

Kersten, Harald zu:

Rolf Grimminger/Jurij Murasov/Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Rowohlt, Reinbek 1995; 894 S., 36,90 DM

Überblicke über die jüngste Geschichte der Literatur bis hin zur Gegenwart sind aus naheliegender Grund nicht breit gestreut, zumal als erschwingliches Taschenbuch. Ein solches ist jetzt erschienen, eine überarbeitete Fassung des Funkkollegs zum Thema von 1993/94. In lockerer exemplarischer Auswahl werden in 30 Beiträgen prägnante Stationen der Entwicklung beleuchtet, mit Schwerpunkt auf der deutschsprachigen Literatur und Ausblicken auf die europäischen Nachbarn und Nord- und Südamerika sowie einem Beitrag zur Lage der Literaturwissenschaft als Zugabe. Leider hat die Überarbeitung einige gravierende Mängel nicht beseitigt oder auch nur zu mildern versucht.

Im einleitenden Beitrag macht Grimminger federführend für das Herausgaberteam drei grundlegende Stiltendenzen aus, die die Entwicklung bis heute prägen. Die erste sieht er im Naturalismus. Dessen grundlegende Innovationen werden in zwei soliden Beiträgen vorgestellt (Hans-Peter Bayerdörfer zu Ibsen und Strindberg, Stückrath zu Zola, Holz/Schlaf und Hauptmann), die es leicht machen, ihre Weiterentwicklung zu verfolgen, zunächst in einem ausgezeichneten Beitrag zum Verhältnis von Literatur und Massenkultur in der Weimarer Republik (Falko Schneider), der ausführlicher auf Irmgard Keun und Döblin eingeht, dann in einem Beitrag zur Entwicklung der nordamerikanischen Prosa und Lyrik in unserem Jahrhundert (Heinz Ickstadt) und schließlich in einem Beitrag zur russischen "konzeptualistischen" literarischen Gegenkultur der Nekrassow, Prigow und Sorokin der siebziger und achtziger Jahre (Sascha Wonders/Günter Hirt). Die zweite prägende Stiltendenz sieht Grimminger in der experimentellen Schreibweise, die mit sehr guten, zum Teil ganz ausgezeichneten Beiträgen zu Futurismus (Hans Günther), Dadaismus (Hans Burkhard Schlichting), Surrealismus (Hans T. Siepe) und konkreter Poesie (Franz Mon) vertreten ist. Den Surrealismus will Grimminger hier allerdings nicht einordnen. Und das hängt mit der Schwäche des Bandes zusammen, die in seinem Umgang mit der dritten prägenden Stiltendenz liegt.

Im Funkkolleg klassifizierte sie Grimminger schlicht als "dekadente 'Nervenkunst'".¹ In der Buchfassung fügt er dann noch "symbolistisch" hinzu (S. 21), sein einziges Zugeständnis an die Kritik, die jene Klassifikation schon während des Funkkollegs erfahren hat, und nur ein verbales. Die deutschsprachige Literaturwissenschaft hat sich ja mit der Übernahme der in-

