht. Das erste Erfordernis fehlt dir dazu, um jemals in die Fußstapfen deines würdigen lahmen Veters zu treten; nämlich ein Auge, welches wirklich schaut. [129]

Das Auge, das »wirklich schaut«, beobachtet nicht nur genau das einzelne Geschehen, sondern entwirft darüber hinaus ein satirisches Programm:

Hoho, mein Freund! mir entwickelt sich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens, und mein Geist, ein wackerer Callot oder moderner Chodowecki, entwirft eine Skizze nach der anderen, deren Umrisse oft keck genug sind.

[126] E.T.A. Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*. In: *Späte Werke*. Hrsg. W. Müller-Seidel u.a. München 1969, S. 597. Siehe dazu die Interpretation von Günter Oesterle: *E.T.A. Hoffmanns »Des Veters Eckfenster«. Zur Historisierung der ästhetischen Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung*. In: *DU* 39, 1987, S. 84ff. Oesterle arbeitet die Sonderstellung des Textes zwischen Aufklärung und Romantik heraus und seine Anbindung an Sehformen (auch karikaturistische) der Aufklärung. Auch Brüggemann (Anm. 115) interpretiert den Text und Ulrich Stadler: *Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung »Des Veters Eckfenster«*. In: *ZfdPh* 105, 1986, S. 498ff. In seiner Studie *Die Beschreibung der »Großen Stadt«. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur* (Bad Homburg 1970) stellt Karl Riha bereits einen Bezug her von Hoffmanns Text zu Lichtenbergs London-Beschreibung. Er ist der Meinung, daß Hoffmann eine »poetische Integration des Großstadt-Stoffes« gelungen sei (S. 135), wobei Riha den Stil der Schilderungen mit »Momentaufnahmen« vergleicht (S. 139).

[127] *Des Veters Eckfenster*, S. 598.

[128] *Des Veters Eckfenster*, S. 599.

[129] *Des Veters Eckfenster*, S. 600. Das folgende Zitat ebd.

Die z.T. grotesken Karikaturen eines Chodowiecki und Callot sind für den Erzähler Hoffmann insgesamt vorbildhaft gewesen. [130] Was aber tritt hier ins Blickfeld der Erzählung? Vom Fenster aus beobachtet man »in dem bunten Gewühl« einzelne Figuren: eine Hausfrau, die »Töchter höherer Staatsbeamter«, ein hübsches Mädchen, von einer ältlichen Köchin begleitet, einen »schlank gewachsenen Jüngling«, einen rührenden blinden Bettler, einen Dickwanst, zankende Marktfrauen, eine Köhlerfamilie und andere. [131] Dabei bleibt die Beobachtung – aus der Perspektive auch nicht anders denkbar – dem Geschehen äußerlich. Akkurat verzeichnet werden viele Details, so die äußere Gestalt und die der Mode:

Was für eine tolle Figur – ein seidner Hut, der in kapriziöser Formlosigkeit stets jeder Mode Trotz geboten, mit bunten in den Lüften wehenden Federn ... [132]

In der Forschung wurde denn auch die Erzählung als Vorwegnahme eines neuen bürgerlichen Realismus gepriesen. In der Äußerlichkeit der Erzählperspektive erscheint aber das Geschehen wie ein Bilderbogen, der – vor allem bei dem blinden Bettler – auch den Charakter eines »rührenden Bildes« [133] annimmt. Dem Vetter kann die »Varietät ... nie bunt genug sein« [134]. So erscheint das ganze Marktgeschehen in der Tat wie ein buntes Varietätenkabinett. Zuweilen – so bei der Darstellung streitender Marktfrauen – läuft das Geschehen wie ein Film in fremder Sprache ab: man sieht heftig agierende Figuren, hört auch den Lärm, aber weiß weder warum, noch worum hier gestritten wird.

Nun gibt es in der Erzählung aber eine zweite Ebene des Phantasierens und auch der eingeschobenen Erzählung, auf der die Beobachter die beobachteten Figuren in Handlungskontexte einbetten. Ein solcher kurzer Erzählstrang ist die eingeschobene Begegnung des Erzählers mit einem lesenden Blumenmädchen, das er nun auch von dem Fenster wieder beobachtet. Dieses Mädchen las, als der Erzähler sie ansprach, gerade ein Buch von ihm – »es war wirklich ein Werklein von mir« – ohne ihn als Autor des Werkes zu identifizieren.

»I, mein lieber Herr«, erwiderte das Mädchen, »das ist ein gar schnackisches Buch. Anfangs wird einem ein wenig wirrig im Kopfe; aber dann ist es so, als wenn man mitten darin säße.« [135]

[130] So veröffentlichte Hoffmann 1815 seine *Fantasiestücke in Callots Manier*. Siehe Oesterle (Anm. 126)

[131] *Des Veters Eckfenster*, S. 603ff.

[132] *Des Veters Eckfenster*, S. 601.

[133] *Des Veters Eckfenster*, S. 613: »Der Vetter: ... Betrachte aufmerksam jenen Blinden, dem das leichtsinnige Kind der Verderbnis Almosen spendete. Gibt es ein rührenderes Bild unverdienten menschlichen Elends ...«. Gerade am Blindenmotiv tritt der Gegensatz zur modernen Verwendung des Motivs bei Baudelaire zutage. Bei Hoffmann heißt es: »Es gibt für mich keinen rührenderen Anblick, als wenn ich einen solchen Blinden sehe, der mit emporgerichtetem Haupt in die weite Ferne zu schauen scheint. Untergegangen ist für den Armen die Abendröte des Lebens, aber sein inneres Auge strebt schon das ewige Licht zu erblicken, das ihm in dem Jenseits voll Trost, Hoffnung und Seligkeit leuchtet.« (S. 614) Ich verdanke diesen Hinweis Frau Annette Flos.

[134] *Des Veters Eckfenster*, S. 611.

[135] *Des Veters Eckfenster*, S. 607.

Die Erzählung hat auch eine allegorische Dimension: das bunte Markttreiben ist für den gelähmten Vetter Sinnbild des Lebens – »Dieser Markt«, sprach der Vetter, »ist auch jetzt ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens.« – sie soll auch Sinnbild einer Versittlichung des bürgerlichen Lebens sein: »... das Volk hat an äußerer Sittlichkeit gewonnen; ...« [136].

Wenn man das übrige Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns vor Augen hat und den Kontext des romantischen Erzählens um 1820, so muß man konstatieren: diese späte Erzählung Hoffmanns und frühe Großstadterzählung enthält thematisch und stilistisch eine neue Dimension in der Thematisierung von großstädtischem Marktleben und in der Genauigkeit der Detailbeobachtung einzelner Figuren und Szenen. Ein neuer impressionistischer Stil der »Momentaufnahme« taucht hier in der deutschen Literatursprache auf. Auch die liebevolle erzählerische Zuwendung zu unteren sozialen Schichten ist eine bemerkenswerte Leistung von »Des Veters Eckfenster«.

Auf der anderen Seite sind auch die Schwächen dieser Großstadterzählung nicht zu übersehen. Im Vergleich mit dem übrigen Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns ist das Erzählpanorama in diesem Text trotz der eingeschobenen imaginierten oder fiktiv erlebten Handlungskontexte seltsam flächig, biedermeierlich hübsch, aber ohne die unheimliche Abgründigkeit von Erzählungen wie »Der Sandmann«, auch ohne die bissige Zeitsatire wie in »Klein Zaches« und ohne jenen abgründigen Blick für die dämonische Doppelbödigkeit der großen Stadt, den Charles Baudelaire entwickeln würde. Die ganze Erzählung »Des Veters Eckfenster« ist erzähltechnisch eine Art Bilderbogen im Reihungsstil und somit auch ohne jene Stringenz des Ablaufs, der für die Spannungserzeugung in anderen Erzählungen Hoffmanns kennzeichnend ist.

Ein anderer bemerkenswerter Großstadttext in der deutschen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts ist *Wilhelm Raabes »Die Chronik der Sperlingsgasse«*, entstanden 1854-55 und veröffentlicht 1857.

Die von Raabe gewählte Chronikform knüpft an ältere Erzählformen an und legt ihr Schwergewicht nicht auf die Darstellung des in der Gegenwart Beobachteten, sondern auf das in der Erinnerung Vergegenwärtigte und auf den Erinnerungsprozeß selbst. Der Protagonist ist der alte Johannes Wacholder, der ähnlich wie E.T.A. Hoffmanns Vetter gealtert und unbeweglich in seiner Stube haust, im Gegensatz zu jenem aber nicht mehr primär aus den bunten Tageseindrücken Lebensenergie aufsaugt, sondern aus der Introspektion, der Erinnerung:

Ich bin ein einsamer alter Mann geworden! Die bunten ewig wechselnden, ewig neuen Bilder dieses großen Bilderbuches, *Welt* genannt, werden in meinen alten Augen dunkler und dunkler; mehr und mehr verschwimmen sie, mehr und mehr fließen sie ineinander ... Ich bin alt und müde; es ist die Zeit, wo die Erinnerung an die Stelle der Hoffnung tritt. [137]

[136] *Des Veters Eckfenster*, S. 621 und S. 619.

[137] Wilhelm Raabe: *Die Chronik der Sperlingsgasse*. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. P. Bramböck u.a. Bd. I. München 1980, S. 11. In seiner großen Darstellung *Die erzählte Stadt* (München 1969) hat Volker Klotz die Analyse der *Chronik* unter den Begriff »Stadtflucht nach innen« gebracht. Klotz macht darauf aufmerksam, daß Lokalitäten jenes Berlin, in das Raabe 1854 kam, in die Niederschrift der *Chronik* kaum Eingang finden. Raabe zeigt eine

Der Text ist dann auch über weite Strecken und in Opposition zur »kalten, traurigen Gegenwart« Vergegenwärtigung der Jugend Wacholders, seiner und des Jugendfreundes Franz Ralffs gemeinsamer Liebe zu einer Frau mit Namen Marie, die der Jugendfreund heiratet, die dann aber früh stirbt und in der Erinnerung Wacholders mit ihrem Kind zu einer Marienfigur stilisiert wird:

Marie Ralff war tot! ... Armer Franz! Armes kleines Kind! Armer – Johannes! – Sie war so lieblich, so jungfräulich-frauenhaft mit ihrem Kindchen im Arm! [138]

Rekapituliert wird das »Jugend-Waldleben« Wacholders – »Es war ein glückliches Leben, dieses Leben im Walde« [139] – und der entleerten, kalten und grauen Gegenwart in der Stadt entgegengesetzt. Der Schlußteil des Textes rekapituliert ausgiebig auch die Zeit der Befreiungskriege und erwähnt hier auch jene Entwurzelungs- und Landfluchtbewegung des frühen 19. Jahrhunderts, die zum Anwachsen der Städte entschieden beitragen:

Es ist nicht mehr die alte germanische Wander- und Abenteuerlust, welche das Volk fortreibt von Haus und Hof, aus den Städten und vom Lande ... Not, Elend und Druck sind's, welche jetzt das Volk geißeln, daß es mit blutendem Herzen die Heimat verläßt. [140]

Als eine neue geistige Heimat und Sammelideologie wird dabei auch von Raabe der für das 19. Jahrhundert typische Nationalismus eingesetzt:

O ihr Dichter und Schriftsteller Deutschlands, sagt und schreibt nichts, euer Volk zu entmutigen ... [141]

denn:

... trotz alledem hängt kein Volk so an seinem Vaterland wie das deutsche.

Volker Klotz' kritischer Blick auf den Roman »Chronik der Sperlingsgasse« wird auch von solchen Passagen bestätigt. Im strengen Sinne kann er gar nicht als Groß-

»merkwürdige Scheu ... gegenüber der einläßlichen Charakterisierung und besonders der namentlichen Fixierung örtlicher Gegebenheit« (S. 168). Demgegenüber zeige der Protagonist eine »Neigung zum Einkapseln« und nehme seine Realität »nur optisch und akustisch durchs Fenster auf« (S. 173f). Wie bei Hoffmann haben wir also auch hier das Motiv: die Stadt durchs Fenster, aber viel stärker als jener akzentuiert Raabe die Erinnerungshandlung. Zur Erzählstruktur des Textes siehe Charlotte Goedsche: *Narrative Structure in Wilhelm Raabes »Die Chronik der Sperlingsgasse«*. Frankfurt/M. u.a. 1989.

[138] *Die Chronik der Sperlingsgasse*, S. 19. Im folgenden wird der Vergleich penetrant deutlich gemacht: »Da hängt im Museum der Stadt ein kleines Madonnenbild, wo die »Unberührbare« den auf ihrem Schoß stehenden kleinen Jesus gar liebend-verwundert und mütterlich-stolz betrachtet. Dem Bilde glich sie, die ebenso blondlockig, ebenso heilig, ebenso schön war.«

[139] *Die Chronik der Sperlingsgasse*, S. 28.

