

Prosa

WeltLiteraturen/ World Literatures

Schriftenreihe der Friedrich Schlegel Graduiertenschule
für literaturwissenschaftliche Studien

Herausgegeben von
Jutta Müller-Tamm, Andrew James Johnston,
Anne Eusterschulte, Susanne Frank und Michael Gamper

Wissenschaftlicher Beirat

Ute Berns (Universität Hamburg), Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University),
Renate Lachmann (Universität Konstanz), Ken'ichi Mishima (Osaka University),
Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore Pisa), Jean-Marie Schaeffer (EHESS Paris),
Stefan Keppler-Tasaki (University of Tōkyō), Janet A. Walker (Rutgers University),
David Wellbery (University of Chicago), Christopher Young (University of Cambridge)

Band 20

Prosa

Geschichte, Poetik, Theorie

Herausgegeben von
Svetlana Efimova und Michael Gamper

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 39 wissenschaftliche Bibliotheken ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-072464-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-072908-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-072915-3
ISSN 2198-9370
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110729085>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021930973

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 Svetlana Efimova und Michael Gamper,
publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: Gestaltet von Jürgen Brinckmann, Berlin, unter Verwendung einer Graphik
von Anne Eusterschulte
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 39 wissenschaftlichen Bibliotheken können 2021 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
University of California, Berkeley Library
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitätsbibliothek der Technischen Universität Chemnitz
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek Greifswald
Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle (Saale)
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Innsbruck
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitätsbibliothek der Universität Koblenz-Landau
Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Landesbibliothek Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universitätsbibliothek Trier
Universitätsbibliothek Vechta
Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhalt

Svetlana Efimova, Michael Gamper

Einleitung — 1

Florian Fuchs

Kontrafaktur der Wirklichkeit um 1500

Ein Versuch zur Medienarchäologie der Prosa — 15

Michael Gamper

Rhythmus als eine Organisationsform der Prosa — 35

Chanah Kempin

„Maßloses Maß“ in der „formlosen Form“

Zur Analyse von Prosarhythmus – am Beispiel von David Foster Wallace’
Death Is Not the End — 51

Georg Witte

Texte die laufen

Repetitive Motorik in Prosa und Performance — 65

Svetlana Efimova

Prosa im Plural? Versuch einer Mereologie des Prosabegriffes — 81

Wolfram Ette

Prosa als Wirklichkeitsverhältnis

Ein Kommentar zu Erich Auerbachs *Mimesis* — 97

Ralf Simon

**Zur Theorie der Prosa: Zwischen semiotischem Nullniveau
und hypertropher Selbstreferenz — 113**

Olga Bezantakou

**„The musicalization of fiction“ revisited: Zu einer intermedialen
Annäherung an die Autoreflexivität der Prosa — 131**

Kira Louisa Künstler

Ein leichtes Gewebe aus Vers und Prosa

Christoph Martin Wielands prosimetrische Erzählung *Die Grazien* (1770) — 149

Wolfgang Iltner

Kant und das prosaische „Geschäft der Kritik“ — 175

Nicolas Pethes

„Poëtische Prosa“

Kontingenzt, Nüchternheit und die Form des Maßlosen
in der Prosakonzeption Friedrich Hölderlins — **187**

Dina Emundts

Hegel und Prosa

Zur Anerkennung der Prosa als Ausdrucksform der Moderne — **205**

Jürgen Brokoff

Prosa-reflexion und das Schreiben von Prosa nach dem

„Ende der Kunstperiode“ (Theodor Mundt, Heinrich Heine) — 225

Pavlos Dimitriadis

**„Prosaisierung“: Bürgerliche Verlust-erfahrung
in Adalbert Stifters *Kazensilber* — 237**

Aage A. Hansen-Löve

Frühsovjetoische Avantgardeprosa: Ornament statt Verbrechen — 255

Jutta Müller-Tamm

Die Gabe der Prosa: Hofmannsthal, *Deutsches Lesebuch*, 1922/1926 — 273

Elena Stingl

**„Prose engagée“ oder die Last der prosaischen Wirklichkeit:
Bataille vs. Sartre — 285**

Camilo Del Valle Lattanzio

¿Poesía contra Prosa?

Ein hispanoamerikanischer Prosabegriff bei Octavio Paz und Julio Cortázar — **303**

Autorinnen und Autoren — **321**

Register — **325**

Einleitung

„Was, meinen Sie, hat unsere gute und unschuldige Romantik umgebracht, was hat diesen Jüngling dazu gebracht, in der Blüte seiner Jahre so plötzlich dahinzuscheiden? – Die Prosa! Ja, die Prosa, Prosa und Prosa.“ Diese literaturhistorische Diagnose wurde 1843 vom einflussreichen russischen Kritiker Vissarion Belinskij in seiner Rundschau *Russische Literatur im Jahr 1842* gestellt.¹ Dabei konnte er auf die Tendenzen des vergangenen Jahrzehnts zurückblicken: „Seit dem Jahr 1829 haben sich alle unseren Schriftsteller in die Prosa geworfen.“² Auch wenn sich Belinskij mit seiner Polemik auf die zunehmend prominentere Rolle der ‚ungebundenen Rede‘ bezog, sorgte er wiederum mit folgender Sentenz für Verwirrung in seiner Leserschaft: „[E]s gibt auch Verse in Prosa, genauso wie es auch Prosa in Versen gibt.“³ Eine gradlinige Entgegensetzung von Vers und Prosa lehnte der Kritiker jedoch ab: „Verse und Prosa – der ganze Unterschied liegt hier nur in der Form und nicht im Wesen, welches weder in Versen noch in der Prosa besteht, sondern in der Poesie. Anders ist es, wenn die Prosa der Poesie entgegengesetzt wird [...]“⁴ Belinskij unterschied mit dem Prosa-Poesie-Gegensatz in seinen Darlegungen zuerst äußere Form (ungebundene vs. gebundene Rede), dann inneren Gehalt (nicht-künstlerische vs. künstlerische Gestaltung), er blieb aber nicht stehen bei diesen geläufigen poetologischen Differenzierungen, sondern formulierte eine eigene Definition von „Prosa“, die diese zum künstlerisch adäquaten Darstellungsprinzip aktueller Realität erhob: „[U]nter ‚Prosa‘ verstehen wir einen Reichtum des inneren poetischen Gehalts, eine mutige Reife und Stärke des Gedankens, eine in sich selbst gesammelte Kraft des Gefühls, einen richtigen Takt der Wirklichkeit [...]“⁵

1 Vissarion G. Belinskij: *Russkaja literatura v 1842 godu*, in: ders.: *Polnoe sobranie sočinenij*, hrsg. von Nikolaj F. Bel’čikov u. a., 13 Bd., Moskau 1953–1959, Bd. 6, 512–546, hier: 523. Hier und weiter meine Übersetzung, S. E. Russ.: „И что бы, вы думали, убило наш добрый и невинный романтизм, что заставило этого юношу скоропостижно скончаться во цвете лет? – Проза! Да, проза, проза и проза.“

2 Ebd., 525. Russ.: „С 1829 года все писатели наши бросились в прозу.“

3 Ebd., 523. Russ.: „[С]тихи бывают и в прозе, так же как и проза бывает в стихах.“

4 Ebd., 523. Russ.: „Стихи и проза – тут вся разница только в форме, а не в сущности, которую составляют не стихи и не проза, а поэзия. Вот другое дело, если прозу противопоставлять поэзии, а поэзию – прозе [...]“

5 Ebd., 523. Russ.: „[М]ы под ‚прозою‘ разумею богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности [...]“

Diese Passage von Belinskij's literarischer Rundschau ist in mehrerlei Hinsicht symptomatisch. Einerseits registrierte Belinskij einen „Übergang zur Prosa“, ⁶ der seit dem frühen 19. Jahrhundert in vielen Literaturen zu beobachten ist: Die literarischen Prosagattungen setzten sich gegenüber sprachlich gebundenen Formen der Lyrik, Dramatik und Epik bezüglich der Menge der Publikationen und des Anteils öffentlicher Aufmerksamkeit immer deutlicher durch.⁷ Andererseits führt Belinskij durch seine definitorischen Pirouetten vor, wie facettenreich der Begriff ‚Prosa‘ ist: als Korrelat und Gegenbegriff zu ‚Vers‘ und ‚Poesie‘ sowie als Ausdrucks- und Darstellungsmedium von subjektiven und objektiven Wirklichkeiten. Für Belinskij markierte diese neue Prominenz der Prosa den Anbruch einer „prosaischen Periode“ (*period prozaičeskij*), welche die wirklichkeitsferne Epoche der Romantik ablöste und die gesellschaftliche Relevanz der Literatur steigerte.⁸

Heinrich Heine hatte einen ähnlichen Umbruch bereits 1828 perspektiviert, als er in seiner Menzel-Rezension konstatierte: „Das Prinzip der Goetheschen Zeit, die Kunstidee, entweicht, eine neue Zeit mit einem neuen Prinzip steigt auf [...]!“ Es sind in Heines Diktion „neue frische Geister“, die im Unterschied zu den „alten Romantiker[n] [...] von der neuen Idee der neuen Zeit hervorgetrieben werden“, die sich aber auch „gleich nordischen Barbaren“ gerieren und ein „Reich der wildesten Subjektivität begründen“.⁹ Es kann davon ausgegangen werden, dass der Autor der *Reisebilder* sich selbst in den zweideutig gezeichneten neuen literarischen Protagonisten mitmeinte und damit auch ein neues Schreiben in Prosa jenseits einer ausschließlichen Fokussierung auf ‚Kunst‘ in den Blick nahm. Etwas später hat den Umbruch zur Prosa Ludolf Wienbarg sechs Jahre später in seinen *Ästhetischen Feldzügen* expliziert:

Die großen Dichter sind todt und wir grämen uns nicht so sehr darüber, überall sind wir mehr gleichgültig gegen Kunst und Poesie geworden, in dem Verstand, worin beide bisher gepflegt, auch Das nenne ich ein gutes Zeichen, auch dieses, daß die sogenannte Prosa, die ungebundene Rede wirklich ungebundener und poetischer zu strömen anfängt, als bisher [...].¹⁰

Sowohl das russischsprachige als auch die deutschsprachigen Beispiele deuten die Zeit um 1830 als eine Umbruchzeit hin zur Prosa,¹¹ womit die Gültigkeit der anderen

⁶ Ebd.

⁷ Siehe etwa Eva D. Becker: Literaturverbreitung, in: Edward McInnes, Gerhard Plumpe (Hrsg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, München 1996, 108–143.

⁸ Belinskij (Anm. 1), 526.

⁹ Heinrich Heine: Rezension von *Die deutsche Literatur* von Wolfgang Menzel, 1828, in: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. von Manfred Windfuhr u. a., 16 Bände, Düsseldorf 1975–1997, Bd. 10, 238–248, hier 247.

¹⁰ Ludolf Wienbarg: *Ästhetische Feldzüge*. Dem jungen Deutschland gewidmet, Hamburg 1834, 134.

¹¹ Das von Heine bereits in der Menzel-Rezension verkündete Ende der „Kunstperiode“ erweist sich als ein transnationales Phänomen, das sich auch in der russischen Literatur verfolgen lässt. Dazu siehe: Jochen-Ulrich Peters, Ulrich Schmid (Hrsg.): Das „Ende der Kunstperiode“. Kulturelle Verän-

Ausdrucksformen und Prinzipien, seien sie nun ‚Vers‘, ‚Poesie‘ oder ‚Kunst‘, zwar erschüttert, aber nicht negiert sei. Mit besonderem Nachdruck wurde angesichts der anwachsenden Prosa-Mengen deutlich, dass einst unhinterfragte dichterische Maximen nun nicht mehr galten. Eine neue Diskussion um die Grundlagen des literarischen Schreibens, mit Vorbildern im 18. Jahrhundert¹² und um 1800¹³ sowie Vorläufern in der Frühen Neuzeit¹⁴ und in der Antike, setzte sich an die Stelle der etablierten Poetiken und Gattungstypologien. Gerade diese Situation der Konkurrenz und der Überlagerung der Dichtungsprinzipien machte es nötig, ‚Literatur‘ von den offenen Deutungs- und Anwendungsmöglichkeiten einer weitgehend ungeformten und unregulierten Schreibweise her neu zu denken. Ihre konstitutive Variabilität und Gestaltbarkeit hat dazu beigetragen, dass die Kategorie ‚Prosa‘ ein besonderes Reflexionspotenzial entwickelte, welches zu immer neuen Konzeptualisierungen des Prosaischen in unterschiedlichen historisch-literarischen Kontexten führte und dabei auch stets das Poetische neu ausrichtete.¹⁵ Umso erstaunlicher ist es, dass die Kategorie ‚Prosa‘, ihre literaturhistorische Wirkungsmacht sowie ihre literaturtheoretische Gestaltungskraft bisher kaum und nur in Ansätzen ins Zentrum systematischer literaturwissenschaftlicher Forschung gestellt wurden. Eine systematische Erschließung der Prosa-kategorie, die sich an der vollen Bandbreite der historischen Prosareflexionen ausrichtet, ist, trotz bereits vorhandenen fruchtbaren Ansätzen, zweifellos ein Forschungsdesiderat.

derungen des „literarischen Feldes“ in Russland zwischen 1825 und 1842, Bern u. a. 2007. In diesem Band wird auch reflektiert, dass die entsprechenden Entwicklungen in der russischen und deutschen Literatur neben eminenten Ähnlichkeiten auch Unterschiede aufweisen.

12 Siehe Walter Brauer: Geschichte des Prosabegriffs von Gottsched bis zum Jungen Deutschland, Frankfurt a. M. 1938; Wolfgang Miersemann: Die Debatte um eine klassische deutsche Prosa im Umkreis von Goethes Aufsatz *Literarischer Sansculottismus*. Untersuchungen zur bürgerlichen deutschen Literaturprogrammatische am Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin 1985; Werner Krauss: Poesie und Prosa in Frankreich während des 18. Jahrhunderts, in: ders.: Aufklärung II: Frankreich, hrsg. von Rolf Geißler, Berlin/Weimar 1987, 500–518; Ian Robinson: The Establishment of Modern English Prose in the Reformation and the Enlightenment, Cambridge 1998.

13 Siehe Günter Oesterle: „Die Idee der Poesie ist die Prosa“. Walter Benjamin entdeckt „einen völlig neuen Grund“ romantischer „Kunstphilosophie“, in: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle (Hrsg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne, Würzburg 2009, 161–173; Thomas Schirren: Rhetorik und Romantik. Schlegels „Philosophie der Prosa“ in den frühen Notaten, in: Neue Beiträge zur Germanistik 11 (2012), 18–37; Rüdiger Campe: Das Problem der Prosa und die Form des Romans. Überlegungen zu Friedrich Schlegels Theorie und Praxis um 1800, in: Eva Eßlinger, Heide Volkening, Cornelia Zumbusch (Hrsg.): Die Farben der Prosa, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, 45–63.

14 Siehe Wlad Godzich, Jeffrey Kittay: The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics, Minneapolis 1987; Thomas Althaus, Nicola Kaminski (Hrsg.): Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‚ungebundener Rede‘ in der Literatur des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2012.

15 Siehe Karlheinz Barck: Art. „Prosaisch – poetisch“, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart 2003, 87–112; Michel Sandras: Idées de la poésie, idées de la prose, Paris 2016.

Zur Forschung – ein Überblick

Sehr häufig wird in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen ‚Prosa‘ pauschal als Bezeichnung für ungebundene Rede in Absetzung von metrischer und versifizierter Sprachbehandlung verwendet. Deshalb wird die eigentliche literaturwissenschaftliche Arbeit meist in Spezifizierungen des Prosaischen investiert, die oft über Gattungstypologien oder den Texten inhärente Verfahren definiert werden. Solche Studien wenden sich dann wahlweise der ‚Kleinen Prosa‘,¹⁶ der ‚Kurzprosa‘¹⁷ oder der ‚Erzählprosa‘ zu oder widmen ihre Aufmerksamkeit den prosaischen Gattungen Roman, Novelle oder Erzählung. Auch epochenspezifische Zuweisungen verwenden den Terminus meist bloß als Sammelbegriff,¹⁸ oder er wird eingesetzt, um eine vage Zusammenschau exemplarischer Analysen zu erfassen.¹⁹ Die Bezeichnung ‚Prosa‘ bietet sich auch an, wenn von Texten gehandelt wird, die nicht-fiktional bzw. nicht-erzählerisch gestaltet und in ungebundener Rede gehalten sind.²⁰ W. G. Sebald etwa hat in diesem fiktionalitätskritischen Sinne sein Schreiben dezidiert als prosaische Kunst verstanden und von seinen Texten als ‚Prosabüchern‘ gesprochen: „Mein Medium ist die Prosa, nicht der Roman.“²¹ Gerade solche poetologische Zuspitzungen des Terminus bei einzelnen Schriftsteller*innen, die dabei unterschiedliche Akzente setzen, haben auch entsprechende autorbezogene Forschungsliteratur hervorgebracht.²²

Dichte Forschungszusammenhänge, die sich grundsätzlich mit der Prosa als leitender Kategorie des Literarischen auseinandersetzen, haben sich schon früh im Bereich der antiken Kunstprosa gebildet.²³ Der Begriff *pro(r)sa oratio* geht auf die antike Rhetorik zurück; grundlegende Überlegungen zum Charakter der ‚ungebundenen

16 Siehe Dirk Göttsche: *Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart*, Münster 2006; Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Göttsche (Hrsg.): *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Berlin/New York 2012.

17 Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen 1994.

18 Siehe Armin Arnold: *Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar*, Stuttgart 1972; Wilhelm Krull: *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart 1984; Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, Frankfurt a. M. 1992.

19 Gilles Philippe, Julien Piat (Hrsg.): *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris 2009.

20 Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen 1985.

21 W. G. Sebald: *Wildes Denken. Gespräch mit Sigrid Löffler (1993)*, in: ders.: „Auf ungeheuer dünnem Eis“. *Gespräche 1971 bis 2001*, hrsg. von Torsten Hoffmann, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2015, 82–86, hier: 85.

22 Exemplarisch sei genannt: Hartwig Suhrbier: *Zur Prosatheorie von Arno Schmidt*, München 1980.

23 Siehe dazu Klaus Weissenberger u. a.: Art. „Kunstprosa“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992 ff., Bd. 4, 1474–1531.

Rede‘ finden sich deshalb bereits bei Aristoteles, Cicero und Quintilian.²⁴ Eduard Nordens inzwischen ‚klassisch‘ zu nennende Studie, die den Begriff ‚Kunstprosa‘ einführt, beruht auf einer weit ins 19. Jahrhundert zurückreichenden philologischen Forschungstradition und stellt die rhetorischen Grundlagen der Prosatheorie dar.²⁵ Daran schließt sich eine reiche Spezialforschung zur griechischen und lateinischen Prosa an,²⁶ die sich genrebezogen etwa auf Dialoge,²⁷ die Geschichtsdarstellung²⁸ und die Didaktik²⁹ beziehen. Anhand einzelner Genres lassen sich auch Traditionen bis in die Moderne hinein verfolgen.³⁰

Ein weiterer etablierter literaturgeschichtlicher Spezialbereich stellt die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Übertragung von Versen in Prosa dar, die grundsätzliche Einsichten in die grammatischen und poetologischen Unterschiede von Vers- und Prosasprache bereithält. Dieser Bereich betrifft zentral die Auseinandersetzung des frühen Prosaromans mit der höfischen Epik, aber auch die Historiographie sowie das Genre des Volksbuchs und die Entwicklung neuer Erzählweisen.³¹

24 Klaus Weissenberger: Art. „Prosa“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992–2015, Bd. 7, 321–348, hier: 321–322. Zur Selbstreflexion des eigenen philosophischen Schreibens bei Aristoteles siehe Oliver Primavesi: Aristoteles Poetik 1: die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus, in: Michael Erler, Jan Erik Hessler, Benedikt Blumenfelder (Hrsg.): Argument und literarische Form in antiker Philosophie: Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie 2010, Berlin/Boston 2013, 239–282. – Für Expertise und bibliographische Hinweise zur altphilologischen Forschungslage danken wir Melanie Möller und Johanna Schubert.

25 Eduard Norden: Die antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance, Leipzig 1898, Reprint, Stuttgart 1958. Der Begriff ‚Kunstprosa‘ hat sich auch für die moderne Literatur als produktiv erwiesen: Klaus Weissenberger: Theorien der Kunstprosa, in: Rüdiger Zymner (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart/Weimar 2010, 317–320.

26 Siehe u. a. Wolfgang Schibel: Sprachbehandlung und Darstellungsweise in römischer Prosa. Claudius Quadrigarius, Livius, Aulus Gellius, Amsterdam/Philadelphia 1971; Kenneth James Dover: The Evolution of Greek Prose Style, Oxford u. a. 1997.

27 Andrew L. Ford: The Beginnings of Dialogue: Socratic Discourses and Fourth-Century Prose, in: Simon Goldhill (Hrsg.): The End of Dialogue in Antiquity, Cambridge/New York 2008, 29–44.