ternational üblichsten Bezeichnung für die Quelle der modernen Innovation in der dezidiert bildlichen Schreibweise lange schwergetan. Erst in den letzten zehn Jahren beginnt sie sich auch hier breiter einzubürgern.² Für diese Schwierigkeit gibt es verschiedene Gründe. Indem Grimminger den Symbolismus einfach als dekadent abqualifiziert, und damit das Neue der bildlichen Schreibweise von Baudelaire über Kafka, den Expressionismus und Surrealismus, bis hin zur "Schreibmagie der Südamerikaner" (S. 23), hält er faktisch noch einmal wieder den schlechtesten von allen dafür hoch. Mit Dekadenz hat der Symbolismus nicht mehr oder weniger zu tun als der Naturalismus und der Expressionismus. Sie ist ein *Thema* der Literatur aller dieser Richtungen und ja der Literatur bis heute hin (Bernhard, Jelinek, Heiner Müller ...), sind doch Dekadenzerscheinungen nach wie vor Bestandteil unserer gesellschaftlichen Realität. Dekadenz ist in der Literatur kein Stil. Ist das auch immer noch nicht unumstritten, so wächst doch der Konsens dafür allmählich.³ Und wo nach wie vor ein Stil der Dekadenz angenommen und mit dem Symbolismus identifiziert wird, da geschieht das immer noch aus dem gleichen Grund, aus dem ja in der Tat bereits Baudelaire von Zeitgenossen (der klassizistischen Literaturkritik) als dekadent abqualifiziert wurde: aus Abwehr der Aussagekraft der prägnanten tiefblickenden *kritischen* Gestaltung der psychischen Verfallserscheinungen im Gefolge der Technisierung und Industrialisierung unter der leerlaufenden Perspektive der bloßen materiellen Wohlstandsoptimierung als Selbstzweck durch diese Literatur, die ihre schockierende Wirkung gerade der Artistik ihrer neuen Mittel verdankt. Baudelaire, der die Destruktivität dieser Entwicklungstendenz schon an ihrem Beginn so hellichtig erkannt hat, die die moderne Gesellschaft bis heute hin prägt, begegnete der Kritik seiner Lyrik als dekadent noch mit mildem Spott.⁴ Die ersten Dichter aber, die seine Neuerung im Gebrauch der Symbole aufgriffen und weiterentwickelten, machten sich das Etikett sogar provokativ zu eigen. "Man hat uns dieses Epitheton als Beleidigung entgegengeschleudert und ich habe es als Schlachtruf aufgenommen. ... Wo man sich prügelt, braucht man Phrasen.", so etwa Verlaine dazu.⁵ Und Jean Moréas' Versuch von 1886, die "Prügelei" durch die Einführung des Begriffs Symbolismus zu versachlichen, ist bis heute noch nicht ganz geglückt. Umstritten ist allerdings auch unter denen, die Dekadenz nur als ein Thema der Literatur sehen, immer noch, ob es sich bei seinen symbolistischen Darstellungen nur um resignative oder auch kokette Sympathiebekundungen aus einer bloßen hilflosen Oppositionshaltung gegen die Destruktivität der gesellschaftlichen Entwicklung handelte? Oder findet sich nicht gerade hier die schonungsloseste poetische Kritik dieser Phänomene?⁶ Für beide Ansichten kann man sich in der persönlichen Anfälligkeit mancher dieser Autoren für dekadente Haltungen und Verhaltensweisen bestärkt sehen. Was zutrifft, läßt sich nur in der Interpretation des je ein-

zelen Werkes entscheiden. Der Band gibt dazu keine Hilfestellung. Einen Überblicksbeitrag zur Entwicklung des Symbolismus enthält er natürlich nicht.

Er bietet lediglich einen Beitrag zu Baudelaire, dessen Autor Dolf Oehler ihn zwar nicht für dekadent hält, ihn aber, Benjamin brutal verkürzend, zu einem reinen Allegoriker macht, wobei er soweit geht, dem Leser zur Beglaubigung dafür auch noch das Programmsonett für seinen neuen Symbolgebrauch "Correspondances" anzudienen (S. 55), statt des tatsächlichen Programmgedichtes ("Allégorie") das er zu seinem Allegoriegebrauch sogar auch geschrieben hat. Baudelaire ist ja durchaus auch mit der Allegorie innovativ umgegangen, und hat sie mit seinen neuartigen, offeneren Symbolen in ein höchst subtiles kunstvolles Zusammenspiel gebracht. Und nur wenn man das sieht, erschließt sich der gesellschaftskritische Gehalt seiner Lyrik in seiner ganzen Tiefe und Weitsicht, worum es Oehler eigentlich geht. Benjamin hat das gesehen, und ihn liest man auch für das Innovative an Baudelaires Allegorienegebrauch nach wie vor besser gleich selbst.⁷

Hält Grimminger die symbolistische Stiltendenz auch für dekadent, ist sie für ihn doch nicht ganz ohne Reiz. Und dafür hat er sogar eine ganz neue These. Das Neue der modernen bildlichen Schreibweise liegt danach nicht in der Öffnung des Symbolgebrauchs, sondern in der Verbildlichung "der Empfindungen einer Seele", "die über die Irritation der 'Nerven' zustande kommen" (S. 22). Eine "mythische Bild-Körper-Sprache des Traums", genauer, "der träumenden Seele des Körpers", vertieft er das 'sprachkritisch' in einem weiteren auch von ihm verfaßten Beitrag zum Thema Sprachkritik und -krise um die Jahrhundertwende (S. 193, 186). Das ist wahrhaftig neu, zumal dadurch "Traum, Mythos und Wahnsinn", ja die "Natur" des Menschen überhaupt, erst wieder in der Literatur zur Sprache gebracht wurden, die nämlich davor glatt aus ihr "exkommuniziert" waren (S. 23, 177). Zu dieser neuen Körperseelenbildlichkeit soll schon Nietzsche die Theorie geliefert haben (S. 184 ff), nur weil er in seinem Aufsatzentwurf "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" mal flott assoziationspsychologisch verkürzt Nervenreize den Ursprung der Worte genannt hat. Aber halt, so einfach hat er das nicht gemeint, seine "Gegensprache" ist damit "*sekundär* motiviert durch den Leib" (S. 186). Das also ist "Nervenkunst", allerdings nicht für Hermann Bahr, von dem Grimminger den Begriff übernommen hat. Der so umsichtige und im Umgang mit Bildern ungleich glücklichere erste Popularisierer der symbolistischen Neuerung im deutschen Sprachraum wollte mit dieser gelegentlich für sie verwandten Wortschöpfung lediglich die Intensität ihrer Wirkung plastisch verdeutlichen. Und er wäre wohl nie auf die Idee gekommen, daß die Quintessenz von Hofmannsthals "Chandos-Brief", an dem Grimminger seine neue poetische Sprachentdeckung 'demonstriert', in der Freuds berühmtes Diktum umkehrenden