[140] *Die Chronik der Sperlingsgasse*, S. 119.

[141] *Die Chronik der Sperlingsgasse*, S. 120, dort auch das folgende Zitat.

stadroman angesprochen werden, sondern ist in der Tat eher »Stadtflucht nach innen« und auch eine Flucht in eine vormoderne Weltanschauung. Die großstädtischen Lokalitäten, so die Sperlingsgasse selbst – es handelt sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach um die Spreegasse in Berlin – erscheinen nur mehr am Rande und als Hintergrundfolie für das Abtauchen in die erinnerte Vorzeit.

Die Probleme einer Stadt wie Berlin, das Mitte des 19. Jahrhunderts ca. 400.000 Einwohner zählt, die Landflucht, die Frühindustrialisierung in den Städten – das alles wird in dem Roman nur am Rande berührt. Sicher ist in der Metaphorik der Kälte und dem Motiv der Vereinsamung, die den Roman durchziehen, etwas von der neuen modernen Entwurzelung eingefangen, aber doch nur sehr verdeckt.

Dennoch: der Erzähltext Raabes weist in der expliziten Abwehr des Romantypus: »ich – schreibe keinen Roman!« [142] und in der Zentrierung des Geschehens auf die Lokalität der großstädtischen Gasse eine spezifisch moderne Struktur auf. Es ist die Sperlingsgasse selbst, die hier durch die Figur des Wacholder ihre Chronik darbietet, und sie tut dies, indem sie mosaikartig einzelne Lebensgeschichten aneinanderreihet. Neben der Lebensgeschichte Wacholders und Ralffs, die des Journalisten Wimmer, des Karikaturisten Strobel und vieler anderer. Ähnlich wie bei Hoffmann wird zudem die großstädtische Szene vom privaten Beobachtungsstandort aus zum Thema, wobei, wie in »Des Veters Eckfenster«, der Vorgang des sehenden »Fixierens« mitthematisiert wird. Ähnlich wie bei Hoffmann rücken dabei auch untere soziale Schichten ins Blickfeld, wenn auch bei Raabe stärker in einen melodramatischen Kontext eingebettet.

So trägt die großstädtische Gasse im Werk Raabes, bei aller Melodramatik des rekapitulierten Geschehens, bei aller Einsamkeit des alten Wacholders in seiner Dachstube, Züge der Idylle. Ein buntes Künstlervölkchen geht hier ein und aus, man feiert in aller Armut doch fröhliche Weihnachten:

Wie glänzte heute abend die alte dunkle Sperlingsgasse! Von den Kellern bis zum sechsten Stock, bis in die kleinste Dachstube war die Weihnachtszeit eingekehrt; ... [143]

Das Waisenkind Marias, Elise, sorgt für Leben und die Vergangenheit selbst, trotz aller Tragik, als Idyll für Verklärung:

So tauche denn auf aus dem Dunkel, du Idyll, bring mit dir deine Märchenwelt, dein Lächeln durch Tränen! [144]

Vermutlich sind es gerade diese Züge einer Gartenlaubenidylle in der »modernen« Szene einer Großstadt, die diesem Erstlingswerk Raabes solchen Erfolg beschieden haben. Eine Art biedermeierlich deutsche Gemütlichkeit beherrscht hier bei aller Armut, allem Elend die großstädtische Szene, verklärt die eher wild wuchernde Wirklichkeit großstädtischen Wachstums am Beginn des industriellen take-off in Deutschland zur »Idylle«.

[142] *Die Chronik der Sperlingsgasse*, S. 54.

[143] *Die Chronik der Sperlingsgasse*, S. 38.

[144] *Die Chronik der Sperlingsgasse*, S. 41.

In der Gattung der *Lyrik* hat erstmals der *Naturalismus* die Erfahrung der Großstadt auf breiter Front in die deutsche Literatur eingebracht. Die erste Lyrikanthologie des *Naturalismus*, betitelt »Moderne Dichter-Charaktere« (Berlin 1885) entwickelt so auch schon in den Vorworten von Hermann Conradi und Karl Henckell ein selbstbewußtes Programm poetischer Innovation:

Wir brechen mit den alten, überlieferten Motiven. Wir werfen die abgenutzten Schablonen von uns. [145]

In welchem Maße aber auch die Lyrik des *Naturalismus* – trotz aller trotzig abgelehnten »das Alte, Conventionele« doch auch im Alten, Konventionellen noch verharrt, machen bereits die Einleitungen von Conradi und Henckell mit ihren Appellen an sturm- und dranghafte Gefühlslagen, an »große Seelen und tiefe Gefühle« und an den »Geist wiedererwachter Nationalität« deutlich. Letzterer übrigens sei »germanischen Wesens«, der »allen Flitters und Tand« nicht bedürfe. Die frühnaturalistische Lyrik ist so, bei allem Aufbruchspathos, tief in die geistig eher rückwärts gewandte Nationalideologie des 19. Jahrhunderts verstrickt.

Die Forschung hat denn auch zu Recht vom eher »hybriden Ton« der Einleitungen zu dieser Lyrikanthologie gesprochen und im Aufbruch zur Moderne eher eine »bloße Willensbekundung« gesehen. [146] Gleichwohl: Im Propagandatön der genannten Einleitungen artikuliert sich – wie ungeschickt auch immer – ein neues Zeitbewußtsein, das Gefühl eines Epochenbruchs, dem die Kunst mit titanischen Aufschwüngen entsprechen müsse. Es solle, so Conradi's »Unser Credo«, »wieder eine neue Lyrik« anheben. Denn die gegenwärtige Kunst habe »nichts Titanisches, nichts Geniales«. Sogar Baudelaire wird als Kronzeuge dieses Neuanfangs zitiert, wenn auch sein Geist nur von ferne inspirierend gewirkt hat. Zu den Neuerungen, die man sich vornimmt, gehört auch das »hartkantige Sociale«, das »Urewige und doch zeitlich Moderne«. Schon in dieser Doppelung zeigt sich die eigentümliche Zwischenstellung der frühnaturalistischen Lyrik, die einerseits den geradezu »vulkanischen« Aufbruch in die Moderne will, andererseits schon von ihrer Diktion her in rückwärtsgewandter Gedankenwelt verharrt.

So finden wir denn auch in dieser Lyriksammlung eher ein Sammelsurium der verschiedensten Stil- und Tonlagen. Neben einem Gedicht wie Karl Henckells »Natur« (»Natur, allheil'ge / Heilende Göttin / An deinen vollen / Nährenden Brüsten / Lieg' ich und schlürfe / Milch des Lebens ...«) nun auch Gedichte, die sich der neuen, der Großstadthematik zuwenden. So ist hier unter dem bezeichnenden Gattungstitel »Genrebilder« ein Gedicht des heute vergessenen Johannes Bohne mit dem Titel »Der Bettler« abgedruckt, dessen letzte Strophe lautet:

Mich hungert und friert an der kalten Wand
Den kahlen Hut in der zitternden Hand;

[145] *Moderne Dichter-Charaktere*. Hrsg. W. Arent. Berlin 1885. Zitat aus dem Vorwort von Hermann Conradi *Unser Credo* (S. I-IV). Dort auch die folgenden Zitate.

[146] Günther Mahal: *Naturalismus*. München 1975, S. 187 und S. 193.

Was kann mich erquickern, was letzen?
Und wie mir's gedämmert, so kam's, so kam's,
Gebrochen mein Herze und wie mein Wamms
Zerrissen in Lumpen und Fetzen! [147]

Julius Hart steuert ein Gedicht mit dem Titel »Hört ihr es nicht?« bei, in dem das großstädtische Elend beschrieben wird und der Appell ertönt:

Reißt ab das rothe Gold vom Sammtgewand,
Den Demantschmuck, das schimmernde Perlenband.

Wir wandten in der Lebenswüste Noth,
Des Golds bedarf es nicht, o gebt nur Brod! [148]

Der begabteste Lyriker des *Naturalismus* war wohl Arno Holz, dessen »Berliner Schnitzel« ebenfalls Impressionen des Großstadtelends bieten, so den Tod einer jungen Mutter. Die erste Strophe lautet:

Fünf wurmzernagte Stiegen geht's hinauf
Ins letzte Stockwerk einer Miethskaserne;
Hier hält der Nordwind sich am liebsten auf,
Und durch das Dachwerk schau'n des Himmels Sterne.
Was sie erspähn, o, es ist grad genug,
Um mit dem Elend brüderlich zu weinen:
Ein Stückchen Schwarzbrot und ein Wasserkrug,
Ein Werktisch und ein Schemel mit drei Beinen. [149]

Trotz der Tragik des Geschehens – eine junge Frau liegt im Sterben, der Armenhilfsarzt wurde geholt, der Ehemann sucht Trost beim Alkohol – verklärt eine gewisse Idylle den Armenplatz, in den »durch das Dachwerk ... des Himmels Sterne« hineinblicken. Die melodramatische Schlußszene – Ankunft des Arztes nach dem Tod der Mutter – enthält in dem penetranten Versmaß der fünfhebigen Jamben und der erzwungenen Reime (»Überschlichen ... verblichen«) ein gewisses Maß an unfreiwilliger Komik.

Warum überzeugt die bekannte naturalistische Elendsmalerei heute so wenig? Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Es ist zum einen – bei aller pathetischen Beschwörung des Neuen – das Hineinzwängen der neuen Thematik in die alten Formraster, die einerseits die neue Thematik ins Konventionelle umbiegt, andererseits die konventionelle Form, die den neuen Inhalten nicht gewachsen ist, entleert. Ein Gedicht wie Julius Harts »Berlin« bemüht sogar die daktylischen Großverse, um die »endlose Ausbreitung« der Großstadt zu beschreiben:

Endlos ausbreitest du, dem grauen Ozean gleich
den Riesenleib; in dunkler Ferne stoßen
die Zinnen deiner Mauern ins Gewölk ... [150]

[147] *Moderne Dichter-Charaktere*. S. 116; das obige Zitat von Henckell S. 18.

[148] *Moderne Dichter-Charaktere*, S. 68.

[149] *Moderne Dichter-Charaktere*, S. 155. Das Gedicht trägt den Titel »Ein Andres«, versteht sich also als Gegenstück zu Goethes »Wanderers Nachtlied«.

[150] Zitiert nach *Deutsche Großstadtyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Hrsg. W.

Aber die Beschreibungsperspektive bleibt doch hier wie auch in der naturalistischen Elendmalerei äußerlich. Das Geschehen degeneriert in solcher naturalistischen Großstadtyrik vielfach zum »Genrebild«, das, bei aller Beschwörung von Schmerz und Mitgefühl, biedermeierlich beschönigende Züge trägt und immer wieder in unfreiwillige Komik umkippt. [151]

3.4 Expressionismus

Gegenüber dem Naturalismus knüpft der *Expressionismus* als erste Großstadtliteratur im deutschen Sprachraum an das Niveau der großen französischen Vorbilder Baudelaire und auch Rimbaud an. Von beiden Autoren waren mittlerweile Übersetzungen erschienen, Baudelaire's »Die Blumen des Bösen« 1891 in einer kongenialen Übersetzung Stefan Georges, der 1907 eine Übersetzung durch W. Graf von Kalckreuth folgte und 1917 eine weitere Übersetzung durch O. Hauser. Rimbauds »Bateau Ivre« (»Das trunkene Schiff«) mit seinen fiebrigen und höllisch-dämonischen Stadtphantasien erschien 1908 im Insel-Almanach in einer Übersetzung von Karl Ammer, die besonders auf Georg Trakl großen Einfluß nahm. Schon allein diese Dichte der Übersetzungsleistungen zeigt das Interesse an diesen ersten großen modernen Großstadtyrikern von Weltrang an. [152]

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang noch ein dritter Großstadtautor, der die Form, den Gehalt und das Niveau der expressionistischen Großstadtliteratur in Deutschland mit ermöglicht hat: Walt Whitman. Seine »Leaves of Grass« erschienen erstmals in Auswahl übersetzt 1889 und wurden erneut 1904 und 1907 übersetzt. Der Grundton, der in der New York-Lyrik des Amerikaners Whitman herrscht, ist allerdings ein ganz anderer als in der europäischen Großstadtliteratur.

Rothe. Stuttgart 1973, S. 61.

[151] Dafür noch ein Beispiel: Karl Henckells *Straßenbild*: »Sich dort die Zwei! Er spielt die Flöte, / und woll'ne Strümpfe strickt sein Weib, / im Korbe ruh'n zwei Dreierbröte / zur Nahrung für den siechen Leib. / Flütüh, flütüh! – »Wer gibt nen Groschen?« / Die Flöte lockt so flehend süß. / »Ihr steckt ja in den Glücksgaloschen, euch ist die Welt ein Paradies.«« Zitiert nach *Deutsche Großstadtyrik*, S. 46. Siehe zu diesem Themenkomplex auch Manuel Muranga: *Großstadtelend in der deutschen Lyrik zwischen Arno Holz und Johannes R. Becher*. Frankfurt/M. u.a. 1987.