28 Jonas Grethlein: The Rise of Greek Historiography and the Invention of Prose, in: Andrew Feldherr u. a. (Hrsg.): The Oxford History of Historical Writing. 1, Beginnings to AD 600, Oxford 2011, 148–170; Christina Shuttleworth Kraus: Is ‚historia‘ a Genre? (With Notes on Caesar’s First Landing in Britain, BG 4.24–5), in: Theodore D. Papanghelis, Stephen J. Harrison, Stavros Frangoulidis (Hrsg.): Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations, Berlin/Boston 2013, 417–432.

29 Gregory O. Hutchinson: Read the Instructions. Didactic Poetry and Didactic Prose, in: Classical Quarterly N.S., 59/1 (2009), 196–211.

30 Bernhard Pabst: Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter, 2 Bde., Köln 1994; Joseph Harris, Karl Reichl (Hrsg.): Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse, Cambridge 1997.

31 Siehe Alois Brandstetter: Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuohochdeutschen Prosaroman, Frankfurt 1971; Rüdiger Schnell: Prosaauflösung und Geschichts-

Ein prominentes Feld der Prosareflexion stellt die Bearbeitung realistischer Darstellungsweisen dar, deren besondere Insistenz auf Wirklichkeitsrepräsentation oft mit dem Komplex des Prosaischen in Verbindung gebracht wird. Ausgangspunkt und Inspirationsquelle ist hierbei für viele Studien Erich Auerbachs *Mimesis*-Buch gewesen, das eine abendländische Literaturgeschichte realistischen Erzählens bis ins 19. Jahrhundert hinein entwirft.³² Franco Moretti hat im Anschluss an Auerbach die *seriousness* als Kernbegriff der literarischen Prosa seit dem 18. Jahrhundert herausgearbeitet³³ und sie später als eine genuin bürgerliche Zurichtung der Welt im Zeichen der Prosa beschrieben.³⁴ Dabei bezieht er auch Georg Wilhelm Friedrich Hegels Diktum, dass die Moderne als eine Welt der arbeitsteiligen Verhältnisse sich prosaisch präsentiere und so einer adäquaten künstlerischen Darstellung entziehe, mit ein, das als Formel von der ‚Prosa der Welt‘ die Prosa-Diskussion inhaltsseitig und ästhetikgeschichtlich geprägt hat.³⁵ Untersuchungen, die sich mit bürgerlicher Gesellschaftlichkeit oder Mittelmäßigkeit unter ästhetikgeschichtlichen Gesichtspunkten auseinandersetzen, kreisen deshalb fast zwangsläufig um diesen Komplex des Hegel’schen Verdikts.³⁶

Ein wichtiger Schritt in der Entwicklung eines analytischen Zugriffs auf Prosa als Schreibweise bedeutet die Einsicht in deren grammatische und rhetorische Verfasstheit.³⁷ So wurde herausgestellt, dass die Syntax das zentrale Element der Prosagestaltung sei, die der Metrik in der Lyrik entspreche,³⁸ und Moretti hat in seinem *Bourgeois*-Buch verschiedene Formen der terminologischen und grammatischen Analyse vorgestellt, die sich für die Erforschung von Prosa-Regimen eignen. So hat er an

schreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans, in: Ludger Grenzmann, Karl Stackmann (Hrsg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981*, Stuttgart 1984, 214–248; Jan-Dirk Müller: *Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung*, in: IASL, 1. Sonderheft: *Forschungsreferate* (1985), 1–128; Ingeborg Spriewald: *Jörg Wickram und die Anfänge der realistischen Prosaerzählung in Deutschland*, Potsdam 1971.

32 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], 8. Aufl., Bern/Stuttgart 1988.

33 Franco Moretti: *Serious Century*, in: ders. (Hrsg.): *The Novel*, Bd. 1: *History, Geography, and Culture*, Princeton/Oxford 2006, 364–400.

34 Franco Moretti: *The Bourgeois. Between History and Literature*, New York 2013 (dt.: *Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne*, Berlin 2014).

35 Michal P. Ginsburg, Lorri G. Nandrea: *The Prose of the World*, in: Franco Moretti (Hrsg.): *The Novel*, Bd. 2: *Forms and Themes*, Princeton/Oxford 2007, 244–273.

36 Siehe Wolfram Malte Fues: *Poesie der Prosa, Prosa als Poesie. Eine Studie zur Geschichte der Gesellschaftlichkeit bürgerlicher Literatur von der deutschen Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1990; Paul Fleming: *Exemplarity and Mediocrity. The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism*, Stanford 2009.

37 Weissenberger, Art. „Prosa“ (Anm. 24).

38 Robert Ruprecht: *Die Syntax als Metrik der Prosa. Zur Rolle der Syntax für die Textinterpretation*, Bern u. a. 1993; zum Forschungsfeld des Prosarhythmus siehe den Beitrag von Chanah Kempin im vorliegenden Band.

Daniel Defoes *Robinson Crusoe* aufgezeigt, wie die auffällige Häufung von Finalsätzen und des Gerundium Perfekt zur Ausbildung einer utilitaristischen Ideologie beiträgt, und mit Hilfe von Worthäufigkeitsuntersuchungen in großen Textmengen, die auch die Kombinationen in der Wortumgebung mitberücksichtigen, kann er Umkodierungen von Wortbedeutungen nachweisen, die er auf eine Zersetzung des *seriousness*-Ideals bezieht.³⁹

Diesem auf die Bewältigung großer Materialmengen ausgerichteten Zugriff stehen Zugänge gegenüber, die mit einem dezidiert qualitativ ausgerichteten literaturtheoretischen Anspruch auftreten. Ein prononcierter Neuansatz gegenüber den etablierten rhetorischen Konzepten bildete sich in der russischen Literaturtheorie heraus. So hatte der Formalismus⁴⁰ im Zuge der Erarbeitung spezifischer poetischer Funktionen stets auch die Prosa im Blick, da die verfremdenden poetischen Verfahren sich auf das Substrat der ökonomisierten und automatisierten prosaischen Gebrauchssprache beziehen.⁴¹ Für Michail Bachtin hingegen bildete die Prosa ein eigenständiges künstlerisches Feld, das zu besonders komplexen Beziehungen des Wortmaterials fähig sei,⁴² und auch Jurij Lotman hat der künstlerischen Prosa, die das Spannungsverhältnis zwischen ‚Kunst‘ und ‚Nicht-Kunst‘ ausreizt, „eine komplexere Struktur“ im Vergleich zur Poesie zugesprochen.⁴³ Viktor Šklovskijs *Theorie der Prosa* wie auch Tzvetan Todorovs *Poetik der Prosa*⁴⁴ wiederum zielen letztlich auf eine Theorie des Narrativen.⁴⁵ Allerdings hat Šklovskijs Konzept der ‚sujetlosen‘ Prosa auch ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass der prosaische Text eigenständige Qualitäten unabhängig vom Erzählen bzw. gerade durch die Herausforderung tradierter fiktionaler Erzählschemata hervorbringen kann, die sich von der Enzyklopädistik und Essayistik über

39 Moretti, *Der Bourgeois* (Anm. 34), 57–62 und 80–89.

40 Als Überblick siehe Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.

41 Viktor Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*, in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, mit einer einleitenden Abhandlung hrsg. von Jurij Striedter, München 1969, 3–35. Dieser Aufsatz von 1917 wurde als erstes Kapitel in Šklovskijs Buch *Theorie der Prosa* (1925, erweitert 1929) aufgenommen.

42 Siehe etwa Bachtins Ausführungen zum „Wort im Roman“ von 1934/35: Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. und eingeleitet von Rainer Gröbel, übers. von Rainer Gröbel und Sabine Reese, Frankfurt a. M. 1979, 154–300. Im Kapitel „Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman“ steht der Roman stellvertretend für die Prosa: Bachtin schreibt vom „Prosaschriftsteller“ (*prosaik*), der dem Dichter entgegengesetzt ist (ebd., 168–191). Dabei handelt es sich nicht nur um Aspekte der literarischen Form, sondern dezidiert um eine soziale Natur des prosaischen Wortes.

43 Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes* [1970], hrsg. mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Gröbel, Frankfurt a. M. 1973, 159.

44 Viktor Šklovskij: *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M. 1966; Tzvetan Todorov: *Poetik der Prosa*, Frankfurt a. M. 1972.

45 Siehe etwa Wolf Schmid (Hrsg.): *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, Berlin/New York 2009.

die Prosamontage und Publizistik bis hin zu den faktografischen Schreibweisen der Reiseberichte oder Memoiren auswirken.⁴⁶ Eine besondere Akzentuierung erhielt die ‚Sujetlosigkeit‘ in Arbeiten von Jurij Lotman, der alle Texte (in Prosa wie auch in Versen) durch die Kategorien ‚sujethaltig‘ und ‚sujetlos‘ in zwei Typen einteilte.⁴⁷ Jurij Orlickij schließlich hat 2008 eine Geschichte der russischen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende als Geschichte einer *Dynamik von Vers und Prosa im russischen Schrifttum* vorgelegt,⁴⁸ die so oder ähnlich auch für andere Literaturen und deren Austauschbeziehungen untereinander wünschbar wäre. Neben einer Konkurrenz zwischen Vers und Prosa stehen vor allem vielfältige Hybridisierungsprozesse im Mittelpunkt: Prosimetrum, Versifizierung der Prosa und Prosaisierung des Verses, die unter anderem zum Aufblühen des ‚freien Verses‘ (*vers libre*) führte. Literaturhistorisch unterscheidet Orlickij zwischen den Epochen einer „stabilen Konfrontation“ von Vers und Prosa (z. B. 1840–1890) und den Phasen ihrer intensivierten Wechselwirkung (z. B. das sogenannte ‚Silberne Zeitalter‘, ca. 1890–1920).⁴⁹

In den letzten Jahren ist an mehreren Orten bereits die grundsätzliche Frage, was die Prosa sei und wie sie literaturwissenschaftlich zu problematisieren sei, aufgenommen worden. So hat ein Sammelband von Astrid Arndt, Christoph Deupmann und Lars Korten Ansätze zu einer ‚Logik der Prosa‘ erprobt, die in Einzelfallanalysen auf die Differenzbestimmung einer spezifisch literarischen Prosa zielt.⁵⁰ Im Rahmen eines eigenen Forschungsprojekts widmet sich Ralf Simon einer ‚Theorie der Prosa‘, welche, in Auseinandersetzung mit Exponenten des Formalismus, die Selbstreferenzialität und ästhetische Verdichtungspraktiken elaborierter Prosatexte ins Zentrum der Überlegungen stellt.⁵¹ Dies führt dazu, dass Autoren wie François Rabelais, Jean

⁴⁶ Siehe zwei Kapitel seiner *Theorie der Prosa*: „Literatur ohne ‚Sujet‘“ (163–185 in der deutschen Ausgabe, Anm. 44) sowie das Kapitel „Skizze und Anekdote“ („Očerki i anekdoty“) der erweiterten russischen Ausgabe von 1929, das in die deutsche Übersetzung nicht aufgenommen wurde. Viktor Šklovskij: *O teorii prozy*, Moskau 1929, 246–250.

⁴⁷ Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes* (Anm. 43), 347–358. Siehe auch Jurij Lotman: *Die Entstehung des Sujets – typologisch gesehen*, in: ders.: *Kunst als Sprache*, Leipzig 1981, 175–204.

⁴⁸ Jurij Orlickij: *Dinamika sticha i prozy v russkoj slovesnosti*, Moskau 2008. Diese Studie basiert auf vielen Vorarbeiten des Autors, unter anderem auf seiner früheren Monographie: *Stich i proza v russkoj literature* [Vers und Prosa in der russischen Literatur], Moskau 2002.

⁴⁹ Ebd., 31–35.

⁵⁰ Astrid Arndt, Christoph Deupmann, Lars Korten (Hrsg.): *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*, Göttingen 2012.

⁵¹ SNF-Projekt „Theorie der Prosa“ (3 Doktorand*innen, 2017–2021): <https://germanistik.philhist.unibas.ch/de/personen/ralf-simon/theorie-der-prosa/> [konsultiert am 05.10.2019]; programmatisch zum Ansatz: Ralf Simon: *Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa*, in: Armen Avanessian, Jan-Niklas Howe (Hrsg.): *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, Berlin 2014, 124–144; Ralf Simon: *Theorie der Prosa*, in: ders. (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*, Berlin 2018, 415–429.

Paul, James Joyce oder Arno Schmidt als besonders herausragende Vertreter des Prosaschreibens erscheinen.⁵² Dabei entwickelt Simon ‚Prosa‘ als eine sprachliche Ausdrucksweise, die ihren Ort jenseits von regulativen formalen Vorgaben metrischer, aber auch narrativer Art hat und sich so in Konstellationen ‚vor und nach der Form‘ entfaltet.⁵³ Genealogisch verortet Simon dabei die Emergenz von ‚Prosa‘ in den Begründungszusammenhängen der modernen Ästhetik bei Baumgarten und verfolgt sie als bestimmende ‚Idee‘ in den Œuvres prägnanter Denker des deutschen Idealismus von Johann Gottfried Herder über Friedrich Schlegel, Jean Paul bis Hegel.⁵⁴

Inka Mülder-Bach interessiert sich für Prosakonzeptionen innerhalb von Autorenpoetiken und untersucht deren Verflechtung mit den damit verbundenen darstellungspraktischen und thematischen Problemen. Dabei steht weniger die Erarbeitung einer einheitlichen Theorie der Prosa als die Variabilität der unterschiedlichen Zugriffe auf eine gemeinsame Themenstellung im Fokus.⁵⁵ Im Anschluss und in Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten ist ein Sammelband entstanden, der mit starkem prosatheoretischen Interesse von der Wendung der ‚grauen Prosa‘ ausgeht und sich der Verbindung von Farbe und Prosa widmet.⁵⁶ Mülder-Bach verfolgte diese Perspektive zudem in einem kleineren Forschungsprojekt, dessen Ergebnisse in einem Sammelband dokumentiert sind.⁵⁷ Schließlich ist auch der medienorientiert argumentierende

52 Siehe Ralf Simon: Begriff und Idee der Prosa. Arno Schmidt und die ästhetiktheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts, in: Hans-Edwin Friedrich (Hrsg.): Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert, Göttingen 2017, 421–440.

53 Ralf Simon: Vor und nach der Form, in: Michael Gamper u. a. (Hrsg.): Zeit der Form – Formen der Zeit, Hannover 2016, 63–82.

54 Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013.

55 Inka Mülder-Bach: Das Grau(en) der Prosa oder Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des Sandmann, in: Gerhard Neumann (Hrsg.): „Hoffmaneske Geschichte“. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, Würzburg 2005, 199–221; Inka Mülder-Bach: Der große Zug des Details. W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, in: Edith Futscher u. a. (Hrsg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur, München 2007, 283–309; Inka Mülder-Bach: „Verjährung ist [...] etwas Prosaisches.“ *Effi Briest* und das Gespenst der Geschichte, in: DVjs 83 (2009), 619–642; Inka Mülder-Bach: Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ein Versuch über den Roman, München 2013; Inka Mülder-Bach: Die Prosa der Gesellschaft. Literarische Form und soziale Bindung in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: dies., Jens Kersten, Martin Zimmermann (Hrsg.): Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht, Paderborn 2019, 225–248.

56 Eva Eßlinger, Heide Volkening, Cornelia Zumbusch (Hrsg.): Die Farben der Prosa, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2016.

57 Projekt „Prosa schreiben“ (<https://www.cas.uni-muenchen.de/schwerpunkte/abgeschlossene/prosa/index.html> [konsultiert am 05.10.2019]) im Rahmen des CAS der LMU München, in dessen Rahmen zwischen 2016 und 2018 drei Workshops stattfanden. Ein Sammelband, der aus den Vorträgen der Workshops hervorgegangen ist, erschien als: Inka Mülder-Bach, Jens Kersten, Martin Zimmermann (Hrsg.): Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht, Paderborn 2019. Dieser Band setzt sich mit der Prosa aus den Perspektiven der drei im Untertitel angedeuteten Disziplinen auseinander,

Ansatz von Nicolas Pethes zu erwähnen, der sich der Genese der Prosa aus der Auseinandersetzung mit dem modernen Archivwesen zuwendet. Am Beispiel von Jean Paul und Adalbert Stifter vermag Pethes zu zeigen, wie gerade die alltäglichen Geschehnisse und ihre Archivierung zu neuen prosaischen Poetiken einer ‚formlosen Form‘ führen.⁵⁸

Zum vorliegenden Band

Der vorliegende Band orientiert sich an diesen neueren Ansätzen und profitiert von deren Überlegungen und Anregungen. Er will ‚Prosa‘ als dominante, bislang aber unzureichend reflektierte literatur-, kultur- und wissensgeschichtliche Kategorie zum Gegenstand von zugleich historisch und methodisch-theoretisch ausgerichteten Untersuchungen machen. ‚Prosa‘ wird dabei verstanden als ungebundene, also von Metrik, Reim und normativer Form weitestgehend freie Weise des Sprechens und Schreibens, die auf Grund ihrer relativen Offenheit historisch und kulturell variabler Organisationspraktiken bedarf, die sowohl vom produzierenden Subjekt als auch vom dargestellten Objekt ausgehen können und somit gleichermaßen Sprech- und Schreibweisen wie auch Inhalte der Texte und epistemologische Realitätsstrukturen umfassen. ‚Prosa‘ ist so nicht allgemeinverbindlich zu definieren oder in einer geschlossenen ‚Theorie der Prosa‘ zu erfassen, sie bedarf vielmehr einer offenen Theoriebildung, die von den kulturell und historisch konkretisierten Beispielen stets auch die Ergänzung und Präzisierung ihrer eigenen Ausgangsbestimmungen erwartet. ‚Prosa‘ formiert so ein Arbeitsfeld, in dem das Verfahren der Textkonstitution in den vergangenen drei Jahrhunderten und im Kontext von bis in die Antike zurückreichenden Traditionszusammenhängen als eine grammatische, rhetorische und poetologische Aufgabe verstanden wurde, die gleichermaßen Pragmatiken der ‚Sachprosa‘ wie realistische Romane und Prosaexperimente der Avantgarden betrifft. Etablierte Kategorien der Prosaanalyse wie ‚Fiktionalität‘ und ‚Narration‘ werden dabei kritisch perspektiviert, und Fragen der Schreibweise, der Sequenzialität und der Konstruktion/Produktion treten in den Vordergrund. Kennzeichnend ist eine prinzipiell komparatistische Ausrichtung, da sich gerade in den Transferbereichen der Sprachen, Kulturen und Disziplinen die Brisanz und Spezifik des häufig unmarkierten Gegenstandes in besonderer Deutlichkeit zeigt. ‚Prosaik‘

nämlich der Literatur-, Geschichts- und Rechtswissenschaft. Konstitutiv sind dabei drei Schwerpunkte: Objektivität und Sachlichkeit als Merkmale der Prosa (auch in der Geschichtsschreibung und im Recht); die mit der Prosa korrespondierenden Wirklichkeitsformationen sowie „Bindeformen der Prosa“ (so der Titel des dritten Teils) als Organisationsformen der ungebundenen Rede.

58 Nicolas Pethes: *Archive des Alltags. Normalität, Redundanz und Langeweile als Elemente einer Poetik der Prosa*, in: Daniele Gretz, ders. (Hrsg.): *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, 129–148.

rückt damit als ein historisch und kulturell flexibles Phänomen in den Blick, dessen genealogischer materieller Schwerpunkt in den Literaturen europäischer Herkunft liegt und das zugleich in kultur- und literaturgeschichtlichen Disseminationen über eine nicht auf europäische Herkunftsnarrative einzugrenzende Flexibilität verfügt.

Angesichts einer solchen weitgefassten Programmatik versteht es sich von selbst, dass die Beiträge des vorliegenden Bandes jeweils einzelne Aspekte des breit gefächerten Fragenkatalogs aufgreifen. Die Aufsätze sind so angelegt, dass sie grundsätzliche und systematische Aspekte der Thematik entwickeln und diese mit der Analyse von historischen Problemstellungen und konkreten Texten verknüpfen, wobei sich die Anteile von theoretischer Auseinandersetzung und Textanalyse je unterschiedlich verteilen. Der Beitrag von FLORIAN FUCHS, der sich mit dem historisch am weitesten zurückliegenden Material befasst und den Band eröffnet, setzt in der Epoche um 1500 an und stellt die Frage nach einer eigenständigen Medialität der Prosa, die aus ihrer paradigmatischen Verbindung mit dem technogenen Druckbild resultiert und zu einer nicht-realistischen Ontologie der Prosa führt. Die folgenden zwei Beiträge sind der Kategorie ‚Rhythmus‘ als spezifischer Organisationsform der Prosa gewidmet. MICHAEL GAMPER verfolgt historische Konzepte des Prosarhythmus von Aristoteles bis zur klassischen Moderne und arbeitet mehrere Ebenen eines „polyrhythmischen Gebildes“ der Prosa als Grundlage ihrer Textästhetik heraus. Dabei sind es weniger prosodische Aspekte, die im Zentrum stehen; vielmehr wird Prosarhythmus als komplexes Zusammenwirken von grammatischen, materiellen und semantischen Faktoren verstanden, das sich in verschiedenen ineinandergreifenden zeit-räumlichen Einheiten entfaltet. Mittels einer profunden Auswertung der neueren Forschungsansätze zum Prosarhythmus und einem daraus abgeleiteten eigenständigen Ansatz profiliert CHANAH KEMPIN diese Kategorie als ein Analyseinstrument für Prosatexte, dessen Wirksamkeit sie am exemplarischen Beispiel von David Foster Wallace’ *Death Is Not the End* demonstriert.