Forderung läge, "Wo Ich war, soll wieder Es werden". Aber daß Hofmannsthal hier gerade die Erfahrungsgrundlage für den großen Fortschritt beschreibt, den die symbolistische Schreibweise in der Aufnahme von Aspekten des Es in das Bewußtsein und damit das Ich gebracht hat, kann man wohl nicht erfassen, wenn man in jedem neuen 'Körperseelenbild' einen "symbolischen Opfertod' ... des Subjekts" sieht (S. 193). - So mißdeutet Grimminger Hofmannsthals spielerische Mythisierung der Entdeckung der Möglichkeit symbolischer Weltdeutung überhaupt an der Erfindung des Schlachtopfers in seinem "Gespräch über Gedichte". Was Grimminger im gleichen Beitrag zu Kraus und Schnitzler sagt, ist immerhin lesbar.

Über den 'Reizen' des Symbolismus kommt aber seine unterstellte Dekadenz nicht zu kurz. Ihr ist ein eigener Beitrag gewidmet, der allerdings nicht mehr ist, als ein äußerst beredtes Zeugnis dafür, wie die Wirkung der symbolistischen Schreibweise in der *kritischen* Darstellung von Dekadenzphänomenen durch die Diskriminierung als dekadent auch heute immer noch abgewehrt wird. Wolfgang Lange hält nicht nur die gesamte nicht direkt abbildende Literatur der Moderne für eine Verfallserscheinung, sondern geradezu für "kalkulierten Wahnsinn". Das exerziert er an Hofmannsthal vor, insbesondere an dessen "Elektra". In dieser schonungslosen Bloßlegung des bedrohlichen, wahrhaft dekadenten, Gewaltpotentials in der psychischen Grundbefindlichkeit der Industriegesellschaft der Jahrhundertwende im Spiegel einer antiken Ursituation kann er nur eine obsessive völlig unmotiviert Haß- und Gewaltorgie erkennen, "die halluzinatorisch entfesselte Sprache dekadenter Nervosität", "den reinen Wahnsinn" eben (S. 222). Daß er glaubt, das Stück sprengt den Rahmen des aristotelischen Dramas, den es nur mit symbolistischen Mitteln weiterentwickelt, sein Aufbau sei gar "höllisch", muß man ihm angesichts solchen Unverstands nachgerade nachsehen. Solche Inkompetenz entschuldigt allerdings nicht das trübe Spiel, das er mit vorgeblichen Belegen für seine 'These' in Äußerungen Hofmannsthals selbst treibt, von denen auch nicht einer der Überprüfung standhält. In welche Nähe Lange sich mit seiner 'Argumentation' zu der der Nazis begibt, scheint ihn, und die Herausgeber, nicht zu kümmern.

Auf der durch Grimminger vorgezeichneten Linie zur symbolistischen Schreibweise liegt unter den Beiträgen des Bandes zu ihrer prägenden Weiterwirkung schließlich auch der zu Kafka und Musil, in dem Detlef Kremer nachzuweisen sucht, daß diese beiden bedauernswerten Autoren doch glatt mit ihrem Körper in der Schrift verschwunden sein sollen (schon die Tausende von Seiten, die sie gefüllt haben! - S. 439). Sein stärkster Beleg dazu für Kafka ist die Verharmlosung der vielleicht tiefstichtigsten prophetischen poetischen Vision des Prinzips des Totalitarismus in der "Strafkolonie" zu einem Bild für die Folter, die das Schreiben für Kafka seiner Ansicht nach gewesen sein soll (S. 431 ff). Und für Musil sieht er dies schlagend be-

wiesen durch dessen Charakterisierung des Essays als Verdichtung der Gestalt des inneren Lebens des Menschen "in einem entscheidenden Gedanken", weil er damit offenbare, daß er jegliche soziale Handlungsentscheidung an die Literatur delegiert habe (S. 444).