[152] Diese Einflüsse sind in der Forschung aufgewiesen worden. Siehe Guiseppe Dolei: *Trakl e Rimbaud*. In: *Annali. Sez. Germanica. Studi Tedesci* 17, 1974, S. 139ff, Bernhard Böschstein: *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*. In: *Studien zur Dichtung des Absoluten*. Zürich u.a. 1968, S. 127ff, Rémy Colombert: *Rimbaud, Heym, Trakl. Essais de description comparée*. Bern u.a. 1987, sowie die neue Studie von Thomas Keck: *Der deutsche »Baudelaire«*. Bd. I: *Studien zur übersetzerischen Rezeption der »Fleurs du Mal«*. Heidelberg 1991. In diesem Zusammenhang verweise ich auch auf den Aufsatz von Hartwig Isernhagen: *Die Bewußtseinskrise der Moderne und die Erfahrung der Stadt als Labyrinth*. In: *Die Stadt in der Literatur* (Anm. 115), S. 81ff, der die Entwicklung der amerikanischen mit der deutschen Großstadtliteratur vergleicht, auf Walt Whitman aber nicht näher eingeht. (Siehe dazu das Folgende.)

Es ist der Ton des Preisgesangs, in den Whitman die moderne Großstadt taucht: Preisgesang auf die Kraft des Menschen, die sich in der modernen Zivilisation und in der Stadt darstellt, Preis der Freiheit, für die der industrielle Norden gegenüber dem sozial und industriell rückständigen Süden Amerikas einsteht. In der expressionistischen Großstadtliteratur dagegen und so auch im Expressionismus wird Stadt anders gesehen: als Ort des Elends, des Todes, des Sinnentzuges. Gleichwohl hat der Expressionismus von der Vitalität und auch der Langzeilenform der Verse Whitmans wichtige Impulse empfangen. [153]

Es sind vor allem zwei Faktoren, die die expressionistische Großstadtliteratur – bei allen inneren Differenzen – gegenüber dem Naturalismus auszeichnen.

Erstens: Die *Dynamisierung* der Wahrnehmungsperspektive. Das lyrische Ich bleibt der Stadt, die es beschreibt, nicht äußerlich, sondern wird von der Dynamik des Geschehens selbst affiziert, ja, sogar dissoziiert. Umgekehrt: Dynamisiert belebt sich die Objektwelt auf unheimliche Weise. Subjekt und Objekt gehen so ineinander über, tauschen die Rollen. Das Objekt handelt, das Subjekt scheint dagegen zuweilen zum erstarrten Gegenstand verdinglicht. [154]

Zweitens: Die *Dämonisierung* der Wahrnehmungsperspektive. Damit gemeint ist ein höchst komplexer Vorgang: die Rückgewinnung der metaphysischen Dimension der Wahrnehmung der Großstadt. Diese erscheint in der expressionistischen Literatur eben nicht nur als das Gegenüber eines Elendsbildes, sondern als Ort eines transzendenten Schreckens: der dämonische Gott auf dem Rücken der Stadt, das satanische, bleckende Lachen am Himmel, die Metaphern des Höllischen, der Apokalypse inmitten ihrer Szenerie. Die Großstadt ist so im Expressionismus immer mehr als ihr äußeres Wahrnehmungsbild. Sie ist der Erscheinungsort einer entritualisierten, endogmatisierten, zugleich unberechenbar dämonisch aufgeladenen, negativen Metaphysik. Die Großstadt ist der Ort der zerstörerischen Kraft der entgotteten, zugleich aber von der Metaphysik nicht losgeketteten Zivilisation. Sie ist in der expressionistischen Literatur der Ort, an dem die Destruktivkräfte der Moderne erfahren werden. [155]

[153] Im Gegensatz zu dem in der europäischen Großstadtliteratur vorherrschenden kulturkritischen Ton ist für Whitman die Stadt, in ihrer Diffusität und Vitalität, Ort der Erfahrung auch der Menschlichkeit: »I hear the sound I love, the sound of the human voice, / I hear all sounds running together, combined, fused or following, / The sounds of the city ...« *Leaves of Grass*. Facsimile Ed. of the 1860 Text. By R. H. Pearce. Ithaca 1961, S. 59.

[154] Siehe dazu Silvio Vietta: *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*. In: *DVJS* 48, 1974, S. 354ff sowie Vietta / Kemper: *Expressionismus*, S. 30ff.

[155] Daß bereits in der vorexpressionistischen Literatur apokalyptische Motive vorherrschen, hat Klaus Vondung nachgewiesen: *Träume von Tod und Untergang. Präludien zur Apokalypse in der deutschen Literatur und Kunst vor dem ersten Weltkrieg*. In: *Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. J. Knoll u.a. Stuttgart 1984, S. 143ff. Siehe auch Klaus Vondungs Studie: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988. Weitere Literatur zum Bild der Großstadt in der expressionistischen Literatur: Heinz Rölleke: *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*, Berlin 1966, Christoph Perels: *Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Lillencron und Brecht*. In: *Die Stadt in der Literatur* (Anm. 115), S. 57ff, insbes. S.

Vergegenwärtigen wir uns diese Struktur der expressionistischen Großstadtliteratur an einigen Beispielen. Dabei ist vorweg noch einmal daran zu erinnern, daß es eben die Generation der expressionistischen Autoren war, welche die rasende Entwicklung der modernen Zivilisation mit ihrem sprunghaften Wachstum der Städte, mit ihrer zunehmend bedrohlichen kriegstechnischen Ausrichtung der Industrie, mit ihrer Akzeleration der Erfahrungsstruktur durch die neuen Transportmedien, die neuen Kommunikations- und Bewußtseinsindustrien am eigenen Leibe erfahren hatte. Diese Generation der expressionistischen Autoren fand sich vor allem in Berlin, genoß hier einerseits das hektische Klima der Hauptstadt, die Atmosphäre der Freiheit, den Austausch von neuen Ideen in Cafés und Clubs, die sexuelle Promiskuität, eben das Reizklima Berlins, aber dies andererseits doch auf eigentümliche Weise gebrochen und bei aller Exaltiertheit von tiefer Skepsis, ja Depressivität geprägt. [156]

Ein neuer Typus von Großstadtliteratur hat in Deutschland Jakob van Hoddis geschaffen. Dieser Autor – sein Name steht als Pseudonym für Hans Davidson – gehörte 1909 zu den Mitbegründern einer Keimzelle des literarischen Expressionismus, des »Neuen Clubs«, des späteren »Neopathetischen Cabarets«, dem auch Georg Heym, Kurt Hiller, Ernst Blass, Erwin Loewenson assoziiert waren. Jakob van Hoddis gehört zu jenen Dichtern der Moderne, deren Leben Leidensgeschichte war: seit 1912 zunehmend bedroht und umnachtet von Schizophrenieschüben, suchte er Freundschaft mit Lotte Pritzel und Emmy Hennings, der späteren Lebensgefährtin des Dadaisten Hugo Ball. Diese Beziehungen scheiterten, ebenso der Versuch, durch Übertritt zum Katholizismus Halt zu finden. Von 1914 an lebte van Hoddis in dauernder Heilbehandlung, seit 1933 in einer jüdischen Heilanstalt, von wo er 1942 von den Nazis abtransportiert und an unbekanntem Ort umgebracht wurde.

Jakob van Hoddis hat den neuen Typus des expressionistischen *Simultan- oder Reihungsgedichts* geschaffen. Es sind Gedichte, die durch Reihung heterogener Wahrnehmungs- und Reflexionselemente der verwirrenden und dissoziierenden Vielfalt der Eindrücke der Großstadtswahrnehmung einen formal äquivalenten Ausdruck verleihen. Der Reihungsstil dieser Texte entspricht der bereits 1903 von Georg Simmel beobachteten großstädtischen Wahrnehmungsstruktur als einer »raschen Zusammendrängung wechselnder Bilder«, geprägt durch den »schroffen Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt«. [157] Der formale Rahmen der Einheit solcher dissoziierten Beobachtungsquanten sind oftmals Zeitmomente. Die Gedichte »Mittag«, »Morgens«, auch Alfred Lichtensteins »Dämmerung« nennen so bereits im Titel den zeitlichen Rahmen für die simultanen Wahr-

71ff, Jost Hermand: *Das Bild der ›großen Stadt‹ im Expressionismus*. In: *Die Unwirklichkeit der Städte* (Anm. 104), S. 61ff.

[156] Die klassische Studie zur Lebensform der literarischen Avantgarde in der Großstadt ist Helmut Kreuzers: *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1971.

[157] Georg Simmel: *Die Großstadt und das Geistesleben* (Anm. 113). Ich zitiere im folgenden diesen Text und die Beispiele expressionistischer Literatur nach der Ausgabe: *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. S. Vietta. Tübingen 1990, das Zitat S. 11.

nehmungen. Dieser zeitliche Rahmen vereinigt die disparaten Wahrnehmungseinheiten. Daher der Begriff des Simultangedichts. Dissoziiert aber sind in solchen Simultangedichten nicht nur die einzelnen Wahrnehmungsmomente, »Dissoziierung« prägt, nach Einsicht Simmels, auch die soziale Rolle der großstädtischen Lebensform. Einerseits garantiert diese ein hohes Maß an persönlicher Freiheit, dies gerade haben die expressionistischen Künstler genossen, andererseits bedeutet diese Freiheit aber auch Einsamkeit, und diese akzentuiert Jakob van Hoddis in seinem Gedicht »Mittag«. Zudem ist hier eine Art von Schock-Erfahrung eingestaltet, die an Baudelaire erinnert:

Mittag

Ein Teufelslachen bleckt am blauen Himmel
Und in den Straßen quält der trockene Staub
Der breiten und verwornen Stadt Gewimmel
An allen Bäumen sitzt erstarrtes Laub.

Als hing die Sonne jetzt am Leiterwagen,
Der langsam fährt mit schallendem Gebimmel
Es dröhnt die Stadt wie trunken und in Klagen

Du gehst bestürzt, so einsam wie in Wüsten,
Zu wild und stolz nach Mensch und Lust zu jagen.
Und selbst nach Träumen, die als Kind dich grüßten,
Wagst du jetzt diese Häuser nicht zu fragen.

Tollkirschen trägt dir dieser Monde Baum.
Nur Ängste steigen auf. Die Winde schlagen
Dir schwarze Fratzen in den tiefsten Traum.

So Tag und Nacht und niemals zu verjagen. [158]

Bereits in der ersten Strophe transportiert jeder Vers ein neues Bild: das Teufelslachen am Himmel, das Bild des trockenen Staubes auf der Straße, das städtische Gewimmel, das erstarrte Laub. Der montagehafte Zusammenhang der Bilder, in die auch die neue Erfahrung des »Kinematographen« eingegangen ist [159], ist nicht nur formaler Art und durch den zeitlichen Rahmen bedingt. Die vierte Strophe nennt die psychische Quelle, aus der diese Bilder, die Bilder der Angst, der Qual, der Verwirrung und Erstarrung, stammen:

Nur Ängste steigen auf, die Winde schlagen
Dir schwarze Fratzen in den tiefsten Traum.

[158] *Lyrik des Expressionismus*, S. 34f. Das vermutlich im Zeitraum 1911 – 1912 entstandene Gedicht entstammt dem Nachlaß des Dichters.

[159] So der Titel eines Gedichts von van Hoddis, das einen Kinematographenbesuch zum Thema hat. In: *Lyrik des Expressionismus*, S. 58f. Das Gedicht bildet den Schluß des Zyklus *Variété*.

Die ›Visionarität‹ solcher Bilder, die »niemals zu verjagen« sind, prägen die expressionistische Großstadtlyrik durch und durch. [160] Der Schock solcher Bilder resultiert nicht einfach aus der Begegnung des lyrischen Ich mit der großstädtischen Masse, auch nicht aus der Konfrontation mit der Armut in der Stadt, sondern aus einer für die gesamte Moderne typischen, tiefen Angst, in der Stadt selbst einer äußersten Bedrohung entgegenzugehen. Gleich das Eingangsbild erzeugt einen Wahrnehmungsschock:

Ein Teufelslachen bleckt am blauen Himmel.