Seit der Antike ist die Begriffsgeschichte von ‚Prosa‘ mit der Idee einer Vorwärtsbewegung und des ‚Zu-Fuß-Gehens‘ verbunden.⁵⁹ Der Beitrag von GEORG WITTE rückt die moderne Emphase der Prosa als eines „laufenden Textes“ in den Mittelpunkt, der sich als „Erzählstruktur des Gehens“, als poetologische Metapher vom Gehen und Tanzen sowie als ein Grenzphänomen „zwischen Text und Aktion“ figuriert. Von Edmund Husserls Mereologie als Lehre von Teil-Ganzes-Relationen ausgehend, definiert SVETLANA EFIMOVA ‚Prosa‘ als eine mereologische Kategorie, die textuelle (An-) Ordnungsmodelle im Spannungsfeld zwischen Teilung und Zusammensetzung stiftet und dadurch zwischen ‚(un-)gebundener‘ Textualität und Wirklichkeitserkenntnis vermittelt. Das Verständnis von ‚Prosa‘ als Wirklichkeitsverhältnis der Neuzeit steht im Zentrum des Beitrags von WOLFRAM ETTE, der das *Mimesis*-Buch von Erich Auerbach

59 Siehe Weissenberger, Art. „Prosa“ (Anm. 24), 321–322.

im Hinblick auf die Prosaproblematik neu liest und insbesondere ein ‚prosaisches‘ Verhältnis zur Zeit herausarbeitet.

RALF SIMON erarbeitet in seinem Beitrag eine Theorie der Prosa, deren Kern die Begriffe ‚Sujetlosigkeit‘ und ‚Selbstreferenz‘ bilden, die eine Abgrenzung der Prosa vom Erzählen und vom Formprinzip ermöglichen. Es seien, so Simon, deshalb gerade die hochkomplexen Prosatexte, die ein Neudenken von ‚Poetizität‘ ermöglichen. Auch OLGA BEZANTAKOU fokussiert die Autoreflexivität der Prosa, indem sie die Geschichte des poetologischen Konzepts ‚Musikalisierung‘ verfolgt: Diese ‚Musikalisierung‘, so vermag sie zu zeigen, entfaltet sich in ihrer Vollständigkeit gerade in einer Prosa, die sich von Formlimitationen befreit.

Rücken die bisher vorgestellten Beiträge allgemeine Problemstellungen in den Mittelpunkt, so widmen sich die weiteren Aufsätze spezifischen Texten und Gruppierungen und entwickeln daran exemplarisch bestimmende Momente des Prosaischen. So interpretiert KIRA LOUISA KÜNSTLER Christoph Martin Wielands Erzählung *Die Grazien* als eine poetologische Reflexion über die ‚Leichtigkeit‘ von Dichtung, die sich performativ durch das Verfassen eines prosimetrischen Textes, d. h. durch eine Mischung von Vers und Prosa vollzieht. WOLFGANG HOTTNER wiederum präsentiert Immanuel Kants Apologie der Prosa als Arbeitsweise der Philosophie und arbeitet dabei deren Parallele zur kaufmännischen Technik der doppelten Buchführung heraus. Einem prosaischen Kern in der späten Lyrik von Friedrich Hölderlin und seiner poetologischen Prosakonzeption widmet NICOLAS PETHES seinen Beitrag und untersucht, wie diese in der konkreten Schreibpraxis zum Ausdruck kommt. Daraus ergeben sich nicht nur grundlegende Argumente zur ‚Kontingenz‘, ‚Nüchternheit‘ und ‚formlosen Form‘ der Prosa, sondern es entspringt ihr auch der methodische Vorschlag, Dynamiken und Transformationen zwischen Poesie und Prosa stärker in den Blick zu nehmen.

DINA EMUNDTS rekonstruiert Hegels Konzeption der (literarischen und philosophischen) Prosa, wobei im Zentrum eine Frage nach der (Nicht-)Anerkennung von Prosa als moderner Ausdrucksform steht. In einem zweiten Schritt geht Emundts anhand von Hegels *Phänomenologie des Geistes* der Frage nach, inwiefern dieser eine in Prosa entwickelte ästhetische Darstellungsform eignet. JÜRGEN BROKOFF wendet sich der zunehmenden Konjunktur von Prosa in Deutschland um 1830 zu und fokussiert sich auf Theodor Mundts Buch *Die Kunst der deutschen Prosa* und Heinrich Heines *Reisebilder*-Teil *Die Bäder von Lucca*. Brokoff stellt dabei Mundts Argumente vor, die eine besondere Angemessenheit der Prosa für seine Epoche nachweisen sollten, und er analysiert Heines Schreibstrategien der Prosa, die sich in ihrem Vollzug gegen die ‚unzeitgemäße‘ Verskunst richteten. PAVLOS DIMITRIADIS wiederum wendet sich einem fiktionalen erzählerischen Text aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu und beobachtet am Beispiel von Adalbert Stifters *Kzensilber*, wie Prosa zu einem textuellen Ausdruck und Formierungsmedium des bürgerlichen Bewusstseins und der bürgerlichen Ordnung wird.

Ein weiterer historischer Schwerpunkt der Prosareflexion liegt im frühen 20. Jahrhundert. Der Beitrag von AAGE A. HANSEN-LÖVE zeigt das doppelte Potenzial der Prosa

in der frühsowjetischen Avantgarde auf, indem er zwischen der handlungsschwachen ‚ornamentalen‘ Prosa und dem auf der Intrige und Spannung basierten Erzählen unterscheidet. Dabei tritt Viktor Šklovskij nicht nur als Theoretiker von ‚sujetloser‘ und ‚sujethafter‘ Prosa auf, sondern auch als Schriftsteller, der die beiden Prinzipien in eigenen Werk umsetzte. Dass es aber keineswegs bloß die Avantgarden gewesen sind, die sich damals um die Prosa bemühten, sondern dass auch die ‚konservative Revolution‘ sich ihrer annahm, zeigt der Beitrag von JUTTA MÜLLER-TAMM. Sie nimmt sich der Prosakonzeption Hugo von Hofmannsthals an, die dessen Anthologie *Deutsches Lesebuch* zugrunde liegt, welche neben einigen fiktionalen Texten vor allem ausgewählte Sachprosa enthält. Im Zentrum steht eine soziale Funktion der Prosa, die zur gesellschaftlichen Gemeinschaftsbildung beiträgt und ihre Parallele in Georg Simmels Theorie der Gabe findet.

Eine berühmte und kontrovers diskutierte politisierte Auffassung von Prosa geht auf Jean-Paul Sartres Schrift *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) zurück, in der er das Konzept der „prose engagée“ entwirft. Wie dieses Konzept einen kritischen Dialog zwischen Sartre und Georges Bataille auslöste, zeigt der Beitrag von ELENA STINGL: Sie analysiert deren jeweilige Bestimmung der Begriffe ‚poésie/poétique‘ und ‚prose/prosaïque‘ und rekonstruiert eine damit verbundene Diskussion über den Realitätsbezug der Literatur. Eine poetologische Konkurrenz zwischen Prosa und Poesie im Werk von Octavio Paz und Julio Cortázar, die sowohl eine textorientierte als auch eine sprachphilosophische Dimension besitzt, untersucht CAMILO DEL VALLE LATTANZIO. Damit wird neben den in den anderen Beiträgen thematisierten deutsch-, russisch-, französisch-, tschechisch-, amerikanisch- und englischsprachigen Literaturen auch die spanischsprachige Literatur Lateinamerikas in die Prosaforschung miteinbezogen. Gerade in dieser komparatistischen Dimension, zu der im vorliegenden Band erste Ansätze präsentiert werden, liegt eine der großen literaturwissenschaftlichen Herausforderungen, die der Terminus und das Phänomen ‚Prosa‘ in theoretischer, methodischer und textanalytischer Hinsicht bereithalten.

*

Dieser Band ist aus einer Tagung hervorgegangen, die vom 11. bis 13. Juli 2018 an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FSGS) stattfand. Für die großzügige finanzielle Unterstützung der Tagung danken wir der FSGS ebenso wie für die Aufnahme des Bandes in die Reihe „WeltLiteraturen“. Ein besonderer Dank gilt Lena Hein, Chanah Kempin und Paul Wolff, die bei der Redaktion, der Einrichtung der Beiträge und der Erstellung des Registers eine unentbehrliche Hilfe waren.

Florian Fuchs

Kontrafaktur der Wirklichkeit um 1500

Ein Versuch zur Medienarchäologie der Prosa

Überblick

Dieser bewusst als Versuch betitelte Text verfolgt die Frage, inwiefern Prosa während der Verbreitung des Buchdrucks um 1500 eine mediale Eigenständigkeit erhält, die noch über die geläufige Differenz der Prosa zur versifizierten Sprache hinausgeht. Diese Eigenständigkeit der Prosa, so die weitere Annahme, müsste dann im Verlauf der Moderne auch auf dezidiert als Prosagenres konzipierte Gattungen einen Effekt gehabt haben, der sich auch in ihrer Gegebenheit in der Welt und nicht lediglich in ihren textuellen, literarischen oder poetischen Bedingungen nachvollziehen ließe. Verkürzt gefragt: Hat sich die extratextuelle Wirklichkeit des Druckbildes auf den Prosatext selbst ausgewirkt? Jede eigene Medialität der Prosa beläuft sich natürlich zuerst und seit der Antike zunächst darauf, dass sie sich vom Vers durch ihre Verslosigkeit absetzt. Dennoch soll hier herausgearbeitet werden, dass Verslosigkeit nicht einfach heißt, Prosa beruhe schlichtweg auf einer Negation von Versen, sondern dass vielmehr ihre Eigenheit auf einer medial fundamentalen als der metrischen Ebene der Versifikation besteht. Die Eigenständigkeit der Prosa muss damit Kategorien von sprachlicher Versifizierbarkeit noch vorausgehen und sich vielmehr bereits an der Phänomenalität der Prosa selbst ablesen lassen.

Hier sollen deswegen zuerst die Implikationen der Verslosigkeit entwickelt werden, und zwar, um über die Differenz zwischen gebundener und ungebundener Rede hinauszugehen, so dass eine eigenständige Medialität der Prosa, auch in Abhängigkeit vom Druckbild, beschreibbar wird. In einem zweiten Schritt wird diese Eigenständigkeit der Prosa einer Überprüfung in ihrer Konkurrenz zum Bild, genauer zum Porträt und zum Motivbild, unterzogen. Dort lässt sich die Fähigkeit der Prosainschriften beobachten, sich gegen deren Bildthemen abzusetzen und so das kontextuelle Abhängigkeitsverhältnis von Schrift zu Bild umzudrehen: die Prosa zwingt das Bild in die Rolle der Illustration. Bereits um 1500 ist demnach eine Eigenständigkeit der Prosa am Werk, die es ihr nicht nur erlaubt, sich in direkte Medienkonkurrenz zum Bild zu stellen, sondern es sogar vermag, Bildlichkeit selbst in eine Abhängigkeit zur Prosa zu versetzen. Die späteren Auswirkungen dieser Entwicklung werden zuletzt kurz anhand Hegels Prosatheorie und der modernistischen Prosa wieder aufgenommen. In beiden ist ein Unbehagen formuliert, sich der Ordnung des prosaischen Fließtextes voll anzuvertrauen, womit auf kontraintuitive Weise die zuvor beschriebene Eigenständigkeit der Prosa bestätigt wird. Symptomatisch bestätigen sie, dass Prosa in ihrem technischen Kern keine andere Wirklichkeit zu repräsentieren vermag, sondern lediglich eine eigene, ihrer medialen Ontologie folgende Wirklichkeit präsentieren kann.

Technische, nicht-körperliche Materialität der Prosa

Wenn die Poesie in ihrem Zentrum die Existenz des Wortes hat, sein Sich-Ereignen, und wenn die Poesie deswegen ihre Zuhörerinnen und Zuhörer wissen lässt, dass nicht ein einziges von ihren Buchstaben, Lexemen, Pausen, Betonungen, Reimen, etc. kontingent ist – wenn diese Hypothese stimmt, dann muss Prosa aus dem genauen Gegenteil bestehen: Prosa signalisiert dann, dass ihre Wörter das Resultat einer hohen Kontingenz sind. Wie perfekt gewählt auch immer sie erscheinen, wie passend platziert oder situiert, Prosa ist dann als Erinnerung daran zu verstehen, dass es gleichwohl auch andere Wörter hätten sein können, andere Syntaxen, andere Töne und Prosodien – ohne dass dabei notwendigerweise ein semantisch anderer Text hätte entstehen müssen.

Diese moderne Gegebenheit der Prosa kündigt sich bereits in der Antike an,¹ aber erlebt ihre vollständige Umsetzung erst auf der Druckseite. Die Faktizität der Druckseite unterliegt, wenn so man will, einem prosaischen Apriori und setzt dieses um bzw. implementiert dieses Apriori. Erst in der paradigmatischen Erscheinung des Drucks signalisiert Prosa eine prononcierte ‚Dassheit‘: *Trotz* der semiotischen Kontingenz, auf der sie basiert, ist sie in jedem bestimmten Fall so, wie sie ist, so wie wir sie vor uns haben. Prosa trotz dieser Dassheit der Kontingenz ihrer eigenen Zeichen ab, wodurch sie erst ihre eigene Medialität markiert. Dieses Sich-der-semiotischen-Kontingenz-Abtrotzen ist damit die Grundbedingung einer Ontologie der Prosa. Von dieser semiotischen Differenzierungsspannung muss man eine zweite Spannung ableiten, und zwar, dass die Prosa, die sich erst im Laufe der Moderne mit der Ausbreitung der Drucktechniken als literarische Sprache durchsetzen konnte, gleichsam auch gegen die Kontingenzen der Lebenswelt gerichtet ist, durch die sich diese Moderne auszeichnet.² Die Prosa besteht damit erstens trotz der Kontingenz semiotischer Mittel, trotz der semantischen Kontingenzen der Aristotelischen Gattungstheorie, und damit zweitens auch trotz der gleichzeitig auftretenden Pluralität der Welten und Lebenswirklichkeiten. Die Prosa will weder das Epos noch die Lobrede mittragen, sie will weder den Fürsten noch den Bauern bevorzugen, sondern funktioniert ohne Hinsicht auf diese Klassifizierungen. Weder für die sich ab dem 15. Jahrhundert bildenden neuen literarischen Formen, noch für die mit ihnen korrespondierenden neuen Lebensläufe kann die Prosa eintreten. Ihre eigene Struktur entsteht in viel geringerer Abhängigkeit

¹ Vgl. Leslie Kurke: *Aesopic Conversations. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*, Princeton 2011; Gregory Nagy: *Early Greek views of poetry and prose*, in: *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 1, hrsg. von George Kennedy, Cambridge 1989, 1–77; Friedrich Kittler: *Philosophien der Literatur*, Berlin 2013.

² Vgl. Michael Makropoulos: *Modernität und Kontingenz*, München 1997.

zu einer Gruppe bestimmter Lebenswelten, als es für die literarischen Formen, die vor der frühen Neuzeit entstanden sind, üblich war.³

Schon eine schematische Gegenprobe bestätigt dies: Die Spielarten der lyrischen, gebundenen Rede in der Moderne korrespondierten immer schon und korrespondieren noch immer jeweils mit den Formen der Kontingenz der Lebenswirklichkeit in dieser Moderne. Dies gilt von Dantes Terzinen-Epos, das die Selbstvergewisserung einer neuen spätmittelalterlichen Subjektivität zu strukturieren hilft, bis hin zu den nie endenden Ausdifferenzierungen des Selbst in den Poetry-Slams und textkorpusgestützten Digitalgedichten des frühen 21. Jahrhunderts. Von der florentinischen Stadtrepublik bis zur Big-Data-Poesie folgt die Lyrik mit ihrer poetischen Regelmäßigkeit der jeweils vorgefundenen lebensweltlichen Kontingenz und akzentuiert sie. Weil die Prosa aber keine der Lyrik vergleichbare strukturell-metrische Axiomatik hat, ist sie als ästhetische Form für diese Kontingenz zunächst einmal unempfindlich. In der strukturellen Unempfindlichkeit für lebensweltliche Kontingenzen liegt die Innovation der Prosa.

Trotz dieser sich erst nach und nach stabilisierenden Indifferenz ist Prosa aber zunächst als ein Gegenpol zur gebundenen Rede zu ihrer Kurrenz gekommen: Mit Blick auf die spätere Indifferenz deutet ihre Nicht-Gebundenheit, ihre gelöste, frei fließende Redeform aber deswegen nicht auf eine lediglich auf die Metrik bezogene Eigenständigkeit der Prosa, sondern vielmehr auf eine andere, nicht sprachliche, tendenziell phänomenale mediale Axiomatik, die den bisher übersehenen Grund der Prosa bildet. Folgt man dieser These, dann ist die Absetzung von Reim und Metrum nur als eine erste Stufe einer Theorie der medialen Eigenständigkeit der Prosa anzusehen.

Inwiefern nun diese Freiheit und die Resistenz gegen Kontingenzen und gegen die geregelten Einfriedungen der Lyrik die Seinsweise der Prosa erkennen lassen, erschließt sich wohl am besten daraus, wie Prosa sich verhält und wodurch sich ihre mediale Phänomenalität auszeichnet. Prosa ist nicht gebunden, sondern höchstens gebändigt durch die technischen Bedingungen des Drucks bzw. des Papierbogens und füllt prinzipiell eine Seite komplett bis an die Ränder des Satzspiegels aus. Friedrich Kittler hat diese grundlegende ontologische Eigenschaft der Prosa daher treffend als „infinite irreversible movement“⁴ bezeichnet. Zwar ist die drucktechnisch gefüllte Seite nicht der originäre Fundort von Prosa, die es in Europa schon in der Antike gab, aber erst die Druckseite verhilft der Prosa ab dem 15. Jahrhundert zu der Stärke, die sie schließlich zum gattungsähnlichen Begriff macht und sie gleichsetzt

³ Vgl. Jan-Dirk Müller: Formen literarischer Kommunikation im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, in: Werner Röske, Marina Munkler (Hrsg.): Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 1, München 2004, 21–53.

⁴ Friedrich Kittler: From Poetry to Prose: Sciences of Movement in the Nineteenth Century, in: Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers (Hrsg.): ReMembering the Body. Ausstellungskatalog der STRESS Ausstellung in Wien im MAK, Wiener Tanzfestwochen 2000, 260–270.

mit der heute noch bestehenden Phänomenalität von Literatur. Dazu muss man sich vor Augen halten, dass die mit Prosa bedruckte Seite Papier nach Jahrhunderten von manuell ausgearbeiteten Kodizes, Buchmalereien und Inschriften eine ungeheure Provokation darstellt, die in ihrer technischen Ästhetik keine unmittelbare Spur einer Hand mehr aufweist.⁵ Die gegossene Type, die Papierherstellung, die mechanische Presse und die daraus resultierende Trennung von Autor und Produzent haben daran jedoch nicht den alleinigen Anteil, sondern der Textfluss der Prosa selbst ist als die sie auszeichnende eigenständige mediale Qualität nicht weniger, sondern eher mehr signifikant als die physischen Apparate des Buchdrucks. Erst maschinell produziert kann Prosa endlich „fließen“ und potenziert dann gewissermaßen die ohnehin schon fremde, visuell-ökonomische Ästhetik des Buchdrucks.⁶

Prosa als ein mediales Faktum ist damit sowohl eine Resistenz gegen die Lyrik wie gleichzeitig auch die Insistenz eines eigenen Soseins: eine Erscheinung von Sprache, die uns unumwunden direkt entgegentritt, so wie sie auf der Seite steht; das Unding eines mit Lineartext randvoll geflossenen Bogens. Dies bezeugt auch der mediale, phänomenologische Aspekt der ursprünglich rhetorischen, stilistischen Bezeichnung der Prosa als *oratio provorsa*, eines eher medialen als poetischen oder rhetorischen Begriffes, der versucht, das vorwärts Gerichtete, geradeaus Gekehrte dieser Redeform zu begreifen. Dass dieser antike Begriff sich bis in die Neuzeit gerettet hat, liegt zweifellos auch daran, dass die Druckseite, die in der Buchbindung noch verdoppelt wird, der Prosa zu maximaler Flächigkeit und zur absoluten Frontalität verhalf. Die Druckprosa, die nicht nur die Spur der menschlichen Stimme, sondern auch die der schreibenden Hand verloren hat, ist nicht mehr per se Schreibstil, sondern wird zur rein technisch erzeugten Fläche aus Drucktypen. Diese frontale visuelle Kommunikation fällt zwar unserem auf Drucktext abgerichteten Leseblick nicht mehr auf, ist aber gerade deswegen unablässig mit der inhärenten Ästhetik der Prosa verbunden. Medial ist Prosa im wörtlichen Sinne eine Hervorrufung, eine Provokation, ein Afront – so könnte man die Aneignung des Begriffs der *oratio provorsa* für die Druckprosa konkretisieren. Noch der Begriff ‚Literatur‘, der gleichzeitig mit dem Aufkommen

5 Vgl. Walter J. Ong: *Orality and Literacy*, New York 2002, 120, der diese Aspekte beispielsweise mit Blick auf die Leserorientierung der Druckprosa festhält: „Few lengthy prose works from manuscript cultures could pass editorial scrutiny as original works today: they are not organized for rapid assimilation from a printed page. Manuscript culture is producer-oriented, since every individual copy of a work represents great expenditure of an individual copyist's time. Medieval manuscripts are turgid with abbreviations, which favor the copyist although they inconvenience the reader. Print is consumer-oriented, since the individual copies of a work represent a much smaller investment of time: a few hours spent in producing a more readable text will immediately improve thousands upon thousands of copies. The effects of print on thought and style have yet to be assessed fully“.