Zu den Anfängen der Moderne bietet der Band noch einen Beitrag zu Kunst und Mythos bei Wagner und Nietzsche (Rüdiger Safranski), der zu Wagner kritischer hätte sein können, und einen Beitrag zu Dostojewskij (Bernd Uhlenbruch), der sich auf die Vielstimmigkeit und die Raumsymbolik seiner Romane konzentriert. Zum Expressionismus gibt es gleich zwei Beiträge. Klaus Vondunk behandelt ihn unter dem Aspekt der literarischen Gestaltung des Apokalypse-Bewußtseins des Jahrhundertbeginns, und bezieht hier als Vorläufer auch einige dekadenzkritische symbolistische Gestaltungen mit ein, die er allerdings nicht als kritisch erkannt hat. Thomas Anz gibt einen Überblick über die Neuerungen des Expressionismus, in dem er aber das Drama ausspart.

Naturalistische, symbolistische und experimentelle Schreibweise haben sich ja keineswegs isoliert nebeneinander entwickelt, sondern sich von Anfang an auch wechselseitig befruchtet und vielfältig miteinander verbunden, und so ist es bis heute hin. Das wird auch in verschiedenen Beiträgen des Bandes deutlich, und in einigen auch direkt angesprochen. Ein besonders virtuoses Produkt der Verbindung aller drei Schreibweisen ist zweifellos Joyces "Ulysses", und ihm ist auch ein sehr lesenswerter Beitrag gewidmet (Eckhard Lobsien), der sich auf die Innovationen im Umgang mit der Zeit konzentriert, mit einem instruktiven Seitenblick auf Proust. In einem materialreichen Beitrag behandelt Eva Hesse die Übernahme von totalitärem Gedankengut durch Eliot, Pound und Benn, begnügt sich zu dessen Niederschlag in ihren poetischen Texten allerdings weitgehend mit der kurzschlüssigen These, daß er sich schon in ihrer Formstrenge zeige (S. 480 ff). Dabei weiß sie im Grunde, daß die Dinge so einfach nicht liegen, wie sie an dem Aspekt des "Faschismus als Krise der Männlichkeit" dann auch ein Stück weit zeigt (S. 506 ff). Zur Exilliteratur bietet der Band so gut wie nichts, und auch nicht zum Theater nach 1945, aber immerhin einen Beitrag zu den Theaterinnovationen der ersten Jahrhunderthälfte, in dem Hans-Thies Lehmann die Neuerungen Mejerhol'ds, Brechts und Artauds ausführlicher vorstellt, nur sieht er die bei Brecht leider ausschließlich in den Lehrstücken. Mit der Modernität Brechts tut sich auch Wolfgang Emmerich in seinem informativen Beitrag über die Entwicklung der Literatur in der DDR und ihrer speziellen Teilhabe an der Moderne etwas schwer. Weder seine großen epischen Dramen noch seine späte Lyrik lassen sich einfach als Zugeständnis an die Eingängigkeitsbedürfnisse des Publikums verbuchen und darauf ist auch die Programmatik des "Kleinen Organons" nicht zu reduzieren (644 ff). Gewisse Schwierigkeiten hat Eberhard Falcke in seinem Beitrag über die Gruppe 47,

politisches Engagement und Autonomie der Literatur zusammenzubringen, wenn er tendenziell für Gesellschaftsferne hält, was doch nur den Leser herausfordernde Komplexität der Bildlichkeit und der Form ist. So folgt er der These, im Beifall der Gruppe für Autoren wie Aichinger, Celan und Bachmann liege eine Wende weg von der Auseinandersetzung mit Gegenwart und jüngster Geschichte hin zu überzeitlicher Metaphysik, obwohl er andererseits dann doch auch wieder zumindest Bachmanns Lyrik den kritischen Gehalt nicht absprechen will (S. 566 ff). Ähnlich ambivalent sieht Sibylle Cramer Bachmanns Lyrik (S. 667 ff), obwohl sie mit der Bildlichkeit in ihrer Prosa keine Schwierigkeiten hat, und auch zu Haushofer, Jelinek und Mayröcker bietet sie sehr Lesenswertes in ihrem Beitrag zum Weg von der weiblichen Autorschaft zur feministischen Literatur am Beispiel dieser vier Autorinnen. Indiskutabel ist ein Beitrag zum Niederschlag des Existentialismus in der Literatur, den Gert Mattenklott auf eine populäre Pubertätsphilosophie reduziert. Lesenswert hingegen wieder ein Überblick über den Roman der gesteigerten Selbsterfahrung und -reflexion in den siebziger Jahren (Reinhard Baumgart), informativ ein Überblick über den lateinamerikanischen Roman (Fritz Rudolf Fries/Uwe Schmidt).