Man versteht die Tiefendimension dieser expressionistischen Lyrik aber nicht, wenn man sie nur auf die Subjektivität des Autors, seine wahnhaften Visionen, seine irrationalen Ängste und die Lyrik des Expressionismus insgesamt auf den Begriff der »Ausdruckskunst« zurückführt. Van Hoddiss' Sprache verfügt über Töne, die an Hölderlin erinnern:

Weh mir, dem Gott die nackten Sonnen wies
Und fahler Höllenstädte grelles Leid ... [161]

Hier, wie auch im Gedicht »Mittag« ist die Sonne eine Metapher extremer Bedrohung. In dem Gedicht »Mittag« ist es ja wahrscheinlich ihr Bild, die als das am blauen Himmel bleckende »Teufelslachen« wahrgenommen wird über dem Bild einer gequälten, ausgetrockneten, wüstenähnlichen Stadt. Der Ton der tiefen Klage, der in der Lyrik des Jakob van Hoddiss die Wahrnehmung der Großstadt prägt, ist letztlich metaphysischer Abkunft. Es ist die Wahrnehmung der Stadt als Ort einer Verdammnis schon im Diesseits. Sicher haben viele Expressionisten auch mit dem Schock gespielt, traten provokativ auf, inszenierten das »épater le Bourgeois« in Cafés und Clubs bis hin zum Züricher Dadaismus. Aber die Tiefendimension der expressionistischen Literatur bei Autoren wie Jakob van Hoddiss, Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler resultiert nicht aus solchem Spiel mit der Schockwirkung, sondern aus einer leidvollen Erfahrung der Moderne als einer Epoche des Unheils. Ihr Grundton ist, wie bei Hölderlin, die Klage.

Bei Jakob van Hoddiss finden wir ähnliche Erfahrungen gestaltet wie bei Baudelaire: die als »schwarze Fratzen« verkleideten Ängste, das zum »Teufelslachen« verzerrte Gesicht der Sonne, Bilder der Erstarrung der Natur, der Verwüstung, der Einsamkeit des Ich. Dazu das Lärmen der Stadt – »es dröhnt die Stadt« –, die in ihrer ›Trunkenheit‹ selbst kein Bewußtsein von der untergründigen Angst hat, die sich dahinter verbirgt. Die moderne expressionistische Großstadterfahrung erlaubt auch keine Fluchtmöglichkeit mehr in die Natur. Die Bilder der Natur sind bei van Hoddiss auf eigentümliche Weise erstarrt oder ins Groteske verzerrt: Das »erstarrte

[160] Van Hoddiss hat diese visionäre Struktur seines Dichtens ironisch im Gedicht *Der Visionarr* festgehalten. In: *Lyrik des Expressionismus*, S. 241. Bezeichnenderweise wurde das Gedicht von André Breton in die Ahnengalerie des Surrealismus aufgenommen. Es erschien in seiner *Anthologie de l'humour noir*.

[161] *Lyrik des Expressionismus*, S. 171.

Laub«, neben der bedrohlichen Sonne »am blauen Himmel«, das Bild der »Sonne jetzt am Leiterwagen«. Anderswo »glüht« die Sonne als »fette Feuerglatze«. [162] Diese Lyrik hat auch keine Fluchtmöglichkeit mehr in die Utopie:

Vielleicht ein frisches Ideal
für reifere Poeten ... [163]

Der durch Nietzsche geschärfte ideologiekritische Blick läßt solche »Hintertüren« nicht mehr offen.

Denn von der Wut
Des Suchens nach verlorenen Paradiesen
War jede Kunde tot. [164]

Erst wenn man diesen Utopieverlust und die Transzendenzlosigkeit der modernen Erfahrungsstruktur mitdenkt, schließt sich der Horizont auch für das Verständnis der expressionistischen Großstadterfahrung. Das »Grauen«, der Todesschrecken, der die Autoren dieser Generation angesichts der großen Stadt überfiel, entspringt dem Blick einer aus den Sinnbezügen herausgefallenen, unbehausten und von Angst bedrohten Moderne auf die Stadt als den Ort der Herrschaft der technisch-ökonomischen Moderne. Die Moderne aber gab für viele zeitgenössische Autoren zunehmend das verzerrte Gesicht einer aggressiven militärischen Hochrüstung zu erkennen.

Angst – Anfang des expressionistischen Jahrzehnts, also um 1910, hatte diese Angst somit auch einen eminent politischen Grund: die drohenden Vorzeichen des 1. Weltkrieges standen über den Städten. Man hat sich oft gefragt, warum ein Autor wie Georg Heym, der am 16. Januar 1912 in der Havel ertrank, in Gedichten wie »Der Gott der Stadt«, »Die Dämonen der Städte«, Gedichte also aus den Jahren 1911/12, die Bedrohung einer totalen Zerstörung der Städte, ja der modernen Hochzivilisation in Bildern der dämonisch-zerstörerischen Gottheit fassen konnte. Sein »Gott der Stadt«:

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt. [165]

Die zerstörerische Gewalt, die in diesem Text so bedrohlich über der Stadt liegt, war eben auch die Bedrohung eines ersten großtechnischen Krieges, der als Bedrohung einer weltweiten, imperialistischen Kriegspolitik zumindest seit der zweiten

[162] Jakob van Hoddiss: *Dichtungen und Briefe*. Hrsg. R. Nörtemann. Zürich 1987, S. 34. Die Verse stammen aus dem Gedicht *Italien*.

[163] *Dichtungen und Briefe*, S. 150. Die Verse sind dem Nachlaß-Gedicht *Gartenabend* entnommen.

[164] *Dichtungen und Briefe*, S. 134. Ebenfalls ein Nachlaß-Gedicht.

[165] *Lyrik des Expressionismus*, S. 39.

Marokko-Krise in der Luft lag. [166] Das angsterzeugende bedrohliche Potential der technisch-ökonomischen Moderne taucht hier als eine politisch unbewältigte Macht der drohenden Zerstörung auf, die Heym allerdings, wie die meisten seiner Zeitgenossen, auch vitalistisch ausgekostet, ja sogar herbeigesehnt hat.

Neben der für Heym typischen mythisierenden Personenallegorie finden wir in expressionistischen Gedichten häufig auch Wendungen, in denen die Objektwelt dämonisch belebt erscheint, so in Alfred Wolfensteins Gedicht »Städte«:

... daß die Straßen
Grau geschwollen wie Gewürge sehn. [167]

Häuser sind »graue Fratzen«, Straßen »eine Hundeschar / im Hohlen bellend«. [168] Der Mensch dagegen erscheint vielfach als Objekt der dynamisierten Prozesse, aggressiv bei Ernst Wilhelm Lotz:

Die Nächte explodieren in den Städten
Wir sind zerfetzt von wilden, heißen Licht ... [169]

Oder auch erstarrt, erkaltet, verdinglicht, so in Alfred Lichtensteins »Punkt«, das den Zusammenbruch – »Einsturz« – des Wahrnehmungs-Ich und seiner Welt beschreibt:

Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein
Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert.
Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert.
Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein. [170]

Typisch für das von Lichtenstein weiterentwickelte Gedicht des Simultan- und Reihungsgedichts ist auch die komische Brechung solcher Vorgänge: das zum »Sack« gewordene Herz, das »Umfallen« der Welt und so die Assoziation apokalyptischer Bilder mit einer Spielwelt von Bauklötzen.

Eine Vielzahl von expressionistischen Gedichten nimmt die *sozialkritische* Problematik des Naturalismus auf. Bettler, Dirnen, Stellungslose, Subproletariat und Proletariat der Stadt, aber auch die Kranken, Siechenden, die Verfemten, Idioten, Außenseiter aller Art begegnen in expressionistischen Gedichten, zum Teil religiös gesteigert in der Vision einer neuen, alle Menschen umfassenden Verbrüderung, einer – so bei Paul Zech – »neuen Bergpredigt«. [171] Allerdings verblieben die hell-

[166] Siehe dazu auch *Georg Heyms Gedicht »Der Krieg«*, Hrsg. G. Dammann u.a. Heidelberg 1978, die an der Entstehungsgeschichte dieses Gedichts den Einfluß der Vorkriegspolitik auf Heym nachweist.

[167] *Lyrik des Expressionismus*, S. 46.

[168] *Lyrik des Expressionismus*, S. 37. Aus Georg Heyms *Die Städte*.

[169] *Lyrik des Expressionismus*, S. 36.

[170] *Lyrik des Expressionismus*, S. 35.

[171] Siehe die Lyrikanthologie: *Expressionismus. Lyrik*. Hrsg. M. Reso und S. Schlenstedt. Berlin und Weimar 1969, insbes. die Abteilung »Die Fahne der Verfemten wird der Dichter tragen«. Sie wird eingeleitet durch das Gedicht von Paul Zech (S. 301ff). Die breite Palette

hörigen Autoren des Expressionismus eher in Distanz zu messianischen Tendenzen vieler ihrer Dichter-Zeitgenossen. Das fortgeschrittenste Bewußtsein in der expressionistischen Literatur stand den neuen Idealen, auch der Idee einer allgemeinen Weltverbrüderung, eher skeptisch gegenüber. Gerade diese Skepsis in die Realisierungsmöglichkeit der Utopie aber läßt die Außenseiter der Gesellschaft, die Kranken, Verzweifelten eher noch verzweifelter erscheinen. Nicht Erlösung, sondern Verzweiflung beherrscht die tiefsten Gedichte des Expressionismus wie die literarische Moderne in Deutschland von Hölderlin bis Thomas Bernhard insgesamt.

Dieser Ton prägt auch und gerade die Gedichte *Georg Trakls*, so die Gedichte »An die Verstummen« und »Abendland« aus der 1913 erschienenen Sammlung »Sebastian im Traum«. Trakl starb am 3. / 4. November 1914 nach der Schlacht bei Grodek, bei der er als Sanitäter hilflos die Schmerzen der Verletzten ansehen mußte, an einer Überdosis Kokain. Beide Texte beschreiben eine Erfahrung der Stadt, die der eines Jakob van Hoddis verwandt ist, obwohl Trakls Erlebnisraum ja nicht die deutsche Großstadt Berlin war, sondern das politisch, industriell und auch vom Erscheinungsbild ganz andere Innsbruck und Wien. Aber um die konkrete Stadt geht es hier gar nicht mehr, wenn vom »Wahnsinn der großen Stadt« die Rede ist. [172] Eine solche lyrische Aussage bezieht sich nicht mehr nur auf eine Stadt, sondern auf *die* große Stadt. Die Metaphern, mit denen sie beschrieben wird, tragen, wie bei van Hoddis, Züge der Verkrüppelung, der erstarrten Natur, des toten Lebens, der wahnsinnigen Qual des »Besessenen«. Es korrespondiert mit dem einsamen gejagten Ich in den Texten van Hoddis'. In den Schlußversen des Gedichts »An die Verstummen« allerdings keimt auch die Hoffnung auf das »erlösende Haupt« auf, eine Hoffnungsvision, wie sie sich aus den »harten Metallen« neu zusammenfügt. Ich zitiere das Gedicht »An die Verstummen«:

O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.

Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen,
Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.
O, das gräßliche Lachen des Golds.

der Berlin-Thematik bis in die Gegenwartsliteratur dokumentiert die Lyrik-Anthologie: *Berlin! Berlin!* Hrsg. H.-M. Speier. Stuttgart 1987. Dort auch ein Abschnitt über »König, Punk und Kohlenträger. Leute, Figuren, Situationen« (S. 157ff) und über die Nachkriegsteilung (»Grenzgelächter«, S. 51ff).

[172] Georg Trakl: *An die Verstummen*. In: *Lyrik des Expressionismus*, S. 67. Dort auch das Gedicht *Abendland* S. 104 (in der vierten Fassung). Siehe auch die Werkausgabe von Hans-Georg Kemper u.a. *Georg Trakl: Werke. Entwürfe. Briefe*. Stuttgart 1984, S. 81 und S. 90, die Varianten in der HKA *Georg Trakl* (Hrsg. W. Killy u.a. Bd. II), S. 216 und S. 241ff, sowie die auf den Schulunterricht hin orientierte Interpretation des Gedichts von René Schmidt in: *An die Verstummen. Expressionismus im Unterricht*. Hrsg. D. Tetzlaff u.a. Frankfurt/M. 1988, S. 143ff.

Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.

Die Forschung hat zu Recht die Eigenstruktur der Traklschen Metaphorik herausgearbeitet. [173] In dem Maße, wie eine vorgegebene klassische Semantik der Gedichtssprache in der Moderne sich zersetzt, muß der Autor sich seine eigene Sprache erarbeiten. Dazu gehören bei Trakl die Adjektive »schwarz«, »silbern«, »purpurn«, auch die adverbiale Bestimmung »stille«, die in der Verzweiflung ein Moment der Erlösung ankündigt (»das erlösende Haupt«). Aber der Grundton dieser Lyrik und ihrer Erfahrung der »großen Stadt« ist der einer verzweifelten Ausgesetztheit und Kälte auch in dem Bild der Totgeburt der »Hure« –, die typisch ist für die Moderne. Trakls Verse zeigen Züge entsetzlicher, metaphysischer Angst:

Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen ...

Wir können vermuten, daß in dieser Angst und in der Metaphorik des »Bösen« sich auch ein Schuldbewußtsein des Süchtigen Georg Trakl artikuliert. Darüber hinaus aber zeigt die Ausrufung »O, der Wahnsinn der Großen Stadt« nicht nur eine Bedrohtheit des Ich an, sondern – stellvertretend im Erfahrungs-Ich des Autors und seiner »Besessenheit« – eine Bedrohung der »Menschheit«.