6 Vgl. über die Rolle der Visualität bei der Verbreitung des Buchdrucks auch Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991.

der gedruckten Prosafiktion Verbreitung fand,⁷ zeugt von dieser medialen Provokation: Das Suffix *-tura* des Begriffes *Litter-atura*, das im Lateinischen ein *Nomen Actionis* bildet, impliziert exakt diese autonome Aktivität, die die Drucktypen im Unterschied zum handgeschriebenen Wort inne haben. Zurückgeführt auf die mediale Aktivität der Lettern beim Druck ist Prosaliteratur das Resultat einer Handlung der Druckbuchstaben.

Harsdörffer warnt, angesichts der vielen Versuche des 17. Jahrhunderts, diese „neue Art zu schreiben“⁸ zu begreifen, vor der Verführbarkeit und Gefahr der „ohne Reimen-Gesetz in vngebundene Rede verfaste Lust- und Liebs-Gedicht/(*les Romans*)“.⁹ Das Wort ‚Roman‘ ist hier noch nicht im Sinne eines Gattungsbegriffs verwendet, sondern lässt sich zunächst nur auf die Provokation der ‚neuen Art zu schreiben‘ zurückführen. Erst die Prosa als Medium, und weniger seine Ableitung aus der Epik, erlaubt dem Roman seinen gefährlichen, titelgebenden ‚romantischen‘ Inhalt.¹⁰

In der Struktur der Prosa selbst drückt sich diese Provokation darin aus, dass sie nicht mehr eines lyrisch-poetischen Ichs und auch keiner festen Erzählerinstanz bedarf, etwa derjenigen eines Chronisten. Aus ihrer Radikalität als technisch-ungebundene Schriftsprache des Druckzeitalters verstanden, schließt die Prosa ontologisch jedes Ich und auch jeden Sprecher aus. Sie basiert stattdessen auf der drucktechnisch ermöglichten Missachtung jeder sprachlichen Selbstbeschränkung und kann, wenn sie es will, alle Bedingungen von Aussprechbarkeit und jede Rücksicht auf die in der Rhetorik angelegten Regeln für die *oratio provorsa* und für formale Angemessenheit ignorieren. De facto ist dies freilich selten der Fall, denn Prosaromane oder Prosahistorien lehnen sich natürlich an Strategien an, die sich auch in der Rhetorik finden, aber für das Verständnis der Prosaliteratur aus ihrem radikalen Ursprung im Buchdruck ist die reine Potenzialität entscheidend, mit der sie die Rücksicht auf Sprecher und Ich missachten kann. Das technisch bedingte Entfallen von Ich und Sprecher unterscheidet die Prosa nunmehr ebenfalls von der Rhetorik und der Lyrik, die sich vielleicht vereinzelt, aber nie grundsätzlich vom Bezug zum Atem, zum Körper, zur Aussprechbarkeit lösen können, sondern stets und zumindest formal mit Rücksicht auf körperliche Kapazitäten eines Sprechers bestehen. Prosa muss sich nicht dieser Art von Organisation beugen, sie ist – könnte man zuspitzen – nicht an menschliche Bedingungen gebunden und deshalb kein anthropogenes, sondern ein technogenes Medium. Diese Missachtung

7 Klaus Weimar: Art. „Literatur“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. v. Harald Fricke, Berlin 2000, 443–448.

8 Opitz' Formulierung taucht in der Vorrede seiner Übersetzung von John Barclays Roman *Argenis* auf; John Barclay: *Argenis* Deutsch gemacht durch Martin Opitzen [...] Fürstellung dieses Buchs [1626], in: Eberhart Lämmert u. a. (Hrsg.): *Romantheorie 1620–1880*, Frankfurt a. M. 1988, 3–5, hier: 4.

9 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauen-Zimmer Gespräch-Spiel. Erster Theil* [1641], in: Lämmert (Hrsg.) (Anm. 8), 5–11, hier: 6.

10 Diese Gefahr des Romans gegenüber der Lyrik findet sich etwa noch bei Hölderlin, vgl. Florian Fuchs: *Roman* (Friedrich Hölderlin), in: Judith Kasper, Cornelia Wild (Hrsg.): *Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale von Lucan bis Lacan*, München 2015, 152–157.

des menschlichen Sprechvermögens hat weitere Konsequenzen. Denn anders als der Vers will Prosa nicht memoriert werden, sondern lässt dies nur über die ihr selbst äußerlichen mnemotechnischen Mittel zu, wie beispielsweise der memorativen Inbezugsetzung von Redeteilen und Räumen, die schon Cicero dem Rhetor für das Auswendiglernen seiner Rede nahelegt.¹¹ Mitgenommen werden kann Prosa deswegen niemals als Hexameter auf der Zunge oder als Schüttelreim im Geist, sondern ausschließlich im Druckbild. Die aufgestellten Thesen über die eigenständige Medialität der Prosa kann man wie folgt zusammenfassen: Prosa ist wahr, nicht im Sinne einer wahren Aussage, sondern weil sie ausschließlich nach ihrer eigenen Seinsweise, ihrer von menschlicher Sprache abgesonderten Natur spricht. Diese eigene Natur ist das Fremde, Technische, Unheimliche der Prosa: Es gibt ein ungedachtes Immer-Schon, etwas ihr Eingängiges, das Gottsched noch in seiner *Critischen Dichtkunst* nicht im Kern, sondern nur als Unterschied zwischen poetischer Denkweise und prosaischer Schreibart definieren konnte, d. h. als fundamental mediale Differenz.¹² Bei Harsdörffer wird diese Ungeregeltheit, Massivität, Ungereimtheit sogar noch als Gefahr für das alltägliche Leben gewertet. Das Technisch-Alteritäre der Druckprosa stellt sich damit gegen den Menschen, gegen das anthropologische Maß der Welt. Man könnte vielleicht formulieren, dass Prosa die autonome Natur der gedruckten Schriftsprache ist, die die vorherige, zäsurerte, versifizierte Natur der handgeschriebenen Schriftsprache verdrängt hat.¹³

Diese zweite Natur der Schriftsprache lässt sich mit gutem Grund „unheimlich“ nennen, weil sie zwar einerseits deutlich als medialer Effekt erscheint, gerade in ihrer paradigmatischen Erscheinung im Druck, aber andererseits zu nah am eigentlich Menschlichen liegt, der mündlichen Sprache, die sich noch zurück auf den Menschen beziehen lässt. Ähnlich der Freud'schen Analyse des Unheimlichen anhand der Olimpia-Puppe in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, basiert Prosa auf einer Verwechslung von erster und zweiter Natur, von menschlichem und maschinellm Phänomen.¹⁴ Gerade wenn diese Verwechslung nicht bemerkt wird, lässt sich die Analogie zu Freuds Analyse weiter ausführen, denn die Verwechslung zieht, wie er sagt, einen Riss einer bislang als stabil angesehenen Realität nach sich. Diese Realität der zweiten Natur wird auch dann aktiv, wenn die vorherige Realität sich weiter funktionell verhält.

¹¹ Vgl. etwa das kanonische mnemotechnische Beispiel der Simonides-Anekdote bei Cicero, *De Oratore*, II, lxxxvi, Cambridge, Mass. 1942, 462 ff.

¹² Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*. 12 Bände, Band 6,1, Berlin/New York 1968–1987, 428 f.

¹³ Zu dieser Phase der Umwandlung von einer Manuskriptkultur in eine Buchkultur der Überblick bei K. Weissenberger: Art. „Prosa“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992 ff., Bd. 7, 321–348, hier: 340–343, sowie auch Wlad Godzich, Jeffrey Kittay: *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis 1987.

¹⁴ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. IV. *Psychologische Schriften*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt a.M 1982, 241–274.

Hinter dieser Unheimlichkeit steckt die spezifische Ontologie der Prosa als einer Sprachform, der wir damit eine bestimmte Rolle in der Wirklichkeit zugestehen müssen. Noch bevor es um die Unterscheidung von Faktualität und Fiktionalität gehen kann, ist der Prosa selbst eine Aktivität inne, eine autonome Agency: Ihr Fluss hat eine Eigenständigkeit, die auf andere Weise als die humane Lyrik in die Realität eingreift, und damit schon als Nachricht selbst unheimlich ist. „Literatur gibt eine diskursive Formulierung derjenigen Wahrheit,“ so Friedrich Kittler in seiner Analyse des *Sandmanns*, „die nicht gesprochen werden kann, weil das Sprechen selber sie konstituiert und sagt. An die Stelle der unmöglichen Autoreferenz der Rede tritt ein literarischer Text, der ohne jede Garantie seiner Wahrheit das intersubjektive Spiel der Wahrheit spielt.“¹⁵ Dieses An-die-Stelle-der-Rede-Treten, das Kittler lediglich für die Literatur markiert, ist jedoch auch schon der Grund der Prosa: Sie ersetzt einen Sprecher, der zur Welt spricht, mit einem bloß noch humanoiden Text. Sie ist damit eine unheimliche, fremdartige Imitation dieses Sprechers, sein Ersatz, und anders als Lyrik, Dramatik, Epik oder Rhetorik weder für einen Sprecher gemacht noch auf einen solchen zurückführbar.

Die technische Phänomenalität der Prosa projiziert eine androide Sprechererscheinung, deren Existenz nicht verifiziert werden kann. Damit ist die mediale Erzeugung von nicht verbürgten und nicht verbürgbaren Individuen, die unabhängig von der menschlichen Sphäre existieren, ein Hauptcharakteristikum der Ontologie der Prosa. Im Folgenden soll dieser Sachverhalt und seine Leistung anhand einer knappen Begriffs- bzw. Mediengeschichte der Gattung *Kontrafaktur* geschärft werden, deren materiell-mediale Seite in ihrer historischen Entwicklung genau die skizzierte Gegebenheit der Prosa als ein durch technische Kontrastierung gewonnenes Medium (*contra facere*) umfasst.

Prosa gegen Wirklichkeit: Konterfei und Votivtafel

Schematisch abgeleitet von ihrem Begriff basiert die Kontrafaktur zum einen auf einer bereits gegebenen Wirklichkeit oder Szene, der gegenüber die Kontrafaktur als ein Abzug, eine Nachahmung, als ein *contra* erstellt oder wohl viel eher ‚gemacht‘ wird, wie das lateinische *factum* signalisiert. In der Literaturwissenschaft wird die Kontrafaktur der Parodie – im Sinne einer (schlechten) Kopie eines Originals – angenähert, jedoch ohne den Aspekt des Komischen; in der Musikwissenschaft wird sie als ein Derivat eines bestimmten Themas verstanden, ohne dass es hier wie dort jedoch ein

¹⁵ Friedrich Kittler: „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie. E. T. A. Hoffmann – Freud – Lacan, in: Friedrich A. Kittler, Horst Turk (Hrsg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt a. M. 1977, 139–166, hier: 165 f.

klar definiertes Genre der Kontrafaktur gäbe.¹⁶ Dessen ungeachtet ist die Kontrafaktur ein vielseitig präsentenes Konzept, das vielleicht am griffigsten noch im alten Wort für das Porträt, dem Konterfei, Bestand hat. Angesichts dieser Unschärfe ist also nicht von einem festen Begriff auszugehen, sondern die vielseitige Verwendung von Kontrafaktur in der Frühen Neuzeit muss als ein produktionsästhetisches Konzept gesehen werden, das eine grundlegende Form der quasi-indexikalischen Inbezugsetzung von Wirklichkeit und künstlichem Artefakt schematisch markiert. Ob beim Wachskopf oder beim Ölporträt, ‚Kontrafakturen‘ sind zunächst Differenzprodukte von Wirklichkeit und diese schematische Grundlage hat sich mit der Verbreitung der Drucktechnik noch verstärkt, wie Peter Parshall für den Fall von gedruckten Konterfeis, sogenannten *imagines contrafacta*, gezeigt hat.¹⁷ Wegen dieser künstlerisch-technischen Wirklichkeitsdifferenz bietet es sich also an, die Kontrafaktur zur Bestimmung der Eigenständigkeit der Prosa fruchtbar zu machen, und zwar insbesondere anhand ihrer Unterkategorie des Konterfeis, in der das Kontrafaktur-Schema am dichtesten in die Nähe einer festen Gattung gelangt ist.¹⁸

Konterfei ist bekanntlich der in der Neuzeit insbesondere auch im Deutschen gebrauchte Begriff für das Bildnis eines Menschen, der die zweifache, doppelbödige Bedeutung von *contrafactum* konserviert hat: Da ist einerseits der Aspekt der Kopie oder Nachahmung einer Vorlage, die während der Abkonterfeigung als ein Gegenüber besteht; im Falle des Porträt-Konterfeis ist das also die physisch anwesende Person.¹⁹ Das *Zedler-Lexikon* schreibt daher 1733 auch „Contrefait heist ein Bildniß guter Aehnlichkeit, welches nach lebendigen Personen gemacht ist“.²⁰ Neben der Malerei wird dort aber noch ein weiteres Beispiel gegeben, das den anderen Aspekt des *contrafactum* bezeichnet. Er liegt in dem Sachverhalt begründet, den das *contra* markiert: „Es werden aber die Contrefaits nicht nur gemahlet, sondern auch gar künstlich in Wachs posiert.“ Wachs als leicht formbarer Stoff entspricht dem *contra* hier im Sinne eines Prägevorgangs, durch den „gar künstlich“ die Plastizität der Wirklichkeit wiedergegeben wird. Von der Wirklichkeit lässt sich ein Abdruck nehmen – das heißt im Umkehrschluss, die Wirklichkeit ist reliefartig strukturiert und steht sozusagen heraus. Wie der 18-spaltige *Zedler*-Artikel über das Wachsposieren ausführt, müssen wir uns für das Wachskonterfei sowohl tatsächliche Hohlformen zum Wachsguss vorstellen,

¹⁶ Theodor Verwey, Gunther Witting: Art. „Kontrafaktur“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. v. Harald Fricke, Berlin 2000, 337–340.

¹⁷ Peter Parshall: *Imago Contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance*, in: *Art History* 16/4 (Dezember 1993), 554–579.

¹⁸ Vgl. hierzu Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013; spezifischer zum Problem des Ursprungs des Porträts aus der Kopie des Gesichts Valentin Groebner: *Ich-Plakate*, Frankfurt a. M. 2015 (insbesondere das Unterkapitel „Konterfeis“, 50–52).

¹⁹ Vgl. auch hierzu Parshall (Anm. 17).

²⁰ Art. „Contrefait“, Johann Heinrich Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 6, 1733, Sp. 1150–1151.

aber auch Wachsreliefs der Person oder sogar Wachsköpfe und Figuren.²¹ Wie für die ebenfalls indexikalische Methode des Schattenrisses lässt sich für das Wachsposieren festhalten, dass das Konterfei eine Direktabnahme der Person ist, es ist entlang der Erhebungen ihrer Wirklichkeit gemacht, so wie sie dem Wachs entgegenstehen. Die Verbbildung „abkonterfeien“, die auch für Porträts benutzt wurde, zeugt wohl am stärksten von dieser medialen Praxis des Abdrucknehmens. Sie hat ihr Nachleben im Distinktionsgestus des Präfixes „ab-“ in den Verben „abbilden“ und „Abbildung“, bei denen jedoch die Vorbedingung einer materiellen Gegenständlichkeit bereits verblichen ist. Die naturalistische Abbildung der Wirklichkeit in der Kunst hat für den Fall des Porträts eine Definition geschaffen, in der die Lebhaftigkeit einer Person auf das Kunstwerk übergeht – das Konterfei ist im wortwörtlichen Sinne der Gegen-Stand zu einer konkreten Person. Wie der *Zedler* unterstreicht und wie die Weiterverwendung des Konterfei-Begriffes auch im Zeitalter der Photographie signalisiert, zeichnet sich das Konterfei nunmehr gerade dadurch aus, dass es für die Person in deren Abwesenheit eintreten und als Ersatz an ihrer Stelle dienen können muss.

Wie eng dieses Konterfei nun mit der Prosa verknüpft ist, will ich an einem konkreten Beispiel zeigen. Dieses Konterfei ist Jan van Eycks Bildnis eines Mannes mit Rotem Kopftuch aus dem Jahre 1433.²² Das Porträt weist deutlich naturalistische Züge auf und wird daher oft als Beginn der Porträtkunst von Privatpersonen bezeichnet, gar als „Urknall des Konzepts vom abgebildeten Ich“. ²³ Wir erkennen minutiöse Details wie die schmalen und konzentriert angezogenen Lippen des Mannes, mit einer leicht nach rechts verschobenen Unterlippe, seine Lachfalten um die Augen, gerade um das linke Auge, seine Barthaare, die schon weniger braun als weiß das Licht reflektieren. Das Porträt kann jedoch für uns nichts anderes bedeuten als Identität: Wir können nicht sagen, wer diese Person ist, aber wir sind uns angesichts des Detailreichtums sehr sicher, dass dies eine reale Person sein muss, selbst wenn wir nicht die Möglichkeit haben, das Abbild mit ihr zu vergleichen. Van Eyck hat das Porträt auf dem unteren Rahmen signiert, der sich im Original erhalten hat und die folgende Angabe macht: „JOHES DE EYCK ME FECIT ANO MCCCC.33.21.OCTOBRIS“. Daher kennen wir zwar mit Sicherheit den Urheber des Konterfeis, aber noch nicht wer die abgebildete Person ist, nichts über sie, und auch nicht, was der Zweck dieses Abbilds ist. All das wird nun aber durch einen Prosaspruch gelöst, der dem Porträt beigelegt ist, und zwar am gegenüberliegenden, oberen Rand des Rahmens. Dort steht auf mittelniederländisch, aber in griechischen Buchstaben „ΑΙC ΙΧΗ ΧΑΝ“ d. h. „als ich can“. Was etwa so viel heißt wie „so gut, wie ich kann“, im Kontext des Porträts also: „dies ist so gut gemalt, wie es der Maler kann“. In dieser Inschrift, die weder versifiziertes Epigramm noch persönliche Devise oder formelhaftes Sprichwort, sondern bloß

²¹ Art. „Wachsposieren“, Johann Heinrich Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 52, Sp. 242–260.

²² Jan van Eyck: Mann mit rotem Turban, 25,5 x 19cm, 1433, National Gallery, London.

²³ Groebner (Anm. 18), 37.

alltagssprachliche Erklärung ist, finden wir also keinen Vers, sondern Prosa vor. Dies ist umso signifikanter, da die Prosainschrift die Qualität des Konterfeis übernimmt, welches damit zur bloßen Illustration des Spruches wird: Das „ich“ ist zum einen das „ich“ des Künstlers, aber es lässt sich Dank des „Chi“ auch doppelt lesen: „als Eyckh can“, womit sich van Eyck im doppelten ich/Eyck als der Abgebildete und als der Künstler zu erkennen gibt. Der Spruch, den van Eyck mehrfach verwendet hat,²⁴ lässt sich damit zweifach ausformulieren: Sowohl als Erklärung einer Arbeitsprobe, die dem Selbstanspruch des Künstlers genügt, aber auch als Sigelabdruck seines eigenen Selbst, das damit zum Pfand der Identität wird. Weil ich das Porträtieren kann, *kann* ich dir nicht nur zeigen wie ich aussehe, sondern weil ich es kann, *will* ich es dir auch zeigen – und überlasse dir zwangsläufig die Entscheidung, was für ein ich/Eyck dir dann begegnet. Die Prosaellipse „als ich can“ vereinnahmt damit das Bild und macht es zum doppelten Vorzeigeobjekt van Eycks, das ihn uns dabei zeigt, wie er er selbst zu werden versucht hat.