Schließlich werden auch noch die jüngsten Entwicklungen mit einem Beitrag von Jochen Hörisch zur literarischen Auseinandersetzung mit den neuen Medien bedacht, der problembewußter hätte sein können, und mit einem Beitrag von Hanns-Josef Ortheil zum 'postmodernen' Schreiben. Der abschließende Beitrag zur Lage der Literaturwissenschaft von Mitherausgeber Murasov stellt leider modisch-einseitig nur die subjektivistischen und dekonstruktivistischen Ansätze heraus. Wer bereit ist, über die Mängel des Bandes hinwegzusehen, kann in ihm durchaus viel Informatives finden, das allerdings einen besseren Rahmen verdient hätte.

¹ Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen u.a. (Ed.): Funkkolleg Literarische Moderne. Tübingen 1993 Studienbrief 1, Studieneinheit 1 S. 18

² S. etwa "Symbolismus" in Metzler-Literaturlexikon ²1992 und Moderne Literatur in Grundbegriffen, Ed.: Dieter Borchmeyer/Victor Smegac. Tübingen ²1994, sowie Paul Hoffmann: Symbolismus. München 1987

³ S. etwa "Décadence". In: Moderne Literatur in Grundbegriffen (Anm. 2), Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin 1973, 1. Kap., Wolfdieter Rasch: Die literarische Décadence um 1900. München 1986, Wolfgang Drost: Du Progrès à rebours. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Frankreich. In: drs. (Ed.): Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur - Kunst - Kultur - Geschichte. Heidelberg 1986 S. 13-29

⁴ Neue Anmerkungen zu Edgar Poe. In: drs.: Sämtliche Werke/Briefe. Ed.: Friedhelm Kemp/Claude Pichois München 1975 ff Bd. 2 S. 341 ff, s. zu Baudelaires Kritik des Leerlaufs des Fortschritts insbesondere Die Weltausstellung 1855. Die schönen Künste ebd. S. 232 ff

⁵ In einem Gespräch mit Jules Huret, zit. n. Koppen (Anm. 3) S. 35 f - meine Übersetzung). Es war, nebenbei, nicht schon Gautier, der bereits in der ersten ausführlichen Beschreibung der stilistischen Neuerungen Baudelaires in seinem Vorwort zu den "Fleurs du Mal" in der ersten Gesamtausgabe 1868 die Bezeichnung *décadence* provokant positiv für sie aufgegriffen hat, wie mit merkwürdiger Ignoranz immer wieder behauptet wird, auch von allen hier genannten Autoren. Er beginnt jene Beschreibung

im Gegenteil mit dem ausdrücklichen Hinweis, Baudelaire liebte, was man fälschlich ("improprement") den Stil der *décadence* nennt und was tatsächlich der Stil der Kunst auf dem Gipfelpunkt ihrer Reife ist (Baudelaire par Th.G.. *Présentation et notes critiques* par Claude-Marie Senninger. Paris 1986 S. 124).

⁶ In der Annahme der Sympathie mit Dekadenzphänomenen, geht Rasch am weitesten, und entschieden zu weit, so daß das Kritische fast auf der Strecke bleibt, und er sieht Dekadenzmotivik auch noch in Texten von Mallarmé, Rilke u.a., in denen sie bei großzügigstem Verständnis nicht enthalten ist. Eine ausführliche Kritik bei Roger Bauer: *Altes und Neues über die Décadance*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Berlin 32 (1991) S. 149-173, hier S. 164 ff.

⁷ Charles Baudelaire: *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt 1974. Benjamin beschränkte sich bei der Erörterung von Baudelaires neuem Symbolgebrauch allerdings auf den Begriff der "correspondances" (ebd. S. 133 ff), den Begriff des 'Symbols' mied er, einem 'vormodernen' engen theologischen Symbolbegriff verhaftet (s. dazu "Ursprung des deutschen Trauerspiels". In: *Gesammelte Werke*, Ed.: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,1 S. 336 ff), Eine sehr differenzierte Würdigung Baudelaires findet sich bei Hoffmann (Anm. 2) S. 40-119.

Tübingen 1996

Harald Kersten