Das erwähnte andere Großstadtgedicht, »Abendland«, macht dies noch deutlicher. Es ist die Dimension der abendländischen Geschichte selbst, die hier schon im Titel anklingt. Das Gedicht ist voll leiser, untergründiger Todesmotive, so bereits in der ersten Strophe:

Am Abendweiher
Auf schwarzem Kahn
Hinüberstarben Liebende.

Zugleich aber erscheint in der mythischen Jünglingsgestalt des »Elis«, die auch eine Kunstmetapher ist, ein Hoffnungsmotiv in diesem Gedicht, wie in den Schlußversen von »An die Verstummenen«. Die elegische Grundstimmung des zweiten Gedichtteils aber bereitet die eigentlich Apostrophe an die Stadt vor:

Ihr großen Städte
Steinern aufgebaut
In der Ebene!
So sprachlos folgt
Der Heimatlose
Mit dunkler Stirne dem Wind,
Kahlen Bäumen am Hügel.
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet

[173] So bereits die Studie von Karl Ludwig Schneider: *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*. Heidelberg 1954. Hans Georg Kemper Analyse eines Lektüreprozesses von Trakls Lyrik arbeitet die Traumstrukturen der untersuchten Texte heraus. In: Vietta / Kemper: *Expressionismus*, S. 229ff.

Schaurige Abendröte
Im Sturmgewölk.
Ihr sterbenden Völker!
Bleiche Woge
Zerschellend am Strande der Nacht,
Fallender Sterne.

Auch hier eine Beschwörung – »Ihr großen Städte« – nicht irgendeiner Stadt, sondern der modernen Großstädte und sie als Orte des Sprachverlustes, einer Entwurzelung, einer gewaltig gesteigerten Angst, gefaßt im Naturbild der »schaurigen Abendröte« und des »Sturmgewölks«, das direkt übergeht in die politisch-geschichtliche Vision:

Ihr sterbenden Völker!

Auch bei Trakl ist die Stadt Ort einer universalen Zerstörung – darin der Lyrik Heyms vergleichbar –, wenn auch das Bild der destruktiven Energie bei Trakl nicht zu einer mythischen Personenallegorie gerinnt wie bei Heym. Die hereinbrechende Zerstörung aber ist auch hier das Thema, die vorherrschende Befindlichkeit die einer »gewaltigen Angst«. Dabei ist die wahrscheinlich letzte Dimension dieser typisch expressionistischen Angst nicht nur politisch als Angst vor dem Weltkrieg aufzulösen. Es ist eine auch diese zeitgeschichtliche Erscheinung transzendierende Angst der Moderne um eine vielleicht noch tiefere Zerstörung der Menschheit, die in den Gedichten Trakls waltet, die ihm am Erscheinungsbild der »großen Stadt« aufging und die er bis zur Selbsterstörung am eigenen Leib erleiden mußte. Das Gedicht »Abendland« endet denn auch mit Bildern des Sterbens, des Zerschellens, des Zerbrechens, des Fallens. Der »Heimatlose«, der diesem Prozeß »sprachlos« folgt, wahrt seine Identität vielleicht nur noch in der Intention, das gesehene Grauen und die Angst vor der Zerstörung, so übermächtig sie auch ist, in die Sprachform zu bannen.

3.5 Rilkes Malte Laurids Brigge

Ein der Großstadterfahrung des literarischen Expressionismus verwandter Prosatext sind die »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rainer Maria Rilke. Dieser als »Roman« apostrophierte, aus tagebuchartigen Aufzeichnungen zusammengesetzte Text gehört, zusammen mit Döblins »Berlin Alexanderplatz«, zu den wichtigsten Prosatexten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, die sich am Thema Großstadt abarbeiten. Entstanden sind die »Aufzeichnungen« in den Jahren 1904 – 1910, ihr Ort ist: Paris. Dort hat Rilke die »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« auch 1908 – 10 vollendet. In der Biographie Rilkes vollzieht sich mit diesem Text der Durchbruch zur Entfaltung seiner tiefsten literarischen Möglichkeiten.

Vor allem die ersten fünfzig Seiten dieses Prosatextes beschreiben die große Stadt im Medium der Erfahrung der fiktionalen Figur eines jungen skandinavischen Adligen, der, enturzelt und seiner Tradition beraubt, sich dem Angriff der Stadt aussetzt und dabei fast selbst zerstört wird. Malte Laurids Brigge schafft aber inmitten der bedrohlichen Stadt in einem Akt der Sammlung und durch das Schreiben eine Gegenwelt, ein geistiges Exil, in dem er die destruktive Erfahrung auffangen und in eine neue Identitätsstiftung umbiegen kann.

Bedrohlich besetzt die Stadt Paris das Ich vor allem über Bilder der Krankheit, des Morbiden, aber auch des Überlauten, Lärmenden. Der das Erfahrungs-Ich penetrierende Lärm wird gleich zu Eingang des Textes zum Symbol für die ganze Stadterfahrung:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. [174]

Die großstädtische Masse, wenn man davon sprechen will, erscheint hier in einer Folge von Bildern kranker, entstellter Menschen, die ein Geruch von Billigspeise und von Angst umgibt:

Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von Pommes frites, nach Angst. [175]

Stadt als ein Ort der Krankheit, der von Geschwulsten überwucherten Menschen, der Aussätzigen – die Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten assoziiert sich auch hier, wie vielfach im Expressionismus – mit den sozialen Außenseitern, die ihrerseits ihn, den Entwurzelten, als einen der ihren erkennen:

[174] Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Da eine historisch-kritische Ausgabe dieses Textes und der Werke Rilkes nicht vorliegt, zitiere ich nach der Taschenbuchausgabe (München 1962), das Zitat S. 7. Zur Großstadterfahrung in diesem Roman siehe Inca Rumold: *Die Verwandlung des Ekels. Zur Funktion der Kunst in Rilkes »Malte Laurids Brigge« und Sartres »Nausée«*. Bonn 1979, Andreas Freisfeld: *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a. 1982, S. 75ff. Freisfeld sieht in Rilkes Darstellung des Leidens an der Stadt ein »Verfahren der Stadtpoetisierung«, einen »besonderen Verklärungsmodus« (S. 76f). Wenn Freisfeld Rilkes Roman auch konzidiert, daß die »besondere Leistung des Romans« darin liege, daß sich »Erfahrungen der städtischen Entfremdung« darin nachweisen lassen (S. 78), so zeigt der Verfasser für die Moderneproblematik, die in Rilkes Roman gerade anhand der Großstadterfahrung aufbricht, wenig Verständnis. Freisfeld pathologisiert den Protagonisten: er sei von »Verfolgungswahn« heimgesucht (S. 101), bade sich in der »Widerlichkeit als Erlebnismotiv« (S. 101f). Leider ist dabei die Erkenntnishaltigkeit der spezifischen Ästhetik des Häßlichen dieses Romans gänzlich unterbestimmt und als eine beliebige Obsession des Autors mißverstanden. Die *Malte-Studien* von Helmut Naumann (Rheinfelden 1983 und 1989) gehen auf die Großstadterfahrung in diesem Roman kaum ein. Dagegen liefert die Interpretation von Wilhelm Loock *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (München 1971) eine gezielte Interpretationshilfe gerade auch der Großstadtpassagen für den Deutschunterricht. [175] *Malte*, S. 7.

Aber es gibt doch ein paar Existenzen, auf dem Boulevard Saint-Michel zum Beispiel und in der rue Racine, die lassen sich nicht irremachen, die pfeifen auf die Gelenke. Die sehen mich an und wissen es. Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre ... [176]

Zu den Bildern der sozialen Außenseiter, der »Fortgeworfenen«, gehören ekelhafte Bildmomente, gehört eine extrem gesteigerte Ästhetik des Häßlichen:

Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespien hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her. [177]

In der Wahrnehmung des Protagonisten entstellen sich so die »Fortgeworfenen« selbst zu dem, was sie in der sozialen Hierarchie sind: »Auswurf«, Bilder des Schleimigen – »als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt« – des Schmutzes, der wuchernden Krankheit, auch der Blendung, bewirken auch beim Leser Ekel. Dieser Ekel hat Erkenntnisfunktion. Er provoziert das Erkennen einer sozialen Unterschicht, die noch unter dem »Bettler« angesiedelt ist und überhaupt keine andere soziale Identität hat als die, zu den »Fortgeworfenen« zu gehören, eine Schicht unter dem vierten Stand. Daß gerade diese Schicht des sozialen »Abfalls« ins Zentrum der Wahrnehmungsperspektive rückt, ist signifikant für Maltes Erfahrung von Paris und Rilkes Darstellung der Stadt als eines Ortes radikaler Entwurzelung und des Identitätsverlustes. Die Großstadt als Ort der Moderne ist zugleich der Ort der Entmenschung, der Ort, an dem Subjekte zu »Schalen von Menschen« auszehren. [178]

In »Malte« vollzieht sich aber von Anfang an ein Reflexionsprozeß: die Reflexion auf das Sehen, auf das Sehen-lernen. Und auf das Schreiben:

Ich lerne sehen. [179].

heißt es gleich zu Beginn des Textes und wenige Seiten weiter:

Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. [180]

Das neue Sehen, das Malte sich hier erschreibt, kann an einem Beispiel dargestellt werden. Wie arbeitet die neue Wahrnehmung? Und was verarbeitet sie, sehen lernend?

[176] *Malte*, S. 30.

[177] *Malte*, S. 31. Dort auch das folgende Zitat.

[178] Soziologisch verweisen diese Schilderungen Rilkes auf die Folgen der großen Migrationsbewegungen, die Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts viele Menschen aus ländlichen Bereichen in die Städte trieb, die sich dort vielfach aber nicht verankern konnten und sozial verelendeten. Auch Paris ist von solchen Zuwanderbewegungen heimgesucht, auch aus den osteuropäischen Ländern, dies vor allem in den Jahren nach 1880. Die Stadt verfügt um 1850 über 1 Millionen Einwohner, überschreitet um 1877 die Zweimillionengrenze und wächst bis 1911 auf 2,88 Millionen Einwohner an.

[179] *Malte*, S. 8.

[180] *Malte*, S. 17.

Ich bin immer unterwegs gewesen. Weiß der Himmel in wie vielen Städten, Stadtteilen, Friedhöfen, Brücken und Durchgängen. Irgendwo habe ich einen Mann gesehen, der einen Gemüsewagen vor sich herschob. Er schrie: Chou-fleur, Chou-fleur, das fleur mit eigentümlich trüben eu. Neben ihm ging eine eckige, häßliche Frau, die ihn von Zeit zu Zeit anstieß. Und wenn sie ihn anstieß, so schrie er. Manchmal schrie er auch von selbst, aber dann war es umsonst gewesen, und er mußte gleich darauf wieder schreien, weil man vor einem Hause war, welches kaufte. Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein? Also er war blind. Er war blind und schrie. Ich fälsche, wenn ich das sage, ich unterschlage den Wagen, den er schob, ich tue, als hätte ich nicht bemerkt, daß er Blumenkohl ausrief. Aber ist das wesentlich? Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist? Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen. [181]

Der Text thematisiert nicht nur das Gesehene, sondern den Wahrnehmungsvorgang selbst und in gewissem Sinne die Beglaubigung des Gesehenen durch die explizite Bezeugung des Schlußworts: »Gesehen«. Im erkennenden Sehen aber wird der Vorgang vertieft: der alte Mann, selbst blind, in das Ausschreien der Waren vertieft, wird für das sehende, erkennende Auge zu einer aus solchen Funktionszusammenhängen gelösten Figur des existentiellen Aufschreis. Semantisch vollzieht sich diese Verwandlung durch den Wegfall des Objekts:

Er war blind und schrie.

Die blinde, kranke, automatenhaft agierende Figur dieser Großstadt wird so für das sehende, erkennende Auge des Protagonisten zum Zeichen eines existentiellen Aufschreis und als solches zum Zeichen einer Epoche, der »elenden Zeit«, die auch ihn, den Protagonisten, überfallen hat:

Meine Eingeweide sieden und hören nicht auf; mich hat überfallen die elende Zeit ... [182]

Vermag doch auch er, Malte, die Tiefendimension der Wahrnehmung der anderen Menschen nur auszuloten, weil er selbst die typisch moderne Erfahrung der Entwurzelung in sich aufgenommen hat.