Wie verhalten sich hier aber nun Text und Bild zueinander? Welche Rolle müssen wir dem Modus der Sprache zuschreiben? Die formlose Inschrift, die weder die für Schriftbeigaben übliche Versform besitzt noch eine andere formale Funktion wie Datierung oder Besitzangabe übernimmt, setzt sich damit in direkte Konkurrenz zum Abbild. Sie reichert nicht nur das Porträt mit einem persönlichen Kommentar an, sondern das Porträt selbst unterstützt sie gewissermaßen, es lässt sich allein durch die Inschrift entschlüsseln. Van Eycks Bildnis steht am Beginn der westlichen Porträtmalerei, die das Gesicht einer Privatperson als kunstwürdig erachtet, aber man kann diesen Bezug zwischen Konterfei und Prosa durchweg bei vielen anderen früheren Porträts finden, wo längere Prosatexte oft die formalisierteren Beifügungen von Heraldik und Impresen ersetzen. Die Prosa neben dem Konterfei setzt auch insofern das Bild fort, als sie die Person zwar nicht ansichtig werden lässt, aber sie auf andere Weise nachahmt, sie reproduzierbar und portabel werden lässt. Damit muss der Prosasatz selbst als eine Kontrafaktur der Person gesehen werden. Vielleicht lässt sich aus dieser Stellung der Prosa auf dem Porträt eine andere Urszene der Prosa der Neuzeit rekonstruieren. In ihr tritt die Prosa in unmittelbarer Nähe zur Entstehung des Porträts auf, und zwar in einer eigenartigen Differenz. Es scheint fast, als sei dies erneut genau diejenige Differenz, die oben als die gegen den Menschen gewendete Seite der Prosa beschrieben wurde: Die Prosa spricht für die Person, an ihrer Stelle, und damit auch gegen sie, übertönt sie auf gewisse Weise, obwohl diese noch in unmittelbarster Nähe zu ihr existiert. Das profane, populäre Bildthema eines einfachen Gesichts einer unbekannten Privatperson wird aufgenommen von der profanen, populären Prosa des Drucktextes.

²⁴ Vgl. Emil Ploss: „N. N. me fecit“ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 77 (1958), 25–46.



Abb. 1: Jan van Eyck, Bildnis eines Mannes mit rotem Kopftuch, 1433, National Gallery, London, Foto: Sailko/CC-BY 3.0

Diese Spannung, die die Ablösung und damit auch die Hierarchie der Prosa über das Porträt erkennen lässt und die in der Frühen Neuzeit mit der Emanzipation des Porträts von der Prosa verschwindet, ist jedoch eine Fortentwicklung einer stabileren und symbiotischeren Einheit von Prosa und Bild, die zu einem zweiten Beispiel führt. Sie findet sich in dem Beieinander von Inschrift und Bild, wie es seit dem Mittelalter auf Votivtafeln besteht. Der Brauch der Votivgabe, auch *ex voto* genannt, findet sich in allen Kulturen und historischen Epochen und ist zunächst lediglich Zeichen eines Versprechens

oder eines Dankes gegenüber einer Gottheit, bei dem es oft um die Heilung von Krankheiten geht. Die einfachste und zugleich am meisten verdeutlichende Version ist der Typ der metonymischen Votivgabe, die allein aus einem Modell desjenigen Körperteils besteht, für das die Dankende sich Heilung erbeten hatte.²⁵ Oft handelt es sich deshalb um Arm- oder Beinmodelle, die die Dankenden der Gottheit hinterlassen, so z. B. im christlichen Glauben in Kirchen oder Kapellen. Statt einer Repräsentation der Krankheit wird hierbei vielmehr das ‚alte‘ kranke Körperteil symbolisch als Pfand des Dankes hinterlassen, ein im Mittelalter weit verbreiteter Brauch. Dieses symbolische Pfand korrespondiert mit der Wunderheilung, indem es selbst als magischer Gegenstand den Kontakt zwischen Gottheit und Geheiltem aufrechterhält. Erst später wird diese Gabe von Modellen ersetzt durch die Gabe von Bildtafeln, die die Form der Krankheit oder die Ursache des Leids nicht mehr durch sympathischen Kontakt oder gar Abdruck und Ähnlichkeit der Gliedmaßen gewähren, sondern diese nur noch bild-narrativisch re-präsentieren. Dabei ist allerdings zu beobachten, dass das Bildnis des Wunders allein, also ein kontextloses Votivbild, nicht denselben Effekt der Unglaublichkeit haben kann, wie es die magisch-symbolische Pfändung des Körperteils vermag. Zu den Votivbildern kommen daher schnell Kürzestgeschichten hinzu, die in das Bild selbst hineingeschrieben werden und die erst die genaue Auslegung und das Verständnis der abgebildeten Wundertat ermöglichen. Der Text, der zunächst wie beim Konterfei van Eycks als Supplement gedacht ist, übernimmt wie dort jedoch schnell die magische Kraft der Abbildung, indem er nicht nur Ort und Zeit des Wunders nennt, sondern auch den Namen des Geheilten, und meist sogar die Krankheiten oder Hergänge von Unglücken erläutert, die oft gar nicht eindeutig bildlich darstellbar gewesen wären.

Ein bekanntes Beispiel stammt von 1501 und gehört zu den frühesten Tafeln der Gnadenkapelle in Altötting, die für ihre Ansammlung von über 2000 Votivtafeln bekannt ist.²⁶ Diese Tafel erzählt die Heilung des Oswald Dienstl aus Gmünd, der am „hinfallenden Siechtum“ litt, das medizinhistorisch als Epilepsie identifiziert wird.

Oswalt dienstl, ain pürg zu gmünd, ist vor VI jahr zu altu öting gvesu mit seine sön. Der hinfalto siechtu het ain wenich gepessert; itz hat er im für genome nymer gen alt öting kume – Nun in der woche nach oculi im 1501 jar in grosse kranckhait gefalle das er gelegn ist mit offen augen unredent pis an de dritte tag und vil volk zu im gangen, niemand erkennt noch gesehe und seines leben gar verzigen habn, also hat in sein hausfrow her versprochen mit aine priester und mit aine waxen haubt und ist gesund worden; sag er lob und danck der Junckfraw mari in evikait. Und ist hie gevest am süntag vor dem auffertag, im 1501 Jar.²⁷

²⁵ Siehe den Überblick in Ittai Weinryb (Hrsg.): *Ex Voto: Votive Giving Across Cultures*, New York 2016.

²⁶ Wilhelm Theopold, *Votivmalerei und Medizin: Kulturgeschichte und Heilkunst im Spiegel der Votivmalerei*, München 1978, S. 47–50.

²⁷ Die Votivtafel ist abgedruckt bei David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1991, 158; auf 155 f. auch eine knappe Deutung.

Nach einer Verschlimmerung der Krankheit, so erzählt der Text auf der Tafel weiter, ist seine Frau mit einem Priester nach Altötting gekommen, um ein wächsernes Haupt, d. h. ein wächsernes Konterfei, als Votivgabe zu präsentieren.²⁸ Danach, endlich, sei Dienstl gesund geworden. Geradezu abgelöst von dem Bild, das lediglich den Kranken im Bett mit der Erscheinung der Altöttinger Marienfigur und seiner Ehefrau und Fürsorgerinnen zeigt, wird dieser Prosatext damit zum Ort des eigentlichen Wunders. Wie bei van Eycks Porträt steht die Prosa hier über dem Bildnis eines Individuums und macht dieses vielmehr erst als solches erkennbar. Prosa steht für die Faktizität des auf dem Bildnis Repräsentierten ein, aber erhebt sich andererseits über dieses Bildnis und löst sich von ihm ab.

In Ableitung der medialen Konfiguration auf Einblattdrucken bzw. Flugblättern oder *broadsheets*, auf denen um 1500 sowohl Bild als auch Prosatext von Wundern und Sichtungen außergewöhnlicher Erscheinungen zeugen, nimmt die Prosa hier eine autoritäre Rolle über das Bild und das ihm vorgängige Wachskonterfei ein, womit das Bild zur Illustration herabgestuft wird.²⁹ In Differenz zum Massenmedium des Drucks und seiner Macht der Vervielfältigung eines überindividuell relevanten Ereignisses, führt diese gestärkte Funktion der Prosa auf der einzelnen, gemalten Votivtafel jedoch zu einer intensivierten medialen Funktion. Die Prosa hier ist in der Lage, von dem einzelnen Fall einer Heilung eines ansonsten unbedeutenden Individuums zu berichten, das insofern als ‚prosaisch‘ verstanden werden kann, weil es im Sinne der rhetorischen Stillehre der niedrigsten Stufe zugehörig ist. Damit wird die Wunderheilung, die durch den kultischen Kontakt der Präsentation des Wachskopfes entstand, nicht mehr durch das Verbleiben dieses Kopfes in der Kathedrale, oder durch eine reine Abbildung der Heilung auf einer Tafel verbürgt. Die Heilfähigkeit des Wachskonterfeis hat das Bild als Medium übersprungen und ist stattdessen auf die Prosa selbst übergegangen, die nun mit der vollen Autorität auftritt, über die Wirklichkeit und ihre Wunder sprechen zu können.

Im Konterfei und in der Votivtafel hat die Prosa damit die rein technisch-materielle Funktion in eine Ausdrucksform umgewandelt, die ihr erlaubt, mit einer grundsätzlich von versifizierter Sprache unterschiedenen Ontologie zu sprechen. Damit sind hier zwei beispielhafte Szenen dargelegt, in denen die Prosa um 1500 anhand von Welthaltigkeit und in Medienkonkurrenz zum Bild eine Eigenständigkeit demonstriert, die sie als das Andere des Menschen und in diesem Kontext als ein in sich autonomes Medium erkennen lässt. Konterfei und Votivbildinschrift sind damit Kristallisationspunkte der Prosa in proto-literarischer Hinsicht, die uns an viele etabliertere Gattungen wie Heiligenlegenden, Exempla und Fallgeschichten denken lassen. Im Unterschied zu diesen erlaubt die Analyse der Prosa in solcher Medienkonkurrenz mit dem Bild

²⁸ Wobei nicht endgültig klar ist, ob dieses ein Modell seines Kopfes, wovon allerdings auszugehen ist, oder des Kopfes der Heiligen Anastasia war, die damals als Schutzpatronin bei Kopf-Krankheiten galt.

²⁹ Vgl. Wolfgang Harms, Michael Schilling (Hrsg.): Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit, Stuttgart 2008.



Abb. 2: Anonym, Votivtafel des Oswald Dienstl, 1501, Gnadenkapelle, Bischöfliche Administration, Altötting, Foto: Peter Becker, Altötting

jedoch einen Einblick in das Bestreben der Prosa, sich nicht nur dem Bild gegenüber, sondern auch gegenüber der Lebensrealität der Motivgeber oder anderer Betrachter eine Autonomie zu verschaffen, die das Abgebildete nicht mehr erklärt, sondern es stattdessen in den Dienst der Prosa stellt. Das Bild, die Kontrafaktur ist nun lediglich der Prosa beigegeben. Mit ihrer Erzeugung einer neuen, anderen Realität kann die Prosa deshalb die bestehende mediale Realität destabilisieren, entsprechend der Kittler'schen Charakterisierung zur Medialität der Literatur. Der Satz auf van Eycks Porträt und die Wundernovelle auf der Motivtafel Dienstls markieren damit die Fortsetzung der magischen Kraft der Kontrafaktur mit anderen Mitteln: Die Prosa drängt als Präsenz ins Leben, könnte man formulieren, und nimmt damit einen gänzlich anderen Weg als die repräsentierende Kunst.

Fließtextvermeidung als antimoderner Effekt der Prosa

Diese Gegenüberstellung wendet sich damit auch gegen die Hegel'sche, in der die Poesie die Überwindung der Prosa und des Prosaischen ist, da Poesie dem Geist und der Subjektivität die Freiheit als Form gibt.³⁰ Die Prosa, wie sie hier medienarchäologisch definiert worden ist, wendet sich gegen jede Hierarchisierung gegenüber anderen literarischen Formen und damit auch gegen eine klare metrische Dichotomie zwischen Poesie und Prosa. Das an Konterfei und Motivtafel beschriebene ‚Vor-Kritische‘ der Prosa – wenn man es aufgrund seiner frühmodernen Emergenz aus einem sympathisch-indexikalischen Kontext so bezeichnen will – bleibt in der Moderne auch nach 1750 bestehen, allerdings zumeist unterhalb der Schwelle poetischer Theorien. Hegels Einführung der Prosa an der untersten seiner epochalen Stufen der Kunst, nämlich bei der Äsop'schen Fabel, bekundet auf symptomatische Weise seine Sicht auf diese poetische Eindimensionalität der Prosa:

[Äsops] Ansichten und Lehren erweisen sich wohl als sinnreich und klug, aber es bleibt nur gleichsam eine Grübeleien im kleinen, welche, statt freie Gestalten aus freiem Geiste zu erschaffen, nur gegebenen, vorgefundenen Stoffen, den bestimmten Instinkten und Trieben der Tiere, kleinen täglichen Vorfällen irgendeine weiter anwendbare Seite abgewinnt, weil er seine Lehren nicht offen sagen darf, sondern sie nur versteckt, in einem Rätsel gleichsam, zu verstehen geben kann, das zugleich immer gelöst ist. Im Sklaven fängt die Prosa an, und so ist auch diese ganze Gattung prosaisch.³¹

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, in: ders.: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 15, 240–245 („Unterschied der poetischen und prosaischen Vorstellung“).

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: ders.: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, 503.

Gegen Hegel ist jedoch nicht nur festzuhalten, dass die Konzeption der Prosa in der griechischen Antike letztendlich nicht abschätzig beurteilt wurde, sondern ein hohes Ansehen genoss, wie Leslie Kurke in ihrer Studie *Aesopic Conversations. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose* darlegt. In diesem Fall der antiken Erzählformen muss also zum einen Hegel gegen Hegel gelesen werden, denn „Hegel’s apophthegm ‚In the slave prose begins‘ is exactly right as a characterization of one strand in the Greeks’ own conception of mimetic prose.“³² Diese starke, wenn auch einfache Konzeption der Prosa setzt sich in der griechischen Antike auch nach Äsop fort, beispielsweise im weiten Gebrauch in Prosahistorien und Prosaphilosophien, wie Kurke u. a. anderem an Hesiods *Werken und Tagen* und den Platonischen *Sokratoi logoi* zeigt.

Zum anderen muss Hegel aber auch dann gegen Hegel gelesen werden, wenn man aus seinem unterkomplexen Verdikt einen Erklärungsansatz für die unterschlagene Insistenz der Prosa in der Moderne extrahieren will. Wie Hegel richtig charakterisiert, fallen eine Reihe von Eigenheiten, die die Äsop’sche Fabel charakterisieren, aus dem Verständnis der modernen Literatur heraus, beispielsweise dass „Rätsel [...] gleich immer gelöst“ werden, dass es „versteckte Lehren“ gibt, und dass diese Rätsel und Lehren allein in „vorgefundenen Stoffen“ lauern. Man spürt Hegels Unbehagen mit dieser anachronistischen Form der Erzählung, und nicht zuletzt war zuvor der Versuch gescheitert, die Prosafabel im 17. Jahrhundert als Vehikel zu benutzen, um der neu aufkommenden Prosaliteratur etwas von der Fähigkeit zur Anrede des Gegenwärtigen zu injizieren, die sie bei Äsop noch gehabt hatte. Was Hegel der Prosa damit durch seine Verachtung der Fabel indirekt eingesteht ist das pragmatische Vermögen, Erzählungen zu schaffen, die durch ihre Lösungen und Lehren anhand vorgefundener Stoffe im Alltag selbst aktiv sein können.³³ Für diese Präsenzfunktion der Prosa gab es auch noch im Literatursystem des 19. Jahrhunderts schlichtweg keinen Ort. Diese nicht repräsentierende, sondern präsentierende Sprechweise der Prosa, wie sie hier herausgearbeitet worden ist, ist Hegel also nicht explizit bewusst, aber doch für ihn implizit gegenwärtig. Markieren lässt sich dadurch das erratische Fortbestehen der ontologischen Andersartigkeit der Prosa in der Moderne bzw. das Fortbestehen ihrer technogenen Eigenständigkeit. Diese pragmatische Funktion der Prosa geht jedoch nicht in den bestehenden Gattungen auf, weil sie auf fundamental anderem Weg, als es die modernen Poetiken beschreiben, Bedingungen einer kultischen, magischen, ritualisierten Funktion von Sprache ermöglicht. Diese Funktion basiert auf ihrer dargelegten technogenen Kontrafaktur der Wirklichkeit, anhand derer die Prosa eine andere, nicht-realistische mediale

³² Kurke (Anm. 1), 242.

³³ Vgl. etwa Klaus Grubmüller: Zur Pragmatik der Fabel. Der Situationsbezug als Gattungsmerkmal, in: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979, hrsg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Berlin 1983, 473–488.

Ontologie bereithält. Aus dieser Perspektive ist die lesbare Oberfläche der Zeichen, die uns die Prosa etwa in einem realistischen Text anbietet, eher eine Verstellung als eine Offenlegung ihres kontrafaktischen Grundes.

Denn was die Prosasprache auszeichnet, noch bevor sie Fiktion erzeugen kann, ist, dass sie die Gegenwart aufruft: Sie ist nicht auf Repräsentation eingerichtet, sondern auf Präsenz, sie spricht zu den Anwesenden und verlangt kein Sonderwissen außer dem lebensweltlich vorhandenen. Für die Fabel schärft Ethel Matala de Mazza diesen Punkt, wenn sie mit Lessing von einem „höheren Realismus“ spricht. Dieser „entspringt einem *effet de réel* einer Fiktion, die so tut, als ob es keine Fiktion gäbe, und die das Als-ob solcher Realpräsenz umso leichter erzeugt, je überschaubarer der betreffende Fall ist und je weniger sich die Erzählung in den Details historischer Umstände zu verlieren braucht.“³⁴

Wenn für Hegel die Fabel als Gattung problematisch erscheint, dann lauert unter der Oberfläche dieses Unbehagens Hegels Intuition über die hier dargelegte Eigenständigkeit der Prosa. Die auf Präsenz abzielende Ontologie der Prosa passt nicht in Hegels System der Poesie. Kontrafaktur ist damit Ersetzung der Wirklichkeit als realistisches Maß, aber auch Ersatz des Menschen als poetisches Maß. Sie ist die Tätigkeit, die Aktivität eines Fremden. Das wird in ihrer Ursprungsfiktion unterschlagen, die die Prosa als Resultat einer lediglich aufgezeichneten, aber an sich ‚natürlichen‘ Sprache des Menschen darstellt. Stattdessen ist dies umzukehren: Die Prosa hat das rhetorisch-technische Gebot der Kunstverbergung perfektioniert, sodass es erst im 20. Jahrhundert aufbricht, paradigmatisch in den Schriften des Expressionismus. Erst dann zeigt sich Prosa wieder in ihrer eigenartigen technogenen Macht und Problematik, die ansonsten nur in den hier dargelegten Kontrafakturen der Wirklichkeit um 1500 nachvollziehbar ist.³⁵

Es wäre folglich ein Desiderat, diese autonome Ontologie der Prosa als ein bisher unterschlagenes kritisches Element in die Genealogien der Prosaliteraturen und -genres einzuarbeiten. Hinter dem Normformat unserer Schriftkulturen lauert vielmehr etwas, das sich erst im Laufe der Zeit gezeigt hat: mit Šklovskijs Verfremdungstheorem, mit Benjamins Studien zum souveränen Umgang der Kinder mit Märchen, in der Überforderung der Prosa in Woolfs *The Waves*, in der Diagrammatik der Prosa in Hannah Höchs Collagen, oder im Präsenzkult von Joyce' *Epiphanies*. Zu verstehen wären diese symptomatischen Momente dann jedoch nicht als Innovationen im Sinne einer Avantgarde, die neue Mittel wählt, sondern im Gegenteil: Sie alle sind als Durchbruch der technogenen Autonomie der Prosa zu werten, als Durchbruch ihrer humanoiden,

³⁴ Ethel Matala de Mazza: Offene Magazine für Erfahrungswissen. Sprichwörter, Fabeln und Exempel, in: Michael Bies, Michael Gamper, Ingrid Kleeberg (Hrsg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form, Göttingen 2013, 263–284; hier 273.

³⁵ Vgl. Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916, Berlin 1994.

unheimlichen Seinsweise, die bereits immer unterhalb ihrer Oberfläche, unterhalb des Lesevergnügens der Romanprosa und der Didaktik der Fachprosalectüren bestanden hat. Wenn es nach Kittlers Freudlektüre ein semantisches ‚Außen‘ der Prosaliteratur gibt, dann muss es also auch ein semiotisches Außen geben, das noch fundamentaler als die Semiotiken des Post-Strukturalismus die Stabilität der Prosa medienarchäologisch hinterfragt. Was die Konsequenzen dieses Befunds sind, kann in diesem knappen Rahmen nur angedeutet werden. Vielleicht wäre aber dieser tiefgründig antimoderne Zug der Prosa, der seit ihrer Konkurrenz zum Bild darauf drängt, die Wirklichkeitssimulation von Sprache mit einer nicht-menschlichen Präsenzfunktion zu ersetzen, gerade im Kern des Modernismus zu suchen. Denn es ist inmitten des Modernismus von Woolf, Joyce, Höch, Benjamin, oder Šklovskij, dass das Drängen der Prosa gegen die Wirklichkeitssimulation an die Oberfläche der Texte durchbricht und hier zu einer intuitiven oder konzeptuellen Vermeidung des etablierten Prosa-Fließtexts führt. An den unlesbaren experimentellen Texten aus der Zeit des Expressionismus, des Konstruktivismus oder etwa auch des Surrealismus zeigt sich das technogene Alteritäre der Prosa, wie es stets in seiner hier aufgezeigten Weise materiell und formal am Werk ist. Der Blick in die Fließtextvermeidung dieser Prosaexperimente würde es erlauben, hier nicht Resultate avantgardistischer Spiele oder das Austesten neuer Freiheiten der Prosasprache zu erkennen, sondern vielmehr Effekte der technischen Eigenständigkeit der Prosa.