Der Schock der Wahrnehmung in diesem Großstadttroman angesichts der zerstörten Gesichter der Menschen – auch hier, wie bei Baudelaire, dessen Gedicht »Une charogne« Malte ausdrücklich nennt [183], neben den Bildern der Krankheit und des körperlichen Zerfalls, das Blindenmotiv. Der Schock solcher Bilder resultiert letztlich, wie bei Baudelaire, aus einer metaphysischen Wahrnehmungsebene: zeigt sich doch in all diesen Bildern der zerstörten Menschen nicht nur der innere Zustand des Sehenden selbst, Malte, sondern in den Bildern des »Auswurfs« der Gesellschaft ein Bild der Moderne, hinter deren Fassade die Wahrnehmung Krankheit, Angst, Deformation ausmacht. Es ist ein weiter Weg von der naiven Faszination der großen Stadt London bei einem Autor wie Lichtenberg zur Erfahrung der

[181] Malte, S. 34f.

[182] Malte, S. 41.

[183] Malte, S. 53.

modernen Stadt Paris bei Rilke. Sein Blick identifiziert die Stadt nicht mehr als Ort des Luxus, sondern erkennt sie als Ort einer extremen geistigen und körperlichen Not.

Eben auch einer geistigen. Eine der Schlüsselszenen des Textes spielt im antiken Theater von Orange. Auch hier das Motiv des Schreiens als Zeichen einer geistigen Not der Moderne. Die Szenenwand des Theaters wird für Malte zur Chiffre einer entgötterten Moderne, die damit auch aus tragenden Bezügen der abendländischen Kultur, die diese Mauer als Abbruchrest des im religiösen Ritual fundierten antiken Theaters noch in der Erinnerung hält, herausgefallen ist. Diese Tradition wird, angesichts der Szene des Theaters, fast epiphaniartig vergegenwärtigt:

Ich ließ mich hin vor glücklicher Bestürzung. Dieses Ragende da mit der antlitzhaften Ordnung seiner Schatten, mit dem gesammelten Dunkel im Mund seiner Mitte, begrenzt, oben, von des Kranzesimses gleichlockiger Haartracht: dies war die starke, alles verstellende antikische Maske, hinter der die Welt zum Gesicht zusammenschob. Hier, in diesem großen, eingebogenen Sitzkreis, herrschte ein wartendes, leeres, saugendes Dasein: alles Geschehen war drüben: Götter und Schicksal. [184]

Dagegen der geistige Ort der Moderne:

Laßt uns doch aufrichtig sein, wir haben kein Theater, so wenig wir einen Gott haben: dazu gehört Gemeinsamkeit. Jeder hat seine besonderen Einfälle und Befürchtungen, und er läßt den andern soviel davon sehen, als ihm nützt und paßt. Wir verdünnen fortwährend unser Verstehen, damit es reichen soll, statt zu schreien nach der Wand einer gemeinsamen Not, hinter der das Unbegreifliche Zeit hat, sich zu sammeln und anzu-spannen. [185]

Genau besehen spricht Malte hier von einem anderen Schrei: es ist nicht nur der von der Elendsfigur der Stadt ausgestoßene, mehr unbewußte Schrei der Existenznot, sondern der Schrei, der sich überhaupt erst artikulieren müßte als bewußter Schrei »nach der Wand einer gemeinsamen Not«. Die Darstellung der Stadt als Ort der Moderne aber ist in der Wahrnehmung Maltes überall dieser »Not« auf der Spur, eine Not, die aber von den Figuren der Großstadt gerade nicht explizit und bewußt erfahren wird. Die Figuren der Not in diesem Großstadttroman stellen diese Not für das Erkennen und Sehen des Auges des Protagonisten dar, aber haben selbst kein klares eigenes Bewußtsein davon. Sie sind Zeichen der Not, aber erkennen sie nicht selbst. Daher bleiben sie, in ihrer Not, isoliert voneinander. Die Not, von der Malte im Theater in Orange spricht, wäre der bewußte gemeinsame Vollzug der Seinslage der Moderne und damit die Utopie eines anderen Anfangs.

Diesen anderen Anfang erarbeitet sich Malte seinerseits eher einsam und in bewußter Aufarbeitung der Tradition: der Tradition seiner Familie – die Bilder der Kindheit, darunter die bewußte Konfrontation mit dem Tod des langsam sterbenden Großvaters Christoph Detlef Brigge, aber auch die Tradition einer Erfahrungsform und einer Literatur, die in der abendländischen Geistesgeschichte eher eine Rander-

[184] Malte, S. 156.

[185] Malte, S. 157.

scheinung war: die Geschichte der großen liebenden Frauen. Der »Malte« wird im zweiten Teil zu einem Hymnus auf die Liebe als einer säkularisierten Form der Religiosität (siehe Kap. II.3).

Rilkes Großstadterfahrung ist typisch modern: die Erfahrung der Entwurzelung, des Sinnentzuges, der amorphen Bedrohung und der Angst, in der sich aber das schöpferische Ich des Protagonisten Malte – schreibend – behauptet und zunehmend festigt. Typisch modern ist so eben nicht nur die Negativität der Erfahrungsstruktur, die *Destruktion*, sondern auch die Positivität der schöpferischen Selbstbehauptung, die Identitätsfindung des Ich und die *Konstruktivität* des Textes. Der Abgrund der Negativität der Erfahrung ist geradezu die Voraussetzung der schöpferischen Produktivität und Texterzeugung der Moderne. [186]

3.6 Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Der wohl komplexeste Großstadroman der deutschen Literatur überhaupt ist *Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«* von 1929. [187] Dabei weist dieser Roman in der

[186] Ich möchte in diesem Zusammenhang auf einen anderen deutschen Parisroman hinweisen, Yvan Golls *Die Eurokokke* von 1927. Die »Eurokokke« steht für einen kulturzerfressenden Bazillus der Moderne, den Wertezerrfall und die Sinnentleerung. Die unvermittelte Direktheit, mit der diese kulturkritischen Thesen hier in der Form von Bargesprächen zwischen den Protagonisten ausgetauscht werden, läßt sie aber eher als unverbindliche Phrasen erscheinen. Von der Arbeit der Erkenntnis, der Ichfindung und des Schreibens, die dem *Malte* Spannung verleiht, ist bei Goll nichts mehr zu verspüren. Golls Roman ist eher Ausdruck jener Sinnentleerung auch der Sprachformeln der Kulturkritik, die Musils *Mann ohne Eigenschaften* beschreibt, als deren kulturkritische Analyse.

[187] Der Roman wurde daher auch in der Forschung zur deutschen Großstadtliteratur mehrfach eingehend untersucht. Siehe Volker Klotz (Anm. 137), S. 372ff, Andreas Freisfeld: *Das Leiden an der Stadt*, S. 132ff, Klaus R. Scherpe: *Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hrsg. J. Fohrmann und H. Müller. Frankfurt/M. 1987, S. 418ff. Klotz schreibt: »*Berlin Alexanderplatz* ist der erste deutsche und bis heute einzige bedeutende Roman in deutscher Sprache, der vorbehaltlos die zeitgenössische Großstadt zu seiner Sache macht.« (S. 372) Dabei sei *Berlin Alexanderplatz* »der erste Stadroman, der weithin die Sprache dessen spricht, wovon er spricht.« (S. 384) Im agonalen Verhältnis der Stadt zum Protagonisten Franz Biberkopf sei die Stadt keine austauschbare Kulisse, sondern »notwendiges Korrelat« seiner Geschichte, die somit immer auch die Geschichte einer Beziehung ist, die leidvolle Beziehung des Protagonisten zur Stadt Berlin. Freisfeld untersucht diese »Berliner Leidenswege« des Franz Biberkopf vor dem Hintergrund des klassischen Bildungsromans (S. 176ff). Dabei und in Abschätzung der Montagetechnik des Romans kommt Freisfeld zu einer Kritik des Autors. Er »möchte ... auf Grenzen des Stadtbildes aufmerksam machen, das in ihnen zum Ausdruck kommt: Nicht kritisches Erkenntnisinteresse leitete dessen literarische Wiedergabe, sondern blinde, historisch eher fatale Begeisterung.« (S. 198) *Berlin Alexanderplatz* überlasse »dem Leser die analytische Arbeit, an der der Autor gerade gescheitert« sei (S. 199). Scherpe stellt seine Interpretation unter die Leitfrage der »Erzählbarkeit der Stadt« (S. 418). Er konstatiert: »Im *Alexanderplatz*-Roman dominiert diese Leere in der Fülle, diese Entqualifizierung des Geschehens, diese Akkumulation und Hochrechnung der Ereignisse bis zur Ereignislosigkeit, eine totale topographische Genauigkeit, die erzählerisch so gerafft und be-

Exposition des Protagonisten Ähnlichkeiten auf mit Rilkes »Malte«: Döblins Franz Biberkopf fühlt sich, aus dem Gefängnis in Berlin-Tegel entlassen, ähnlich ausgestoßen und ausgesetzt in die Großstadt Berlin, wie Malte in Paris sich ausgesetzt und entwurzelt fühlt. Beide sind aus sozialen Halterungen und Bindungen herausgefallen, beide sind besetzt von Angst – Biberkopf: »Der Schweiß auf seiner Stirn! Die Angst wieder!« [188] – beide erleben die Stadt zu Eingang als Fassade, die eine innere Leere verdeckt – Biberkopf: »Draußen bewegt sich alles, aber – dahinter – war nichts!« [189] – beide Protagonisten haben am Anfang des Romans das Gefühl, mit dem Leben am Ende zu sein. Malte:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. [190]

»Berlin Alexanderplatz«:

... und das Leben ist aus für mich. Aus, aus. [191]

Beide Romane beschreiben auch die Szenerie der Stadt streckenweise wie eine Dantesche Vorhölle.

Und doch ist in »Berlin Alexanderplatz« alles anders. Denn der Protagonist, wie Malte ein ausgestoßener Außenseiter, entstammt nicht gebildeten, aristokratischen Kreisen, sondern gehört einer Schicht des Subproletariats an. Biberkopf kann sich

schleunigt wird, daß sie ins Taumeln gerät.« (S. 418) In seiner zentralen These widerspricht Scherpe Klotz: »Döblins Roman verfährt überhaupt nicht mehr antagonistisch im Sinne einer idealen Bildprojektion zum Schreckbild der Stadt.« (S. 424) Vielmehr erzeuge die »Übermacht an großstädtischer Komplexität« zugleich eine innere Entleerung der Stadt zur »Panik Stadt«, »Collage City«. Dabei stößt Scherpe auf einen ähnlichen Befund wie unsere Analyse zur modernen sprachkritischen Literatur (Kap. II.5): Sie wird immer mehr zur Darstellung der öffentlich reproduzierten, schablonenhaften Sprache. Scherpe: »Das, was Döblin am Text der Stadt in ihren Verkehrs-, Informations- und vor allem in ihren verzweigten Warenströmen diskursiv ermittelt, ist stets die schon vielfach vermittelte, reproduzierte Mitteilung, ihre Öffentlichkeit. Die informierte Stadt dominiert die »erzählte Stadt.« (S. 427) Wobei hier der Begriff der »informierten Stadt« verdeckt, daß der öffentliche Sprachgebrauch und seine Stereotypen, den Döblin montagehaft vorführt, gerade die Entfremdung von der Erkenntnis darstellen. Mit Dos Pasos' *Manhattan Transfer* vergleicht Isernhagen den *Alexanderplatz* und kann dabei nachweisen, daß die »Kultur- und Bewußtseinskrise des Modernismus ... voll auf die Form des Romans« durchschlage. In: *Die Bewußtseinskrise der Moderne* (Anm. 152), S. 97. Eine Bibliographie, Textstufen, Rezensionen zum Roman enthält der von M. Prangel hrsg. Band *Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«*. Frankfurt/M. 1975. Ergänzend zur Darstellung Berlins in der Literatur der Zeit siehe Hermann Kähler: *Berlin-Asphalt und Licht. Die große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik*. Berlin 1986.

[188] Ich zitiere im folgenden nach der Taschenbuchausgabe Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Mit einem Nachwort von W. Muschg. München 1972, Zitat S. 28.

[189] *Berlin Alexanderplatz*, S. 9.

[190] *Malte*, S. 7.

[191] *Berlin Alexanderplatz*, S. 29.

selbst und seine Situation nicht in der Weise problematisieren, wie dies Malte vermag, und somit kann sich auch ein Franz Biberkopf nicht in der Weise – schreibend, denkend – aus der Vorhölle der Stadt herausarbeiten, wie dies Rilkes Malte vermochte. Er, Biberkopf, bleibt bis zum Schluß im wesentlichen mental derselbe: nämlich das im zermalmenden Strudel der Großstadt nur auf diese reagierende Opfer, wenn auch Döblins Franz Biberkopf, bei allen Rückschlägen und bei aller Verzweiflung, einen Grundoptimismus des Lebens nie verliert. Am Ende des Romans, als er den Arm verloren hat und ihm die Geliebte vergewaltigt und getötet wurde, hat er den Mut zum Leben nicht verloren. Ein Leitgedanke des Romans:

Es ist kein Grund zu verzweifeln. Ich werde, wenn ich diese Geschichte weitererzähle und bis zu ihrem harten, schrecklichen, bitteren Ende geführt habe, noch oft das Wort gebrauchen: es ist kein Grund zu verzweifeln. [192]

Mit diesen gnomischen Sätzen meldet sich hier der Erzähler selbst zu Wort. Und so ist die Grundstimmung, die diesen Roman durchzieht, bei aller »grausigen Wahrheit«, die der Erzähler von Franz Biberkopfs Schicksal zu berichten weiß, auch nie wirklich verzweifelt, sondern bleibt hoffnungsvoll.