Statt eines Abschlusses dieser versuchshaften Überlegungen bleibt ein Sprung zu Arno Schmidts *Zettel's Traum*, einem Werk, das diese Anti-Modernität der Prosa intuitiv in den Titel aufgenommen hat. Schon in einem kurzen Ausschnitt wie dem folgenden demonstriert Schmidts Werk überzeugend, wie die Eigenständigkeit der Prosa wider die Wirklichkeit des Menschen aussehen kann. Dieser ‚Zettel‘ – könnte man den Titel auflösen – repräsentiert uns keine Welt in Fließprosa, sondern präsentiert uns vielmehr, wie er von barocken Konterfeis und der Zerstückelung seines eigenen Textflusses träumt. Schmidt offenbart uns, mit anderen Worten, dass die mediale Konkurrenz, die die technogene Prosa gegenüber dem anthropogenen Abbild einnimmt, ihr nach wie vor entscheidender Antrieb ist:

: „Hier was für Dich=Paul –“; (besonders tonlos & sachlich; so daß also ei'ntlich 'n Blinder). / Er schon das RP=Fläschchn in die (linke) Brusttasche seines Oberhemds. Und besah dann, denkminzig, das flache Dinx: ? (.1705' jaja). / *Avers*: ein Brust=Bild; mit der Umschrift ‚Emericus TOCKEL Hungaror.Rebell.Caput‘. (Ja, dreh'n ruh'ich auch ma um.) *Revers* : ‚T. stürzt, mit dem Schwert in der Hand, von einem Felsen herab, auf dem eine Krone ruht; verfolgt von 1 Adler, während ihn unten 1 Löwe mit offenem Rachen (=äl) ‚erwartet‘. Über=Schrift: ‚Retro; Cadit; Audax‘. (Er bedankte sich, wort=reich, ratze=putzich; (wußte aber sichtlich *NICHTS* damit anzufangen.)³⁶

³⁶ Arno Schmidt: *Zettel's Traum*, in: ders., Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe IV, Bd. I, hrsg. von Susanne Fischer und Bernd Rauschenbach, Berlin 2010, 15.

Es handelt sich hierbei um die Ekphrasis und numismatische Beschreibung einer Münze von 1705, die die Abbildung eines Konterfeis des ungarischen Rebellen Tockel trägt.³⁷ Folgerichtig bricht die Prosa hier ihre sonst so klar strukturierte visuelle Oberfläche mit allen diakritischen, interpunktierenden und lexikalischen Mitteln auf. Sie führt dabei die experimentelle Prosa des Modernismus auf deren innere Reibung an der kontrafaktischen Prosa der Frühmoderne und deren androide Präsenzfunktion zurück. Die Spannungen in der Prosasprache seit den Avantgarden um 1900 können so als verzögerter Effekt der sie ermöglichenden frühmodernen Kontrafakturen verstanden werden, und sie bestätigen gleichzeitig den Bedarf an einer tiefgreifenden Medienarchäologie der Prosa.

37 Abgedruckt sind beide Seiten der Tockel-Medaille bei Moritz Wormser: *Coins and Medals of Transylvania in New York Collections*, in: *American Journal of Numismatics* 48 (1914), 147–188, hier Platte XXIII.

Michael Gamper

Rhythmus als eine Organisationsform der Prosa

Am 13. Juli 1876 schreibt Theodor Storm an Wolfgang Petersen und reagiert in seinem Brief auf dessen Kritik an seiner Erzählung *Aquis Submersus*: „Ich bin sonst immer ziemlich besorgt, nicht in Versr[h]ythmus zu verfallen, und sehe die Sachen speziell darauf nach. Möglich, daß ich dieß Mal weniger vorsichtig gewesen bin. Ich werde bei der Correctur mein Augenmerk darauf richten, [...]“. Einen Tag später schreibt er dann weiter: „Mit den angemarkten R[h]ythmusstellen haben Sie sehr recht; ich ändere auch schon und gehe das Ganze darauf durch. Es wird meistens in den Gesprächen stecken. – Leider sehe ich eben, es steckt anderswo, und liegt somit noch eine böse Arbeit vor mir.“¹ In der Tat änderte Storm in den Korrekturfahnen gegenüber der im April 1876 fertiggestellten Reinschrift zahlreiche Stellen vorwiegend in der Figurenrede, um eine jambische Alternation zu vermeiden. So korrigierte er, um eine Stelle aus dem Schlussteil der Erzählung willkürlich herauszugreifen, „er hat es selber mir erzählt“ in „er selbst hat es mir erzählt“.²

Was lässt sich aus diesem Sachverhalt entnehmen? Zunächst einmal wird hier exemplarisch die produktionsästhetische Bezogenheit des Novellenschreibers auf die Kategorie des ‚Rhythmus‘ deutlich, die sich hier entschieden gegen eine metrische Handhabung sprachlicher Rekursivität wendet. Storm versuchte mit einigem Aufwand, die ihm offensichtlich unbewusst unterlaufende Angewohnheit zu unterbinden, vor allem in der Nachahmung mündlicher Rede in regelmäßige Alternation zu verfallen. Dabei wandte er sich explizit gegen den „Versr[h]ythmus“, den es beim Prosaschreiben zu vermeiden gelte. Daraus kann geschlossen werden, dass Storm rhythmische Strukturen in seinen Novellen nicht per se ausschließen wollte, sondern bloß solche, die metrischen Ursprungs sind.

Diese Vermutung lässt sich in folgende These umsetzen, der hier nachgegangen werden soll: Rhythmuskonzepte sind *ein*, wenn nicht *das* Prinzip einer prosaischen Schreibart und Textorganisationsweise, die sich im Vergleich mit Textphänomenen gebundener Rede durch relative Formlosigkeit auszeichnet. Eine weitere Grundannahme besagt, dass sich ‚Prosarhythmus‘ nicht, wie es zunächst intuitiv plausibel erscheint, allein einer quantifizierbaren lautlichen Rhythmisierung literarischer Sprache verdankt. Vielmehr ist eine komplexere Beschreibungsweise vonnöten, die weitere Faktoren der Rhythmisierung auch von größeren textuellen Einheiten auf verschiedenen

1 Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden, hrsg. von Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeier, Bd. 2: Novellen 1867–1880, hrsg. von Karl Ernst Laage, Frankfurt a. M. 1987, 919 f.

2 Ebd., 945. Andere Beispiele nachgewiesen ebd., 937, 939.

Ebenen einbezieht.³ Dies soll nun anhand der Diskussion verschiedener historischer Positionen entwickelt werden.

Der Lesart der Storm'schen Äußerung, welche die Existenz eines spezifischen Rhythmus der Prosa für möglich hält, entsprechen Äußerungen von Aristoteles im dritten Buch seiner *Rhetorik*. „Die Form der Rede darf weder metrisch gebunden noch unrhythmisch sein“, heißt es dort in Kapitel 8. Eine metrische Bindung wirke nicht überzeugend, sie erscheine gekünstelt und lenke ab, eine rhythmische Struktur sei aber nötig. Aristoteles begründet dies folgendermaßen: „Was aber ohne Rhythmus ist, ist endlos. Einen Abschluß muss es aber geben, [...] denn ohne Reiz und geistig nicht faßbar ist Endloses. Alles wird durch eine Zahl begrenzt. Für die Form des sprachlichen Ausdrucks nun ist diese Zahl der Rhythmus, dessen Bestandteile wiederum die Metren sind.“⁴ In der Folge diskutiert Aristoteles geeignete Metren, die durch variable Anwendung in der Rede geeignet sind, auf Grund der von ihnen vorgeschriebenen Silbenverhältnisse eine solche begrenzende Funktion auszuüben. Gelten lässt er weder den Hexameter noch den Trochäus oder den Tetrameter und nur bedingt den Jambus, wohl aber den Päon, der mit seinen drei kurzen Silben und einer langen Silbe ein für die Prosarede passendes Zahlenverhältnis aufweise. Im Besonderen hebt er hervor, dass die Version des Päons mit der Länge an vierter Position für die Setzung des Endes besonders geeignet sei: „Dies schafft einen Abschluss, denn eine Kürze verstümmelt ihn wegen ihrer Unabgeschlossenheit. Vielmehr muss man durch eine Länge einen Einschnitt setzen, und der Abschluss muss klar sein, nicht durch ein vom Schreiber danebengesetztes Zeichen, sondern durch den Rhythmus.“⁵ Aristoteles benennt damit das zentrale Problem der Prosa: dass sie eben, gemäß ihrer Etymologie, *pro vorsa* organisiert ist, dass sie mithin nicht wie der Vers ein metrisch festgesetztes Ende hat, sich als *versura* immer wieder zurückwendet und eine zyklisch wiederkehrende Struktur aufweist, sondern dass sie sich zunächst einmal durch einen Zug ins Unabgeschlossene und Unendliche auszeichnet.⁶ Prosa ist, wenn man sie in dieser Hinsicht adressiert, nicht vorrangig mit der Herausforderung konfrontiert, Anschlüsse und Bindungen zwischen isolierten Teilen herzustellen, sondern zunächst mit der Aufgabe, überhaupt zu distinkten Unterscheidungen innerhalb des Sprachflusses zu kommen. Dies tut sie mit Schlüssen, die Aristoteles zufolge durch „Rhythmus“ (und nicht durch Interpunktion) hergestellt werden müssen, also hier mit einer bewusst eingesetzten, aber nicht regelmäßig waltenden Rekurrenz bzw. einer exponierten Silbenfolge. Dies

³ Siehe dazu auch den Beitrag von Chanah Kempin im vorliegenden Band, die das Phänomen des Prosarhythmus im Kontext der neueren Forschung zum Rhythmus-Begriff diskutiert.

⁴ Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, 167 (1408b). Im griechischen Original entsteht eine besondere Pointe, da für ‚Zahl‘ hier *arithmós* steht.

⁵ Ebd., 168 f. (1408b–1409a).

⁶ Siehe Karlheinz Barck: Art. „Prosaisch – poetisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 5, 87–112, hier: 88 f.

gilt in besonderer Weise für die mündlich vorgetragene Rede, auf die Aristoteles mit seiner *Rhetorik* vornehmlich zielt.

Seine Überlegungen zu dieser Problemstellung führt Aristoteles im 9. Kapitel des 3. Buches weiter, ohne dort den Begriff ‚Rhythmus‘ explizit zu nennen. Hier unterscheidet er zwischen einer Sprache, die „anreihend und durch Bindewörter zusammengehalten“ werde, und einer, die „periodisch gegliedert“ sei, wobei letztere für den hier angesprochenen Zusammenhang relevant ist. „Periode“ nennt Aristoteles „einen Satz, der in sich selbst einen Anfang und ein Ende und einen überschaubaren Umfang hat“. In dieser Weise gestaltet, sei die Periode „angenehm und leicht verständlich“ – angenehm, weil sie „diese Endlosigkeit durchbricht und weil der Zuhörer auf Grund der immer in sich abgeschlossenen Einheiten stets glaubt, er erfasse etwas. Demgegenüber ist es kein Vergnügen, nichts vorhersehen zu können und zu keinem Ende zu kommen“. „[L]eicht verständlich“ wiederum sei die Periode, weil sie so „gut im Gedächtnis bleibt“, was wiederum dadurch erreicht werde, „daß der periodisierende Stil einem bestimmten Zahlenverhältnis folgt“.⁷ Dieses Zahlenverhältnis bezeichnet, wie in Kapitel 8 erläutert, den „Rhythmus“, der sich damit auch als ein Phänomen zeitlicher Gliederung erweist, das durch die Maße der Periode, also die Organisation der Kommata und Kola, hergestellt wird.

Aristoteles’ Position, welche die Syntax der Periode und die ‚angenehme Verständlichkeit‘ ins Zentrum seiner Prosa-Konzeption setzt, geht damit konform mit einer Definition von Norman Friedman aus den 1970er Jahren, der Prosa vom Vers durch die Prävalenz einer „consistent and logical sentence structure“ vor einem „recurring meter“ unterscheidet.⁸ Anders als Friedman aber, der „[the] difference of rhythm“ als „the only essential [difference] [...] between prose and verse“ statuiert und den Rhythmus einseitig beim „verse“ ansiedelt, ist für Aristoteles die grammatische Struktur der Satzkonstruktion nicht ausreichend, um die Prosarede kunstvoll zu gestalten. Dafür ist für ihn „Rhythmus“ im oben beschriebenen Sinne als Zahlenverhältnis gleichermaßen der Silben und Metren wie der Kommata und Kola verantwortlich, der so geradezu zum kennzeichnenden Charakteristikum der Prosarede avanciert.

Soweit also die Position von Aristoteles, für den freilich Rhetorik und Poetik, Rede und Dichtung entschieden voneinander zu unterscheiden waren. Dass die Rede einen „Rhythmus“ haben müsse, „hingegen kein Metrum“ aufweisen dürfe, begründete sich für ihn dadurch, dass die Rede sonst „zur Dichtung“ würde.⁹ Storms Probleme zu Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts wiederum resultierten jedoch gerade aus einer poetologischen Situation, in der die Differenz der Großgattungen zwar noch klar bewusst, Genres der Prosa aber längst gleichberechtigt neben die etablierten,

⁷ Aristoteles, *Rhetorik* (Anm. 4), 169 (1409a–1409b).

⁸ Norman Friedman: Verse and Prose, in: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, hrsg. von Alex Primmer, London 1974, 885–890, hier: 885.

⁹ Aristoteles, *Rhetorik* (Anm. 4), 168 (1408b).

weitgehend in Versen gehaltenen Großgattungen der Dichtung getreten waren und mit diesen im neu bestellten Feld der ‚Literatur‘ Einsitz genommen hatten.¹⁰ Diese Tendenz zeichnete sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab, und Johann Georg Sulzer stellte 1774 bezüglich der Frage nach der „poetische[n] Prosa“ fest: „Itzt ist die Frage fast durchgehends entschieden, und Niemand weigert sich, unsern Geßner, dessen Werke fast durchgehends in Prosa geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen.“¹¹ Infolgedessen konnte, vielleicht: musste sich die Frage stellen, ob ‚Rhythmus‘ auch für die „poetische Prosa“ eine Rolle spiele, die eben ihre Gegenstände in „Ton“ und „Ausdruck“ ‚poetisch‘ behandelte, sie aber in ungebundener Sprache darstellte.¹²

24 Jahre nach Sulzer und 78 Jahre vor Storm war dies der Fall, und zwar griff August Wilhelm Schlegel die Thematik in einer Besprechung von Goethes *Hermann und Dorothea* auf. Schlegel war der Meinung, dass die „Lehre vom epischen Rhythmus [...] eine genauere Auseinandersetzung“ verdiene:

Sie ist auch deswegen wichtig, weil sie Anwendung auf den Roman leidet. Ein Rhythmus der Erzählung, der sich zum epischen ungefähr so verhielte wie der oratorische Numerus zum Silbenmaße, wäre vielleicht das einzige Mittel, einen Roman nicht bloß nach der allgemeinen Anlage, sondern nach der Ausführung im einzelnen durchhin poetisch zu machen, obgleich die Schreibart rein prosaisch bleiben muß; und im *Wilhelm Meister* scheint dies wirklich ausgeführt zu sein.¹³

Schlegel zielte also darauf, der erzählerischen Prosa die Durcharbeitung gemäß eines bestimmten Strukturierungsmusters, das er „Rhythmus der Erzählung“ nannte, zu empfehlen. Von diesem erwartete er, dass er den Roman „poetisch“ mache, wofür ihm Goethes *Meister* als Exempel diene. Weiter bestimmte er, dass der prosaische Rhythmus sich am „oratorische[n] Numerus“ und nicht am „Sylbenmaß“ ausrichte, dass er mithin eine eigenständige Wertigkeit jenseits des Metrischen haben solle.

Wie brisant in dieser Zeit die Frage des Rhythmus und seiner Relevanz für eine alle Gattungen umfassende Dichtungslehre war, belegt ein Brief von Wilhelm von Humboldt an den berühmten Philologen Friedrich August Wolf vom 16. Januar 1794, in dem er mit diesem Probleme der griechischen Metrik und deren Konsequenzen für Übersetzungen ins Deutsche diskutierte. „Rhythmus“ begriff er dabei weder als „die freiere, nur musikalisch geordnete Periode im Gegensatz des gewissen Regeln unterworfenen *metrums*“ noch als Metrum selbst, „sondern [als] das, was umgekehrt früher da war,

¹⁰ Zu den Verschiebungen im Feld des Literarischen im 18. und 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum siehe Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München 1989.

¹¹ Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, neue vermehrte Auflage, 4 Bde., Leipzig 1787/88, Bd. 3, 617–619, hier: 617.

¹² Ebd.

¹³ August Wilhelm Schlegel: *Goethes Hermann und Dorothea*, in: ders.: *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 1: *Sprache und Poetik*, Stuttgart 1962, 42–66, hier: 65.

und den Grund von beiden enthält“.¹⁴ Daraus ergaben sich für Humboldt zwei grundlegende Fragen. Die eine lautete „was liegt allen metrischen Gesetzen zum Grunde, und woraus lassen sie sich wenn nicht alle, doch größtentheils entwickeln?“,¹⁵ die andere:

Worin bestand eigentlich das, was die Griechen im strengen Verstande Rhythmus nannten? wie entsprang nach und nach das Gefühl dafür? und nicht welchen Gesetzen (denn hier ist Freiheit) aber welchen Grundsätzen folgte es? Hier ist die Schwierigkeit nicht klein, man hat es bloß mit Dithyramben (die nicht mehr existiren) und Reden, die man liest und nicht hört, zu thun. Aber das Interesse dieser Frage ist auch so groß, groß selbst für unsre Prosa.¹⁶

Auch Humboldt erkannte also eine Relevanz seiner altphilologischen Bemühungen für die Literatur der Gegenwart, zumal auch seine Geschichte des „griechischen Rhythmus“ durchaus teleologisch in die Prosa mündete:

Hiernach könnte man recht hübsche Perioden in einer Geschichte des griechischen Rhythmus machen. 1., Bloß Poesie, Verse in bestimmten Füßen. Hexam. Trim. Jamb, die ältesten. 2., Neben der Poesie zugleich Prosa, die sich aber um keinen numerus, als den zufälligen, bekümmert, aber noch nicht selten dem Hexam. nachhakt. So glaube ich im Herodot nicht selten Stücke Hexameter zu finden. Daneben größere Varietät der Silbenmaaße, aber immer allein in einer Verbindung[,] der Quantität und Qualität nach[,] bestimmter Füße in Einer Zeile. 3., Anapästische Stücke, wo mehrere Zeilen Anapästen durch einen schließenden Paroemiacus zu Einem Ganzen verbunden werden. In der That ist dieß eine neue Gattung, verschieden vom Silbenmaaß in einzelnen Versen, und vom Silbenmaaß in der Strophe, da es nicht wiederkehrt, und dadurch dem Ohre hilft. Indeß ist diese anapästische musikalische Periode da derselbe Fuß immer mit weniger Verschiedenheit wiederkehrt, sehr leicht. 4., Schwerere und längere musikalische Perioden mit mehr wechselnden Füßen in den Dithyramben, und durch diese oder mit diesen 5., die rhythmische Prosa, als die reifste Frucht des gleich gebildeten Geschmacks und Verstandes.¹⁷

Humboldt skizziert damit eine Entwicklung, die von hoher metrischer Bestimmtheit zu einer immer größeren Variabilität sich verschiebt, wobei der Begriff des „numerus“ auch hier eine zentrale Bedeutung erlangt. Schlegel wiederum sah, wie geschildert, im „oratorische[n] Numerus“ die Lösung der Problematik, womit er einen genuin rhetorischen (und nicht poetologischen) Parameter sprachlicher Gestaltung von Reden und Texten ansprach, der es erlauben sollte, den vage und immer wieder unterschiedlich gebrauchten Begriff des ‚Rhythmus‘ in der Prosa zu spezifizieren. Der Numerus spielte deshalb eine wichtige Rolle in der sich seit dem 18. Jahrhundert in Hand- und Lehrbüchern ausprägenden Stilistik. Richard M. Meyer führt zu dieser zentralen Stellung

¹⁴ Wilhelm von Humboldt: Briefe an Friedrich August Wolf, textkritisch hrsg. und kommentiert von Philipp Mattson, Berlin/New York 1990, 85. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Sina dell’Anno.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., 87.