Die Voraussetzung dazu schafft der Erzähler wesentlich auch durch eine Vielzahl von Stilmitteln der Distanzierung. Der Erzähler selbst strahlt durch jene Sicherheit und Ruhe, mit welcher er das Schicksal des Franz Biberkopf auf den Weg bringt, anleitet, auch und gerade bis in die Katastrophe hinein vorherrsicht und geschehen läßt, Sicherheit und Ruhe auch auf den Leser aus, der das Gefühl hat: bei allen Katastrophen – führungslos ist das Geschehen nicht. Es passieren schreckliche Dinge, aber es ist da einer, der Erzähler, der sie übersieht und in und aus dieser Übersicht auch Bedeutung für den Leser ableitet. Der Roman hat einen streckenweise verzweifelten Protagonisten, aber einen immer überlegenen Erzähler, der gerade dann Mut zuspricht, wenn die Handlung den Protagonisten zu zerschellen droht.

Dazu kommt, daß das Geschehen des Protagonisten eben nur noch eine Ebene dieses Großstadtrömans ausmacht, daß der Erzähler über das Stilprinzip der Montage eine Fülle von – wenn auch stereotypem – Sprachmaterial in diesen Stadtröman integriert, so daß der Blick des Lesers, anders als im »Malte«, über die Vielfalt der Sprach- und Erfahrungsebenen ein viel breiteres Panorama der Stadt erhält. In dieser Fülle und Breite der Sprach- und Darstellungsebenen ist die Geschichte des Franz Biberkopf ohnehin nur eine eher marginale Erscheinung, sie verschwindet streckenweise geradezu hinter der Fülle der Erscheinungsformen der Stadt. Rilkes »Malte« konzentriert den Fokus der Wahrnehmung auf das »Geschehene« des Protagonisten, hier expandiert die Beschreibung weit über Biberkopf hinaus und relativiert dessen Schicksal. Was immer auch ihm geschieht, und wie immer typisch dies für seine soziale Schicht sein mag, die Stadt selbst: das sind noch viele andere Lebensformen und Individuen, die im Schicksalsweg des Franz Biberkopf nicht aufgehoben sind.

[192] *Berlin Alexanderplatz*, S. 191.

So hat Alfred Döblin im »Berlin Alexanderplatz« eine seltsame Doppelperspektive gestaltet: einerseits hat er in diesem Roman eine solche Fülle und Breite des Materials eingearbeitet, daß die Stadt selbst als Protagonistin in den Vordergrund rückt und der Protagonist in den Hintergrund. Andererseits aber gestaltet sich im Schicksal des Franz Biberkopf auch etwas für die Zeit Typisches: die typisch moderne entwurzelte Existenzform eines großstädtischen Subproletariats, das, aus traditionellen Bindungen gefallen, sich in Gelegenheitsarbeiten verdingt und so auch fungible Masse für die politischen Ideologien wird. Darüber hinaus steht Franz Biberkopf auch für ein Stück Menschheitsgeschichte schlechthin. Die im Verlauf des Romans immer wieder zitierte Geschichte von Adam und Eva deutet an, daß auch an Biberkopf die alte Geschichte der Verstoßung aus dem Paradies exemplifiziert wird, ironisch gebrochen freilich, denn der Entlassene kam ja aus dem Gefängnis Tegel. Aber der Erzähler läßt keinen Zweifel, daß der Ausstoß aus dessen »Geborgenheit« einen »schrecklichen Augenblick« für Franz Biberkopf darstellt:

Der schreckliche Augenblick war gekommen (schrecklich, Franze, warum schrecklich?)

und:

Die Strafe beginnt. [193]

Zur erzähltechnischen Distanzierung dieser nun entfalteten »Strafe« gehört, wie gesagt, die Montage, die der Erzähler immer wieder auch zur ironischen Brechung des Geschehens einsetzt. Gleich eingangs macht sich der sexuell ausgehungerte Biberkopf an eine Dirne heran. Wie wird das erzählt?

Das schwammige Weib lachte aus vollem Hals. Sie knöpfte sich oben die Bluse auf. Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb. Wenn der Hund mit der Wurst über'n Rinnstein springt. Sie griff ihn, drückte ihn an sich. Put, put, put mein Hühnchen, put, put, put, mein Hahn. [194]

Hier werden mindestens drei Sprachebenen gegeneinander montiert: erstens die deskriptive Ebene (»Das schwammige Weib ... Sie griff ihn, ...«). Dagegen abgesetzt wird zweitens die Zitation des Volksliedes (»Es waren zwei Königskinder ...«). Diese – reine – Sprachebene stellt einerseits die erste Ebene als vulgär bloß, wird andererseits aber auch gebrochen durch das deskriptiv dargestellte Geschehen. Wenn die »Königskinder« eine wie immer parodistisch noch zitierte Erinnerung reiner Liebe transportieren, auch als Maßstab, so erscheint umgekehrt diese »romantische« Vorstellung auf dem realen Boden der Biberkopfschen Erfahrungswelt als lächerliches Klischee. Und die Liedverse – sowohl das Lied von der Wurst wie auch das »Put, put, put« – zeigen an, worum es hier letztlich geht; die sexuelle

[193] *Berlin Alexanderplatz*, S. 8. Siehe dazu Klaus Bohnen: *Erzählen aus mythischer Erinnerung. Ein Versuch zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«*. In: *Welt und Roman*. Budapest 1983, S. 365ff.

[194] *Berlin Alexanderplatz*, S. 26.

Biologie des Fressens und der Aktion von Hahn und Henne. Die Montage der Textebenen führt zu einer Wechselnegation: weder erhält sich das Reine rein, noch bleibt das Vulgäre vulgär, weder feiert der Text einfach die Kopulation mit dem »schwammigen Weib« – das wäre Bukowski –, noch bleibt er kitschig an der Vorstellung der Königskinder hängen – das wäre Courths-Mahler. [195] Die Sprachebenen relativieren sich wechselseitig und zeigen darüber hinaus auch ein Bedeutungsproblem der Moderne an. Wenig später sitzt Biberkopf, frustriert von der ersten Dirne, auf dem Schoß eines anderen Weibes, einer »Stimmungssängerin«:

Wie sie ihm auf dem Schoße sitzt, steckt sie sich eine Zigarette in den Schnabel, die sie ihm flott aus der Weste zieht, blickt ihm treu in die Augen, reibt zärtlich die Ohrmuscheln an seine, flötet: »Weißt du, was das heißt, Heimweh? Wie das Herz zerreißt Heimweh? Alles ringsumher ist so kalt und leer.« Sie trällert, streckt sich auf das Kanapee. Sie pafft, streichelt ihm die Haare, trällert, lacht. [196]

Der Text der »Stimmungssängerin« zitiert große Motive der Romantik und der mit ihr beginnenden literarischen Moderne: Heimweh, »alles ringsumher ist so kalt und leer«. Die ironische Brechung parodiert aber diese modernen Motive der Entleerung und Verödung selbst. Der Grundton der Moderne ist da, er durchzieht den ganzen Roman, aber ironisch parodistisch gebrochen, hier in der Form des Schlagertextes. Man kann auch sagen: die dekonstruktiv-parodistische Dimension der Moderne hat ihre eigenen Grundmotive eingeholt. Das romantische Künstlermotiv selbst erscheint in dieser »Stimmungssängerin«, die eine Dirne von der Elsasser Straße ist, parodistisch-ironisch gebrochen, ihr Gesang ist in eins die Erinnerung auf ein Motiv und der Abgesang darauf.

In der Döblin-Forschung vielfach untersucht sind jene Techniken des Erzählens, in denen Döblin gleichsam entsubjektivierte Orte, Plätze, Häuser sprechen läßt, so das bekannte Beispiel:

Der Rosenthaler Platz unterhält sich. [197]

Subjekt der Erzählung scheint hier der großstädtische Topos selbst zu sein. Das Verfahren ist nicht metaphorisch, sondern metonymisch: aufgezählt werden solche Realia, die am Platz auf irgendeine Weise »dranhängen«: Verkehrsmittel wie die Straßenbahn samt Haltestellen, Straßen, die dort einmünden samt Häusern, Firmen, die dort lokalisiert sind (AEG), Ereignisse auf dem Platz (»Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab ...«), Personen die ein- und aussteigen, die Wege kreuzen, schließlich die »kleine Kneipe am Rosenthaler Platz« mit ihren Figuren und deren Geschichten. Die Gefahr einer solchen metonymischen Erzählweise ist allerdings auch rasch zu erkennen, es ist die Gefahr des Romans »Berlin Alexanderplatz« insgesamt: es ist die von Scherpe konstatierte

[195] Es versteht sich, daß die Verfassernamen Charles Bukowsky und Hedwig Courths-Mahler hier sehr verkürzt für bestimmte Erfahrungs- und Stilformen stehen.

[196] *Berlin Alexanderplatz*, S. 28.

[197] *Berlin Alexanderplatz*, S. 40ff.

»Entqualifizierung des Geschehens, diese Akkumulation und Hochrechnung der Ereignisse bis zur Ereignislosigkeit«, die beim Leser schließlich nur Ermüdung zurückläßt. Gleichwohl: Döblin hat gerade auch in der Annäherung der Sprache an die sozialen Schichten der Berliner Halb- und Unterwelt einen großen Reichtum an Ausdrucksformen in die Großstadtliteratur eingebracht. Der Gesamttext lebt wesentlich auch von dieser Schnoddrigkeit des Berliner Jargons, der ihn von allen bildungsbürgerlichen Texten auch schroff absetzt. Die Produktivität dieser Sprachschicht ist mehrfach dargestellt worden. Hält doch der Jargon, in der gekonnten Überspitzung und ironischen Brechung, mit der ihn der Erzähler ausbreitet, den Roman auch immer wieder frisch. »Ohne das Ferment der Berliner Umgangssprache«, so Volker Klotz, »wäre die unverdrossene Aufnahmesucht«, der »Verbrauch an Fremdstoffen« des Romans kaum so gelungen. [198] Auch die Zitatmontagen geschehen ja, wie auch unsere Textprobe ergab, durchaus planvoll und wirken so der Gefahr einer nur additiven Häufung von Material entgegen.

Wenn man nach dem Ertrag dieses Romans für die literarische Moderne fragt, so fällt die Antwort darauf gar nicht leicht. Denn: so nachdrücklich hier eine spezifisch moderne Erscheinungsform, die Großstadt, zum Gegenstand des Erzählens wird, so hintergründig wird sie auch wiederum dem Blick des Lesers entrückt. Ist Berlin die Hure Babylon, mit der sie verglichen wird, steckt nicht im Biberkopf das Schicksal Hiobs, auf dessen Geschichte mehrfach angespielt wird? Beschreibt der Roman mit seinem wiederholten Motiv der Verstoßung aus dem Paradies nicht eine grundlegende Condition humaine, jenseits der Epochenvorgaben? Sicher scheint, daß Döblin diese symbolische Überhöhung seiner Erzählungen bewußt inszeniert hat, daß er diesen überzeitlichen Deutungshorizont des Geschehens wollte. Sicher aber verschleift diese mythisch-symbolische Überhöhung in der Darstellung auch die spezifische Modernität jener Großstadt, die sie beschreibt und erstmalig als ein Handlungszentrum in die deutsche Literatur einholt: Berlin.