¹⁷ Ebd., 87 f.

des Numerus fürs Schreiben von Prosa in seiner *Deutschen Stilistik* von 1906 im Kapitel zum „Satz in formeller Hinsicht“ aus:

Wir glauben die beiden Begriffe so scheiden zu sollen, daß wir unter „Rhythmus“ die Verteilung der Akzente im einzelnen Satz, unter „Numerus“ dagegen den durchgehenden Charakter der Struktur verstehen. Der Rhythmus ist also der Poesie und Prosa gemein, und „rhythmische Stellen“ im engern Sinn sind diejenigen, in denen die regelmäßige Akzentverteilung Abschnitte der Prosarede Versen (etwa iambischen oder daktylischen) annähert; [...]. Der Numerus dagegen ist der Prosa so eigentümlich wie das Metrum der Poesie, weil für seine Bestimmung die *Sätze* dieselbe Rolle spielen wie für die gebundene Rede die *Verse*. Dabei ist jedoch noch das Tempo der Rede abzutrennen, das durch die vorzugsweise kurzen oder langen Sätze wenigstens hauptsächlich bestimmt wird. Demnach bleibt für den Numerus im engeren Sinne übrig: die Gliederung der Sätze (einfach oder verwickelt, gleichmäßig oder unsymmetrisch und im zweiten Fall steigend oder fallend), das Wortmaterial (lange oder kurze Worte, regelmäßige oder unregelmäßige Verteilung der schweren und leichten Worte, vorzugsweise trochäische oder iambischer Bau der betonteren Worte) und die Pausen (Zahl, Länge, Verteilung der durch Interpunktionszeichen markierten lautleeren Abschnitte).¹⁸

Mit Meyer lässt sich, ausgehend von Schlegels Hinweis, das übergeordnete Phänomen des Prosarhythmus präzisieren: Die relevante Einheit der Beobachtung ist für ihn der Satz mit seinen Verbindungen, für deren formelle Beschreibung er die Faktoren ‚Rhythmus‘, ‚Numerus‘, ‚Tempo‘ und, im Zitat nicht erwähnt, ‚Klausel‘ nennt. Auch wenn Meyer einräumt, dass sowohl in Bezug auf ‚Rhythmus‘ als auch auf ‚Numerus‘ es „noch völlig an zuverlässigen Arbeiten fehlt“,¹⁹ und auch wenn Daniel Schnorbusch in einem Beitrag zum „Rhythmus in der Prosa“ von 2006 sich kaum weniger skeptisch äußert,²⁰ so steht mit Meyers Überlegungen doch ein Analyseansatz zur Verfügung, der die formale Organisation von Prosa auf Satzebene genauer zu beschreiben erlaubt. Neben die Aufmerksamkeit für die Verteilung der Akzente und die Bewertung der Silbenqualitäten, die hier unter ‚Rhythmus‘ gefasst werden und sonst sehr oft alleine im Zentrum der Fragen nach dem Prosarhythmus stehen, tritt die Fokussierung auf qualitative Fragen der Gliederung der Sätze, die ja auch bei Aristoteles in der Diskussion der Periode adressiert wurden. Einbezogen wird auch das Tempo, das Meyer, in Verbindung mit inhaltlichen Fragen und solchen des Satzbaus, im Wesentlichen über die Ausdehnung, die Länge der Sätze abhandelt. Und schließlich bezieht er auch die ‚Klausel‘ mit ein, also die Betonung und Bewertung von Satzschlüssen. Diese Variabilität der Faktoren und die Einsicht in die Notwendigkeit der Analyse ihres Zusammenwirkens scheint mir ein wichtiger Schritt in Richtung einer Reflexion

¹⁸ Richard M. Meyer: *Deutsche Stilistik*, München 1906, 60.

¹⁹ So über den Prosarhythmus, ebd., 58, ähnlich zum Numerus ebd., 69.

²⁰ Daniel Schnorbusch: Rhythmus in der Prosa. Zu den rhythmischen Eigenschaften deutscher Kunstprosa am Beispiel der Erzählung *Rote Korallen* von Judith Hermann, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 36/141 (2006), 120–158, hier: 121.

dessen, was mit dem ‚Rhythmus der Prosa‘ auch jenseits der lautlichen Qualitäten auf dem Spiel steht: eben die Organisation dieser variablen und flexiblen Vertextungsweise, hier analysiert auf der Stufe der Handhabung der Syntax.

Um diese Organisationsform der Prosa noch umfassender und genauer beschreiben zu können, soll eine weitere historische Position einbezogen werden. Denn Friedrich von Hardenberg hat Schlegels Anstoß, „über den Rhythmus der Erzählung“ nachzudenken, aufgenommen und durchaus konträr gegen Schlegels Position weiterentwickelt. In einem Brief an Schlegel vom 12. Januar 1798 skizziert er zum einen, wie „sich die Prosa erweitern [...] und der Poësie auf ihre Weise nachahmen“ wolle. Die Prosa verlasse dann „ihre gewöhnlichen Gegenstände“ und erhebe sich „über das Bedürfnis“, also über die alltäglichen Anforderungen und Einbindungen in Zweck-Mittel – Verhältnisse, die Hegel später als „Prosa der Welt“ terminologisierte.²¹ „Dennoch bleib[e] sie Prosa“ und damit „auf einen bestimmten Zweck gerichtet, beschränkte Rede“, sie nehme „nur *Zierrathen* an“ und lasse „sich einen gewissen Zwang des Wohllauts in der Stellung der Wörter und in der Abwechslung und Bildung der Sätze gefallen“.²²

Hardenberg beschreibt damit eine Kunstprosa, die bei Sulzer als „poetische Prosa“ firmiert hatte. Dieser vom rhetorischen Numerus dominierten poetisierten Prosa stellt er nun eine „Poësie“ gegenüber, die ebenfalls ihr angestammtes Gebiet verlasse, indem sie „einen prosaischen Schein“ annehme. Sie werde dadurch „fähiger zur Darstellung des Beschränkten“, aber sie bleibe Poesie, die zu neuen Konstruktionsformen finde. „Je einfacher, gleichförmiger, ruhiger auch hier die Bewegungen der Sätze sind – je übereinstimmender ihre Mischungen im Ganzen sind – Je lockrer der Zusammenhang – je durchsichtiger und farbloser der Ausdruck – desto *vollkommner* diese, im Gegensatz [zu] der *geschmückten* Prosa – *nachlässige*, von den Gegenständen *abhängig scheinende* Poësie.“ Die Poesie scheine so zwar „von der Strenge ihrer Forderungen hier nachzulassen“, sie scheine „williger und gefügiger“ zu werden. Gleichwohl, so die Einschätzung Hardenbergs, werde aber jedem, der „den Versuch mit der Poësie in dieser Form wagt, [...] bald offenbar werden, wie schwer sie in dieser Gestalt vollkommen zu realisiren“ sei. „Diese erweiterte Poësie“, deren Erweiterung in der Annäherung an die Prosa besteht, ist Hardenberg zufolge „gerade das höchste Problem des practischen Dichters“, weswegen es auch „nur durch Annäherung gelöst werden“ könne. So könne „jene höhere Poësie“, die ein „organisches Wesen“ habe, dessen „Ordnung“ jedoch „regellos“ sei, auch „die *Poësie des Unendlichen*“ genannt werden.²³

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, 199.

²² Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel, 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1960–2006, Bd. 4, 246.

²³ Ebd., 246 f.

Walter Benjamin stützte bekanntlich die Behauptung „Die Idee der Poesie ist die Prosa“ ganz wesentlich auf diesen Brief, und Ralf Simon wiederum setzt in seinem Buch *Die Idee der Prosa* bei diesen Überlegungen Benjamins an.²⁴ Im Zusammenhang der vorliegenden Ausführungen soll nun aber der Blick darauf zurückgelenkt werden, dass „jene höhere Poësie“ sich aus Hardenbergs Bemühungen um den „romantische[n] Rythmus“ ergibt, wie er den „Rythmus der Erzählung“ im letzten Absatz seiner Ausführungen nennt.²⁵ Im Besondern soll darauf hingewiesen werden, dass für Novalis die Etablierung eines „Rhythmus der Erzählung“ durch die Prosifizierung der Poesie die „Darstellung des Beschränkten“ bedeutet. Wesentlicher Teil des erzählerischen Rhythmus sind also die dargestellten Dinge, so dass die sich der Prosa annähernde „Poësie“ von den „Gegenständen [...] *abhängig scheine* [...]“, wobei ich die gleichmäßige Auszeichnung von „abhängig“ und „scheinende“ im Brief als Ausdruck eines dynamischen prozessualen Verhältnisses auffasse, in dem ‚Abhängigkeit von den Gegenständen‘ und deren ‚Aufhebung im Schein‘ gegeneinander arbeiten.

Dass es hier keine rasche Auflösung dieser Verstrickung geben kann, unterstreicht die Behauptung, es handle sich hierbei um „das höchste Problem des practischen Dichters“, das „nur durch Annäherung gelöst werden“ könne. Hardenbergs romantisches Konzept erwartete den Prosarhythmus zwar von der Umformung der Poesie her, entschieden ist aber hier bedacht, dass der Prosarhythmus als „romantische[r] Rythmus“ es nicht allein mit der Formung des Sprachmaterials aufnehmen müsse, wie das die deutlich geringer eingeschätzte „*geschmückte* [...] Prosa“ tue, sondern dass er es mit der Widerständigkeit der „Gegenstände“ zu tun habe und von dieser Auseinandersetzung geprägt sei. Damit ist nachdrücklich betont, dass der Rhythmus der Prosa nicht allein numerisch, prosodisch oder gar metrisch bestimmt werden könne. Vielmehr stellt sich mit Novalis’ Hinweis auf die Relevanz der dargestellten Gegenstände die entscheidende und grundsätzliche Frage, auf welcher Ebene des Textes der ‚Rhythmus‘ anzusetzen sei: auf der Ebene der Alternation der Silben, auf jener der Wörter, jener der Sätze oder gar einer darüber liegenden Stufe? Und es fragt sich überdies, ob der ‚Rhythmus der Prosa‘ metrisch, grammatikalisch oder semantisch bestimmt sei.

Dass es im weiteren Verlauf der Diskussion im deutschsprachigen Raum eine klare Tendenz gibt, die die Gestaltung von Inhalten und Gegenständen zum entscheidenden

²⁴ Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974–1991, Bd. 1, 9–122, hier: 100 f.; Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel* mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013, hier: 9–12.

²⁵ Novalis (Anm. 22), 247. Hardenberg erwägt weiter in diesem Absatz, einen „epistolarische[n] und dialogische[n] Rhythmus, in dem Verhältniß zu den lyrischen und dramatischen“, anzunehmen, der sich wiederum vom „romantische[n] Rhythmus“ unterscheide. Eine Differenzierung hinsichtlich des Stils (und damit auch des Rhythmus) zwischen den Gattungen und in Bezug auf schriftliche vs. mündliche Form schlägt auch schon Aristoteles vor. Vgl. Aristoteles, *Rhetorik* (Anm. 4), 168 (1408b) und 181 (1413b).

Faktor des Prosarhythmus zu erheben, belegt bereits Jean Pauls entsprechende Äußerung in der *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule* (1825). Unter der Überschrift „Schwierigkeit der Prose“ schreibt er dort:

Der prosaische Rhythmus wechselt unaufhörlich, das poetische Metrum dauert das Gedicht hindurch, und die Perioden bilden einander nicht, wie die Verse den vorhergehenden, nach. Den unaufhörlichen Wechsel ihrer Länge und ihrer Wortstellungen bestimmen die zahllosen Gesetze des Augenblicks, d. h. des Stoffs. Die Prose wiederholt nichts, das Gedicht so viel.²⁶

Es ist also laut Jean Paul die besondere Variabilität der prosaischen Darstellungsmittel, die dem „Stoff“ eine besondere Bedeutung bei der Textformierung gibt. Mit Nachdruck hat diesen Aspekt, bei aller Skepsis gegenüber Jean Pauls „unaufhörlich wogende[r] Dichterbrust seiner Subjectivität“, Theodor Mundt in seiner *Kunst der deutschen Prosa* von 1837 herausgearbeitet, in der er die „Kunst des Inhalts“ ins Zentrum der Prosatheorie stellte.²⁷ Mundts Überlegungen zum Rhythmus der Prosa sind dabei entwickelt aus Überlegungen zum genealogischen Verhältnis von Poesie und Prosa. Wie seit den sprach- und literaturhistorischen Darlegungen der Aufklärung etabliert, hielt auch Mundt die Poesie für die „erste und natürlichste menschliche Mittheilung“, während die Prosa „ein Kind künstlicherer Sitten“ sei und sich auf „literarischem Wege“ gebildet habe. (40) Auch die frühe schriftliche Aufzeichnung war Mundt zufolge Poesie und durch die Struktur von Metrum und Vers geprägt, während sie hingegen nur „der aller-einfachsten Satzbildung fähig“ gewesen sei und die „kunstvollere Composition des Satzes [...] der Bildnerei der Prosa“ angehöre. (41) Dabei denkt Mundt Rhythmus und Syntax aufs Engste miteinander verwoben und spricht der Satzbildung die alles andere überragende Bedeutung zu. So glaubt er, dass schon das Metrum „aus dem Satz entstanden“ sei und sich als „Wellenschlag seiner Hebungen und Senkungen“ formiert habe. Naheliegend ist für Mundt deshalb, dass die Prosa „ebenfalls in den Gesetzen des Rhythmus“ schwebe, „aber ohne vom Metrum abhängig zu werden, indem sie vielmehr die metrischen Formen, in denen auch ihre Vielfachheit und Verschlungenheit sich individualisirt, nach den wandelnden Bewegungen des Gedankens zu bestimmen und zu wechseln vermag“. Das „metrische Wesen der Prosa“ sei „etwas Geistiges, das den innern Gesetzen der Darstellung folgt, und auf den eigenthümlichen Grundcharakter der Sprachen sich mit Freiheit“ gründe. (41 f.) Die „höchste und ausgebildetste Form der Prosa“ zeichne sich so aus durch „Poesie des Inhalts“, einen „gedankenfreien Lauf der kecksten Wendungen“ und „rhythmische[] Schönheit und Melodie“. (46 f.)

²⁶ Jean Paul: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, 5. Aufl., München/Wien 1987, Bd. 5, 485. Ausführlich zu Jean Pauls Prosatheorie siehe Simon (Anm. 24), 211–258.

²⁷ Theodor Mundt: *Die Kunst der deutschen Prosa*. Ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich, Berlin 1837, Reprint hrsg. von Walther Killy mit einem Nachwort von Hans Düvel, Göttingen 1969, 361, 121. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

Die Überzeugung, dass der Rhythmus der Prosa durch den Lauf und Wechsel der Gedanken bestimmt sei, verfolgt und präzisiert Mundt im weiteren Verlauf seiner Argumentation. Syntax und Periode rücken damit auch bei ihm ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Für Mundt ist die Satzbildung „das gestaltete Leben des Gedankens“, das mittels Periode und Pausen organisiert werden soll hinsichtlich einer „Musik des Gedankens“. (104 f.) Die Metapher von der ‚Musik des Gedankens‘ führt allerdings weder zu einer „Klingprosa“ (117) noch zu einer subjektivistischen Ästhetik der Prosa, vielmehr begründet sich die „Schönheit“ von Prosa (116) durch „eine concrete Gestaltung“ ihres „Gegenstandes“. (120) Mundt führt dazu aus:

Die einfache Situation von Subject und Prädicat stellt uns eine vollständige Lebensfigur vor Augen, das Verbum setzt ihre Schritte in Bewegung und läßt sie handeln, der Zwischensatz mit seinen Wendungen und Constructionen bringt sie in eine pittoreske Gruppierung, die Fülle der Diction umkleidet sie mit einer angemessenen Draperie, mit reizendem Faltenwurf, und ihr Gang, in dem sie dahinwandelt, ist Musik, Zauber des Rhythmus. (121)

Gegen Jean Paul gerichtet, der „das eigenthümliche Metall jedes Stoffes sogleich in dem Schmelztiegel der Subjectivität“ umgieße, orientiert Mundt seine Textästhetik auf die Objekte der Darstellung hin. Er erkennt für „die künstlerische Vollendung des Stils“ deshalb „keine Regeln, weil sie mit jedem Gegenstand wechseln“. Der „Rhythmus“ werde „von dem inwendig leitenden Gedanken abhängig gemacht und nüanciert“, jeder Stoff bringe daher „einen andern Ton des Stils, eine andere Musik, eine andere Scala“, und „auch jede Zeit“ habe „ihren besondern Rhythmus und Numerus“. (122)

Mundt statuiert also, so kann man zusammenfassend sagen, den „Rhythmus“ als bestimmende Qualität der Prosa, die sich durch ein komplexes Zusammenwirken von prosodischen, syntaktischen und semantischen Bestimmungen herstellt, die aber in der Gedankenfolge ihre bestimmende Kraft gewinnt und sich einer Mimesis der dargestellten Gegenstände verschreibt. Durch diese spezifische Qualität der Prosa an „rhythmischer Schönheit und Melodie“ sei die „Schranke zwischen Poesie und Prosa [...] im *Gedanken* durchbrochen“, und die Prosa büße durch die Entbehrung des Verses „keine innerlichen poetischen Vortheile der Darstellung mehr ein“. (47) Die Prosa dringe „nun in alle Gattungen der productiven Literatur ein“, und sie werde „jedes Inhalts in eigenthümlicher Weise mächtig, indem sie selbst, nach diesem Inhalt sich mannigfach wandelnd, unter den verschiedensten Aufgaben den größten Reichthum in Wendungen, Sprachtönen und Harmonie der Darstellung offenbart“. (352)

Von Mundts Konzeption aus eröffnet sich die Möglichkeit, die von ihm genannten exemplarischen Beispiele einer „Kunst der deutschen Prosa“ in den Blick zu nehmen und auf ihre rhythmischen Qualitäten zu überprüfen, so unter anderen die ‚Klassiker‘ Lessing, Winckelmann und Goethe oder die Zeitgenossen Heine und Börne. Gleichermaßen lassen sich aber auch, über Mundt hinaus, Linien zu den *Œuvres* von Balzac, Dickens und Stifter ziehen, die sich den Herausforderungen des modernen Lebens und seinen Gegenständen mit je spezifischen Rhythmisierungen ihrer Prosa gestellt haben.

Paradigmatisch hierfür sind die Äußerungen Baudelaires zu Beginn von *Le spleen de Paris*. In der Widmung an Arsène Houssaye spricht er dort vom „miracle d'une prose poétique“, von der er in seinen Tagen des Ehrgeizes träume. Es sei dies eine Prosa „musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience“. Baudelaire bezeichnet den erst noch zu erreichenden Prosarhythmus also als „musicale“ und stellt ihn gegen Metrik und Reim, hier als „rythme“ und „rime“ gefasst, und er bezieht ihn zunächst auf die Bewegungen der Seele in ihren Wellenbewegungen der Träumerei und der Sprünge des Bewusstseins. Im unmittelbar anschließenden Absatz aber spricht er davon, dass es die „fréquentation des villes énormes“ und der „croisement de leurs innombrables rapports“ seien, welche dieses „idéal obsédant“ entstehen ließen.²⁸ Damit sind es die Gegenstände der Großstädte und dabei in besonderer Weise deren „Prosa der Verhältnisse“, wie Hegel die unzählbaren Beziehungen genannt hat, in die der Mensch seiner Zeit verstrickt sei,²⁹ welche jenes „eindringliche Ideal“ hervorrufen – ein Ideal also, das sich der Dichter nicht selbst fasst, sondern eines, das ihm aufgezwungen wird von der Merkwelt der Städte. Als Beispiel nennt er Houssayes Versuch, den „cri strident du Vitrier“, den Ruf des Glasers, in einen „chanson“ zu übersetzen und in lyrischer Prosa „toutes les désolantes suggestions“ auszudrücken, die dieser Ruf „à travers les plus hautes brumes de la rue“ trage.³⁰

Dass gerade in den klassischen Avantgarden die Frage des Prosarhythmus neuerlich in der Konfrontation mit Lyrik und Poesie aufgeworfen wird, bestätigt sich in den Reflexionen Gertrude Steins über ihr eigenes Schreiben. Stein differenziert in ihren poetologischen Schriften sehr genau zwischen dem Schreiben von „prose“ und demjenigen von „poetry“, wobei sie die Unterschiede herleitet aus einer unterschiedlichen Nutzung der grammatischen Elemente. In *Poetry and Grammar* unterzieht sie deshalb zunächst die Wortarten, dann die Interpunktion einer radikalen Bestandesaufnahme hinsichtlich ihrer Tauglichkeit fürs Schreiben. Dabei kommt sie zunächst zu ebenso erstaunlichen wie idiosynkratischen Bewertungen. So schätzt sie „nouns“ als „completely not interesting“ ein, weil sie als Namen der Dinge fungierten und über diese nichts Substanzielles aussagten, während sie „articles“ als „interesting“ einstuft, weil sie „a delicate and a varied something“ darstellten.³¹ Bei den Interpunktions-Zeichen

²⁸ Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris*, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Claude Pichois, Bd. 8: *Le Spleen de Paris/Gedichte in Prosa*, übers. und kommentiert von Friedhelm Kemp, München/Wien 1977–1985, 113–308, hier: 114. Die Verdeutschungen weichen von Kemps Übersetzung ab.

²⁹ Hegel, *Werke* (Anm. 21), Bd. 15, 393.

³⁰ Baudelaire (Anm. 28), 114.