3.7 Stadt in der literarischen Spätmoderne: Visuelle Medien und Entrealisierung

Die deutsche Großstadtliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg spiegelt zunächst jene Stadtzerstörung, in welcher der Weltkrieg die meisten deutschen Städte zurückgelassen hatte, sie beschreibt die Entwurzelung vieler Menschen, ihre Fluchten, ihre Suche nach Vertrautem in der zerstörten und entfremdeten Wirklichkeit. Die »Trümmerliteratur« nach 1945, so die Erzählungen Wolfgang Borcherts und Heinrich Bölls, sind Dokumente dieser spezifischen Nachkriegssituation: die entsetzte Situation von Heimkehrern, die kein Heim mehr vorfanden, aber Berge von Trümmern, die isoliert und einsam sich auf eine tastende Suche nach Lebensmöglichkeit

[198] Siehe Klotz, S. 386ff.

einlassen. Wolfgang Borcherts Stück »Draußen vor der Tür« von 1947 schildert den Rußland-Heimkehrer Beckmann, der in seiner Heimatstadt Hamburg Fuß fassen will, aber in der sich arrangierenden Nachkriegswirklichkeit nicht zurechtkommt. Der Protagonist begeht Selbstmord. [199]

Einer der ersten Großstadtromane nach 1945 ist Wolfgang Koeppens »Tauben im Gras«, erschienen 1951. Der Text schildert einen Tag des Jahres 1949 in der Stadt München als einer Art »Pandämonium der Nachkriegszeit«. [200] Koeppen greift in diesem Roman wieder zurück auf Montagetechniken, über die die literarische Moderne vor dem Krieg bereits selbstverständlich verfügt hatte. Die Phase der Nachkriegsliteratur mit ihren Versuchen der Bewältigung der Vergangenheit, mit ihrer kritischen Darstellung auch des Wiederaufbaus der Bundesrepublik Deutschland, ihrem »Wirtschaftswunder«, dauert bis weit in die 60er Jahre. [201] Dann läßt sich ein deutlicher Bruch erkennen. Eine Anthologie wie die von Rolf Dieter Brinkmann herausgegebene Sammlung »ACID« von 1969 sprengt provokativ die traditionellen Darstellungsformen, die in der deutschen Literatur der 50er Jahre vorgeherrscht hatten. [202] Die explosive Montagetechnik, die nun aus den USA zurückimportiert wird und Brinkmanns eigene Großstadtliteratur prägt, zeigt aber einen Problemhorizont an, der sich bereits in den großen Stadtromanen vor allem Döblins zu erkennen gab: es ist das Problem der *Entwirklichung* der modernen Stadt, des Realitätsverlustes der Moderne selbst. Gehen wir abschließend auf diesen Problemkomplex ein.

Das literarische Erscheinungsbild jener Texte, die solchen Realitätsverlust anzeigen, ist diffus: Sprache wird verkürzt zu (reproduzierten) Sprechteilen, die montagehaft verschnitten werden und mit Bildteilen kombiniert. Die Sprache selbst wird visualisiert und zeigt so die zunehmende Dominanz der Visualisierung der Wahrnehmung durch die neuen visuellen Medien an. Die Bilder und Sprachfetzen erwecken den Eindruck von Abfallstoffen. Sie reproduzieren Reklamemüll, Zivilisationsabhub aller Art. Die Seiten sind sozusagen »gestopft voll« mit solchem Sprach- und Bildmaterial. Der Autor tritt, gleichsam erdrückt davon, zurück und meldet sich nur noch hier und da mit abgerissenen, aphoristischen Reflexionspartikeln zu Wort. Die literarische Spätmoderne in den Textbüchern Brinkmanns spiegelt die Überfrachtung der Wahrnehmung mit Zeichenmaterial aller Art, dessen Bedeutungspotential Gewalt, unsublimierte Sexualität, Reklame und Vermarktung aller Bedeutungen transportiert. Wir haben diese radikal dekonstruktive Tendenz der

[199] Dabei thematisiert das Stück eindringlich – so in der Szene mit dem Offizier und Vorgesetzten Beckmanns während des Krieges – die Verdrängung der Schuld am Nationalsozialismus und am Krieg bei vielen Deutschen. Beckmanns eigenes Schuldbewußtsein macht ihm, neben anderen Erfahrungen, die Eingliederung in einer sich normalisierenden und arrangierenden Wirklichkeit unmöglich.

[200] Manfred Koch: *Wolfgang Koeppen*. Stuttgart 1973, S. 64.

[201] Freisfeld (Anm. 174) S. 205ff stellt die Grundzüge der literarischen Darstellung der Stadt in der deutschen Romanliteratur nach 1945 vor.

[202] *ACID. Neue amerikanische Szene*. Hrsg. R. D. Brinkmann und R. R. Rygulla. Darmstadt 1969.

literarischen Spätmoderne bereits im Abschnitt über die Ästhetik des Häßlichen (Kap. II.7.3) geschildert. [203] Sie soll hier noch einmal unter dem Gesichtspunkt der Entwirklichung thematisiert werden.

Noch einmal, ein letztes Mal, ein Rückgriff auf die philosophische Frühmoderne: Wir haben gesehen, daß sie einen neuen Wirklichkeitsbegriff durchsetzt, der die Zerstörung der natürlichen Gegebenheiten zur Voraussetzung hat, um die Subjektivität und ihre Vorstellungswelten als beherrschende Realität an deren Stelle zu setzen. Die Stadt- und Zeichenwelten des ausgehenden 20. Jahrhunderts realisieren diese Absolutsetzung des vergesellschafteten Subjekts: moderne Stadt- und Zeichenlandschaften sind Spiegel jenes Denkens, das sie erzeugt haben, des modernen Rationalismus und der Geometrie, ihre Reklamewelten spiegeln die zunehmende Ökonomisierung der Rationalität in der fortschreitenden Moderne. Zudem spiegeln die modernen Stadt- und Zeichenlandschaften die diffuse Präsenz von »Phantasmen« des Subjekts aller Art, aufdrapiert von einer grellen Warenästhetik. In einem präzisen Sinne sind moderne Stadt- und Zeichenwelten lustvolle Gefängnisse, nach außen gesetzte Vorstellungsräume des Subjekts, aus denen keine Wege mehr heraus zu führen scheint. Denn in dem Maße, wie sich die modernen Städte entgrenzt haben, tritt auch der alte Land- / Stadtgegensatz zurück zugunsten einer Universalisierung der Moderne als Stadt, bzw. der Stadt als des universalen Ortes der Moderne.

Das sind idealtypische Beschreibungen. Natürlich gibt es noch Differenzen zwischen Stadt und Land sogar in den hochindustrialisiertesten Regionen Deutschlands, und viele Städte haben – trotz aller Zerstörung während und nach dem Kriege – immer noch alte Stadtkerne, die eine postmoderne Architektur und Stadtplanung wieder gegen die Tendenzen der Moderne zu Geltung bringt. Aber als Tendenz der Moderne ist die seltsame Entrealisierung zu vermerken, die ein Kennzeichen der Spätmoderne zu sein scheint und letztlich ein Ausdruck des Realitätsverlustes der Moderne selbst ist. Dort, wo Wirklichkeit sich in Funktionsbestimmungen des Subjekts selbst auflöst, bleibt am Ende nichts anderes als jenes vergegenständlichte Spiegelkabinett der in alle möglichen Funktionen aufgesplitterten Subjektivität: Selbstdarstellung der ökonomischen Macht, der Verwaltungsrationalität, der Macht der Statistik und Mathematik in der Moderne, aber auch der Vergnügens-, Unterhaltungs- und Triebsehnsüchte des Menschen. Zudem steigert die ungeheure Akzeleration der Spätmoderne jenen Weltverbrauch – Hobbes hatte gesagt: »Weltvernichtung« – um deren Preis die Moderne ihre Fortschritte feiert. Die Text der literarischen Spätmoderne deuten die Zerstörungsprozesse an, die darin enthalten sind. Sie zeigen die Ausbreitung einer vergesellschafteten Subjektivität, in der das einzelne Ich – auch das des Autors – zu verschwinden droht. Sie zeigen die Spätmoderne als universale Verbreitung von Zeichenwelten, die nicht nur seltsam flüchtig und ungreifbar bleiben, sondern auch den Charakter von Müll und Ab-

[203] Für das Folgende insbesondere Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. Reinbek 1979, *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965 – 1974*. Reinbek 1982, *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume / Gewalt / Morde*. *ReiseZeitMagazin*. Reinbek 1987, *Schnitte*. Reinbek 1988.

fall haben, und hinter denen die Natur, die einmal den Menschen »schön«, wie Hölderlin sagte, aus sich entlassen hat, allmählich verschwindet. Ein Autor wie Peter Handke reagiert auf diese Tendenzen mit dem Auszug aus der Stadt (Paris) aufs Land (nahe Salzburg) und mit der bewußten Verlangsamung der Wahrnehmung und der provokativen »Heiligung« der Dinge in seinen letzten Texten. [204] Es wäre zu wünschen, daß die Moderne jenes Erschrecken vor sich selbst, jene Besinnung auf sich, auch jene Selbstkritik, welche die literarische *Moderne* von Anfang an vortrug und in der Gegenwart verstärkte, in sich integriert, damit ihr Fortschritt nicht zu jenem Desaster wird, das viele Warnutopien der literarischen Moderne als Menetekel entwerfen.

[204] Siehe Peter Handkes *Langsame Heimkehr*. Frankfurt/M. 1984, *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt/M. 1989, *Das Spiel von Fragen*. Frankfurt/M. 1989 u.a. Es versteht sich, daß hier kein naiver Rückzug aufs Land gemeint ist, den die Spätmoderne auch der Literatur nicht mehr ermöglichen würde, wohl aber die Möglichkeit der kritischen Distanznahme zur akzelerierten und oftmals reflexionslosen Fortschrittsbewegung der Moderne, wie sie in modernen Großstädten wahrgenommen werden kann. Siehe dazu auch Peter Laemmle: »Die Ruhe auf dem Lande ist oft nur stille Wut«. *Zeitgenössische Autoren zum Thema: Stadtfucht heute*. In: *Merkur* 34, 1980, S. 938ff. Laemmle formuliert im Rückgriff auf Martin Walsers Aufsatz *Alpen-Laokoon oder Über die Grenzen zwischen Literatur und Gebirge*: »Schön und rein ist die Idee des Landlebens, ihre Realisierung aber bleibt verlogen und peinlich, gerade in der Literatur. Heimat kann man nicht finden, indem man die Heimat anderer einfach übernimmt oder ohne Anstrengung an ihnen partizipiert, sondern indem man sie sich mit Geduld selbst erarbeitet, ohne sich von den Rückschlägen und Widersprüchen aus der Fassung bringen zu lassen.« (S. 945)

Schlußwort: Ist die literarische Moderne zu Ende?

Die Frage, ob die Moderne zu Ende oder gar *am Ende* sei, ist in der letzten Zeit oft im Zusammenhang mit der Postmoderne-Diskussion gestellt worden. Die Frage haftete auch an den Fersen unserer Analyse. Wir haben sie mehrfach aufgenommen, im Verlauf der Analyse aber bewußt offen gelassen. Wenden wir uns der Frage hier noch einmal und abschließend zu.

Dabei ist es hilfreich, zumindest kurz auch auf den Begriff der Postmoderne einzugehen. Auch dieser zeigt sich – wie soll es anders sein – schillernd, in der Fülle der Publikationen auch widersprüchlich. Während die Avantgarde der Postmoderne, so der amerikanische Literaturkritiker Leslie Fiedler, den Bruch zwischen Moderne und einem postmodernem Lebensgefühl akzentuierte, betont ein Kulturphilosoph wie Wolfgang Iser den inneren Zusammenhang zwischen Moderne und Postmoderne, die Kontinuität also. Die Postmoderne sei »nicht durch einen Bruch von der Moderne getrennt, sondern durch spezifische Verflechtungen mit ihr verbunden«. [1] Iser konstatiert sogar »eine Kongruenz postmodernem Denkens mit spezifischen Errungenschaften der Moderne« [2]. Während dieser Autor aber nun zur Bestimmung der postmodernem Ästhetik auf einen Maler wie Dubuffet zurückgreift und dessen Zielsetzung, »nicht eindeutige, sondern vieldeutige Werke zu schaffen«, um dabei »Gebilde von tieferer und reicherer Faszination« hervorzubringen [3], sehen andere Kritiker die Postmoderne eher mit der Preisgabe solcher Tiefenhermeneutik von Werken anbrechen und konstatieren als »typisch postmodern« sogar die Aufgabe des Werkbegriffs selbst. [4] Eine weitere Unstimmigkeit betrifft

[1] Wolfgang Iser: *Die Geburt der postmodernem Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst*. In: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990, S. 79. Über die amerikanischen Anfänge der Postmoderne referiert: Andreas Huyssen: *Postmoderne – eine amerikanische Internationale?* In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. A. Huyssen und K. Scherpe. Hamburg 1986, S. 13ff.

[2] Iser: *Die Geburt der postmodernem Philosophie...*, S. 80.

[3] Iser: *Die Geburt der postmodernem Philosophie...*, S. 81.

[4] Siehe Rolf Günter Renner: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg 1988, insbesondere S. 144ff. Dort die Darstellung der Rezeption der amerikanischen Postmoderne durch Rolf Dieter Brinkmann mit ihrer Tendenz zur »Abwendung von den Normen der Hochliteratur«. Auf die Schlüsselrolle Brinkmanns in der deutschen Literatur verweist auch Hanns-Josef Ortheil in: *Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre* (München 1990). Ortheil rekurriert wie Renner auf Brinkmanns Nachwort zur Anthologie *ACID. Neue amerikanische Szene* aus dem Jahre 1969. Dazu Ortheil: »Zerstörung der abstrakten, syntaktischen Muster – das meinte, aufs Ganze zielend: Zerstörung von Tiefenschichten, von suggerierter Bedeutung, von allem Verweisungscharak-