³¹ Gertrude Stein: *Poetry and Grammar*, in: dies.: *Writings 1932–1946*, hrsg. von Catharine R. Stimpson, Harriet Chessman, New York 1998, 313–336, hier: 314, 315. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

hält sie Fragezeichen für komplett überflüssig, aber auch Semikolons, Doppelpunkte und Kommas stehen bei ihr in schlechtem Licht, und dies hat direkt mit Steins Auffassung von Prosa zu tun:

When I first began writing, I felt that writing should go on, I still do feel that it should go on but when I first began writing I was completely possessed by the necessity that writing should go on and if writing should go on what had colons and semi-colons to do with it, what had commas to do with it, what had periods to do with it what had small letters and capitals to do with it to do with writing going on which was at that time the most profound need I had in connection with writing. (318)

Stein bekennt sich hier zur Anlage *pro vorsa* der Prosa, also zu ihrem Nach-Vorne-Gerichtetsein, das sich im traditionellen Sinne der rhythmischen Gestaltung der Periode realisiert. Im zitierten Satz geschieht dies zunächst hypotaktisch-verschlingend, dann parataktisch-reihend, um mit einer hypotaktisch erweiterten Apposition den Abschluss zu finden. Den Zug nach vorne erreicht der Satz zusätzlich so, wie er es selbst beschreibt: durch die Unterdrückung von Kommata und Gedankenstrich, die Unterbrechung vermeidet und die syntaktisch-grammatische Strukturierung zurücktreten lässt zu Gunsten der markanten, zugleich literalen und phonologischen Wiederholungsstruktur. Auffällig ist zudem die zeitliche Situierung der manifestierten Überzeugung: Zwar bekennt Stein sich nach wie vor zu dieser Auffassung, dreimal verweist sie jedoch darauf, dass diese vor allem für die frühe Phase ihres Schaffens gegolten habe. Damit verweist sie auf die Zeit, in der sie *The Making of Americans* schrieb, ihr 1911 abgeschlossenes, aber erst 1925 publiziertes, knapp 1000-seitiges Prosa-Hauptwerk, auf das sie in *Poetry and Grammar* wiederholt als Referenz fürs Prosaschreiben zu sprechen kommt. Diese historische Indizierung zeigt an, dass das, was über Wortarten und Interpunktion gesagt wird, zwar richtig ist, dass es aber nur hinsichtlich der Prosa gilt. „So you see prose and poetry are not at all alike. They are completely different“ (327), heißt es später programmatisch. Stein erläutert dann auch, dass ihr Zugang zur „poetry“ in *Tender Buttons* (1914) gerade über die intensive Beschäftigung mit den Nomina erfolgte. (325) Für die von der Prosa abgesetzte Dichtung gilt daher: „Poetry is concerned with using with abusing with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun.“ (327)

Was aber zeichnet nun die Prosa aus? Stein zufolge ist dies die Organisation in „sentences and paragraphs“, wobei sie zur Feststellung kommt, „[s]entences“ seien „not emotional but paragraphs are“. Damit ist der Umstand gemeint, dass Sätze eben grammatisch bestimmt, Absätze aber eher dem Gutdünken der Schreibenden anheimgestellt sind (322). Die Binnenstrukturierung dieser Einheiten benennt Stein als „balance“ und sie beschreibt ihr Schreiben in *The Making of Americans* als den Versuch, „enormously long sentences“ zu bilden, die so lang wie der längste Absatz sind, um das Balancieren des Satzes, sein ausgleichendes Voranschreiten in Richtung einer equilibrierten Verteilung der grammatischen Elemente, in demjenigen des Paragraphs aufgehen zu lassen. Dies führte freilich zum einen zur Einsicht, dass Schreiben damit

„much less varied“ werde. Zum andern aber war damit ein neuer Begriff von „balance“ gewonnen, der gleichzeitig auch ‚Rhythmus‘ in neuer Weise zu verstehen hilft. Diese „new balance“, so Stein weiter, „had to do with a sense of movement of time included in a given space which as I have already said is a definitely American thing“ (322). Dieses spezielle Verfahren, bei dem ein Raum nicht gefüllt („filled“), sondern geschaffen („created“) werde durch eine Bewegung in der Zeit, habe zur Folge, dass diese langen Sätze sich von der „balance“ von Sätzen und von Paragraphen lösen und eine „balance of their own“ (323) erreichen. Stein versteht den Rhythmus dieser Sätze als deren zeit-räumliche Dimension, die sie nun nach außen abschließt, und es ist deshalb nicht der Anschluss an den nächsten Satz, der dieses Schreiben charakterisiert. Vielmehr gilt von diesen Sätzen: „they had become something that was a whole thing“. (323) Explizit wird damit benannt, dass Steins Prosa-Schreiben sich in der Konstruktion von Sätzen gründet, die ein eigenes ‚Ganzes‘ darstellen, weil sie im Schreibvorgang in einer ihnen spezifisch zukommenden Zeiträumlichkeit gestaltet sind. Diese kann im Rezeptionsakt auch für andere Personen erfahrbar gemacht werden, wie es Steins Kommentare nahelegen, die wiederholt auf das „Lesen“ („read“) (322) und das „Zuhören“ („listen“) (323) als Verifikationspraktiken für das Behauptete verweisen. Von den späten Texten von Henry James sagt Stein, dass dieser dort „a dim feeling“ gehabt habe „that this was what he knew he should do“. (323)

Mit diesen Hinweisen Baudelaires und Steins auf exemplarische Prosarhythmus-Projekte ihrer Kollegen im Fach ist auch angedeutet, dass sich der Prosarhythmus als zentrales Konzept der Organisationsweise der Prosa an Beispielen zu bewähren und zu konkretisieren hat, so etwa an Balzacs doppelter Darstellung von Paris in *La fille aux yeux d'or*, an der Erfassung kontrastierender Alltäglichkeiten in Stifters *Der Hagestolz* bis hin zu Sebalds vielschichtiger „Naturgeschichte der Zerstörung“,³² die sich in den Windungen einer labyrinthischen Hypotaxe konturiert, die ihre Rhythmik der Wiederkehr von Ich- und Inquit-Formeln verdankt, die den Sog der reihenden Satzkonstruktion skandieren.³³ Ich schlage hier somit ein Analyseverfahren vor, das von einem an historischen Positionen erarbeiteten komplexen, weil auf verschiedenen Ebenen der Texte ansetzenden Konzept von ‚Prosarhythmus‘ ausgeht. Dieser Ansatz impliziert, dass sich in der Bearbeitung von weiteren Beispielen die Theoriebildung verfestigt und auf immer wieder neue Weise konkretisiert und erweitert. Er setzt voraus, dass die literarischen Texte ihr eigenes und je spezifisches Wissen über die epistemologischen und poetologischen Leistungen des Prosarhythmus mit sich tragen und in eine allgemeine Theorie vom Prosarhythmus einbringen, wie sie in den Grundlagen hier entwickelt wurde.

³² W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur* [1999]. Mit einem Essay zu Alfred Andersch, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2013, 40.

³³ Siehe Ben Zimmermann: *Narrative Rhythmen der Erzählstimme. Poetologische Modulierungen* bei W. G. Sebald, Würzburg 2012.

Was aber sind diese Grundlagen? Dies soll abschließend knapp resümiert werden. Ausgeführt wurde, dass der Prosarhythmus ein seit der Antike diskutiertes Element der Gestaltung und damit der Strukturierung ungebundener Rede ist.³⁴ Gezeigt wurde auch, dass eine über die quantifizierbare lautliche Rhythmisierung hinausgehende, komplexere Beschreibungsweise möglich und nötig ist, die auch Numerus, Tempo und Klausel für die formelle Satzgestaltung miteinbezieht – und darüber hinaus auch die inhaltlichen Organisationsmöglichkeiten des Satzes sowie die Techniken der Satzverbindung beachtet.³⁵ Ist der Satz so – analog zur Zeile in der Lyrik – zunächst als relevante Einheit einer rhythmisch interessierten Prosaästhetik statuiert, so sind gleichwohl übergeordnete Textorganisationskriterien ebenso Teil von ihr. Absätze, Abschnitte, Kapitel und andere Elemente der Textkonstruktion müssen ebenso in die Analyse des Prosarhythmus einbezogen werden wie Momente der erzählerischen Organisation, insofern sie sich in Tempowechseln niederschlagen. Dabei sind sowohl formale wie inhaltliche Kriterien heranzuziehen, die sich oft miteinander verschränken. Arno Schmidt etwa hat den „rhythmischen und sprachlichen Feinbau“ einer seiner „Neuen Prosaformen“, die er „Fotoalbum“ nannte, bestimmt gesehen durch „*Bewegungskurve und Tempo der Handelnden im Raum*“. Dabei, so Schmidt, erfordere eine schnellere Bewegung der Protagonisten stets auch eine höhere Anzahl der „Fotos“, der besonders plastischen Erinnerungsbilder, und zudem würden diese „kürzer, die Sätze selbst hastiger“.³⁶

Für Erzählprosa kommt hinzu, dass sie durch eine fundamentale mehrdimensionale Zeitbezogenheit bestimmt ist, die sich aus der Eigenzeit der dargestellten Welt und ihrer erzählerischen Behandlung (im Sinne der narratologischen Zeit-Kategorien Ordnung, Dauer und Frequenz) wie auch aus dem Zusammenspiel von erzählerischer Zeitstrukturierung einerseits und historischer Zeitkonstruktion, lebensweltlicher Zeitorientierung und kultureller Sequenzmusterbildung andererseits ergibt. Auch in dieser Hinsicht sind Prosatexte durch rhythmische Strukturen organisiert, und Gérard Genette hat im Rahmen seiner Diskussion der temporalen Aspekte des Erzählens generell vom „wahren Rhythmus des romanesken Kanons“ gesprochen, der im „Wechsel von undramatischen Summaries [...] und dramatischen Szenen“ bestehe, und er hat wiederum die Spezifik der *Recherche* von Proust darin erkannt, dass „der Rhythmus der Erzählung [...] im Wesentlichen nicht mehr wie in der klassischen Erzählung auf der Alternanz von Summary und Szene, sondern auf einer anderen Alternanz, auf dem Wechsel von Iterativ und Singulativ“, beruhe.³⁷ Franco Moretti hat seinerseits die

³⁴ Vgl. Walter Schmid: Über die klassische Theorie und Praxis des antiken Prosarhythmus, Wiesbaden 1959.

³⁵ Siehe dazu Meyer (Anm. 18), 77–142.

³⁶ Arno Schmidt: Berechnungen I, in: ders.: Essays und Aufsätze 1, Bargfelder Ausgabe, hrsg. von der Arno Schmidt-Stiftung, Bargfeld 1986 ff., Bd. III/3, 163–168, hier: 164 f.

³⁷ Gérard Genette: Die Erzählung, 3., durchgesehene und korrigierte Aufl., übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, Paderborn 2010, 69, 92.

Ökonomie von „fillers“ und „turning points“, die er im modernen Roman zunehmend zu Gunsten der ersteren verschoben sieht, als „the very rhythm and form of the novel“ bezeichnet.³⁸ Aber auch für expositorische Prosatexte gilt, dass ‚Rhythmus‘ als eine Organisation von Textmaterial über Erstreckungen und Rekursionen fungiert, mit Hilfe derer die in der Prosa (im Vergleich zur Poesie) massenhaft angewachsene Menge an Informationen verteilt und gebändigt wird und die daher die Wirksamkeit von Kunstprosa entscheidend bestimmt.³⁹

Der ‚Prosarhythmus‘ verbindet so textimmanente Elemente wie ‚Metrum/Prosodie‘, ‚Grammatik/Syntax‘, ‚Gedanken/Ideen‘ mit der graphisch sichtbaren Textgliederung und überindividuellen Faktoren wie Sprache, Gattung, Schreibverfahren, Tradition und Stil, und er bindet auch die rhythmischen Eigenheiten der dargestellten Objekte sowie des verarbeiteten Materials mit ein. ‚Prosarhythmus‘ erscheint derart als komplexes polyrhythmische Gebilde, das ein wesentliches, in *diesem* Verständnis bisher weitgehend übersehenes Moment der literarischen Moderne seit dem späten 18. Jahrhundert darstellt. Die sich durch erzählerische, buchgestalterische und editorische Praktiken herstellende ‚Rhythmik der Prosa‘ als auf Wirksamkeit angelegte *Text*-ästhetik wird dabei prononciert gegen eine versrhythmische *Sprach*ästhetik gestellt und gewinnt so Kontur sowohl als methodisch-theoretisches Problem prosaischer Textkonstitution wie auch als leitende Perspektive für die Textanalyse.

38 Franco Moretti: *Serious Century*, in: ders. (Hrsg.): *The Novel*, Volume 1: History, Geography, and Culture, Princeton, NJ, Oxford 2006, 364–400, hier: 381.

39 Nicolas Pethes: *Archive des Alltags. Normalität, Redundanz und Langeweile als Elemente einer Poetik der Prosa*, in: Daniela Gretz, ders. (Hrsg.): *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, 129–148, hier: 141.

Chanah Kempin

„Maßloses Maß“ in der „formlosen Form“

Zur Analyse von Prosarhythmus – am Beispiel
von David Foster Wallace’ *Death Is Not the End*

Die ‚geradeaus gekehrte‘ Prosa,¹ die emphatisch verstanden nur die Richtung nach vorne kennt, und das Prinzip des Rhythmus, durch Wiederholungen zurückzuweisen und sein Material dadurch zu gliedern, stehen in einem Spannungsverhältnis. Diese von Eckhard Lobsien ausgeführte Paradoxie zwischen dem „spezifische[n] Charakter der Prosa, ihr[em] ungebundene[n] Dahinströmen“ und der durch Rhythmus gesteigerten Aufmerksamkeit, die „in den linearen Ablauf der Zeit eine Inversion einträgt und das schiere Nacheinander in eine belangvolle Konstellation, eine Struktur umformt“², ist, wie in den folgenden Überlegungen gezeigt werden soll, für Prosa konstitutiv. Durch seinen Wechsel zwischen Wiederholung und Abweichung verbindet Rhythmus die Zugrichtungen der Prosa, ihr Vorausstreben und Zurückweisen. Indem beide ihre Regeln immer wieder neu für sich definieren, entspricht, wie ich argumentieren will, das ‚maßlose Maß‘ des Rhythmus in besonderer Weise der ‚formlosen Form‘ der Prosa.

Ausgehend von der Annahme, dass unter dem Aspekt Prosarhythmus andere Verfahren und Dynamiken eines Textes in den Blick genommen werden können, als es mit gängigeren Begriffen der Textanalyse – z. B. solchen der Narratologie – der Fall ist, will ich im Folgenden Rhythmus als eine Analyse­kategorie der Prosa herausarbeiten. Da in der Forschung weder über die Definition des Begriffes ‚Rhythmus‘ noch über sein genaues Verhältnis zur Prosa Einigkeit herrscht, sollen dazu zunächst relevante theoretische Positionen und Vorgehensweisen bei literaturwissenschaftlichen Analysen von Prosarhythmus vorgestellt und diskutiert werden. Mit dem auf dieser Basis gewonnenen Verständnis werde ich anschließend einen Beispieltext, David Foster Wallace’ Kurzgeschichte *Death Is Not the End* aus der Sammlung *Brief Interviews with Hideous Men* (1999), hinzunehmen, um die Anwendbarkeit und Produktivität des Konzepts zu demonstrieren.

1 Von lat. *pro versus*, zur Wortgeschichte vgl. Erich Kleinschmidt: Art. „Prosa“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u. a., 3. Aufl., Berlin 2007, Bd. 3, 168–172.

2 Eckhard Lobsien: Paradoxien der Prosa. Rhythmus, Aufmerksamkeit, Widerstreit, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 46/1 (2001), 19–42, hier: 29.

Prosarhythmus als Analysekategorie

Obwohl im 20. Jahrhundert immer wieder mit Interesse für Rhythmus allgemein und für Prosa- oder Sprachrhythmus im Besonderen geforscht wurde, nimmt das als heikel angesehene Thema in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft eher eine Randstellung ein.³ Das hängt auch mit der Heterogenität der Definitionen und Anwendungsbereiche des Begriffs zusammen, der alltagssprachlich für Phänomene wie den Wechsel der Jahreszeiten oder Meeresrauschen ebenso wie als enger definierter Terminus in spezifischen Kontexten der Musik oder Metrik verwendet wird. Während aus dieser Bandbreite für die einen folgt, dass Rhythmus eine der „naturbedingten [...] Grundlagen“, ein Apriori der Künste und Wissenschaften sein müsse,⁴ hat sie andere dazu bewegt, den Begriff als beliebig zu verwerfen.⁵ Doch auch wenn man die Position verteidigt, dass Rhythmus in seiner vielfältigen Anwendbarkeit produktiv gemacht werden kann, ist Patrick Primavesi zuzustimmen, dass „eine aktuelle Ästhetik des Rhythmischen kaum mehr den Status eines kohärenten Systems beanspruchen könnte.“⁶ Eine Untersuchung von Prosarhythmus wird damit notwendigerweise nicht alle Erscheinungsformen von Rhythmus umfassen und sich stark von einer Analyse von Musik, Tanz oder Architektur unterscheiden. Auf einige allgemeine Prinzipien lässt sich dennoch verweisen.⁷

3 Für eine kurze historische Darstellung der Beschäftigung mit Rhythmus seit der Antike vgl. Isabel Zollna: Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 24/96 (1994), 12–52, hier: 15–22 und 32–44 und Wilhelm Seidel: Art. „Rhythmus“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2003, Bd. 5, 291–314, letzterer aber mit größerem Fokus auf Rhythmus in der Musik. Die wichtigsten Momente der theoretischen Auseinandersetzung mit Rhythmus in den Künsten werden sehr erhellend dargestellt in Patrick Primavesi, Simone Mahrenholz: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, Schliengen 2005, 9–33, hier: 10–16. Zur Unüblichkeit der Analyse von Rhythmus in der Literaturwissenschaft siehe Ben Zimmermann: Narrative Rhythmen der Erzählstimme. Poetologische Modulierungen bei W. G. Sebald, Würzburg 2012, 64 f. und Gerhard Kurz: Akzente, Pausen: Rhythmus, in: ders.: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit, Göttingen 1999, 6–24, hier: 6. Dass das Thema Rhythmus allgemein derzeit einen Aufschwung erlebt, lässt sich auf der regelmäßig erweiterten Übersicht über Publikationen zum Thema Rhythmus auf der vom Philosophen Pascal Michon begründeten Website *RHUTHMOS. Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts*: www.rhuthmos.eu [konsultiert am 21.06.2019] nachvollziehen.

4 Vgl. zu solchen Positionen etwa Barbara Naumann: Einleitung. Vom Unbehagen am Rhythmus, in: dies. (Hrsg.): Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften, Würzburg 2005, 7–13, hier: 7 f.

5 Vgl. etwa Hans Ulrich Gumbrecht: Rhythmus und Sinn, in: ders., Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, 714–729, hier: 714 f. Wilhelm Seidel hält die Benutzung des Begriffs nur in seinen historischen Bedeutungen und den entsprechenden Kontexten für gerechtfertigt. Seidel (Anm. 3), 314.

6 Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 14.

7 Für allgemein Definitorisches, das in die folgenden Ausführungen eingeflossen ist, vgl. Erwin

Rhythmus ist eine Gliederung von Bewegung, von Zeit oder, in Übertragung auf die Raumkünste, Raum, die durch die Wiederkehr von Gleichem oder Ähnlichem entsteht. Indem Rhythmus ansonsten unverbundene Elemente miteinander in Beziehung setzt, hat er eine koordinierende, synchronisierende Wirkung. Als Zeitphänomen ist er nur in eine Richtung sukzessiv wahrnehmbar; als durch Wiederholung geformtes Gebilde ist er ein gleichzeitig fassbares und somit aus der Zeit gehobenes Ganzes und hat Gestaltcharakter.⁸ Im Unterschied zu anderen Arten der Formung und Strukturierung, die auch abstrakt sein können, ereignet sich Rhythmus „in der Reichweite unserer Sinne“ und ist demnach unmittelbar wahrnehmbar.⁹ Auf dieser sinnlichen Komponente basieren auch die mit Rhythmus verbundenen „Lustgefühle“¹⁰ und sein Auslösen eines unwillkürlichen „Mitmachen[s], Mitschwingen[s], [...] Mitleben[s]“:¹¹ Die Wahrnehmung von etwas als Rhythmus ist nicht passiv, sondern die Leistung der Erlebenden, die Beziehungen zwischen den Gliedern herstellen und sie gruppieren.¹² Wegen dieser Effekte wird Rhythmus auch als Schnittstelle von Körper und Geist gefasst, als „Königsweg, um über den Umweg des Körpers den Geist zu beeinflussen.“¹³ Aus intermedialer Perspektive geht Patrick Primavesi sogar so weit zu sagen, dass der Rhythmus eines Mediums seine Wirksamkeit ausmache.¹⁴

Arndt, Harald Fricke: Art. „Rhythmus“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u. a., 3. Aufl., Berlin 2007, Bd. 3, 301–304; Hans Lösener: Art. „Rhythmus“, in: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Dieter Burdorf u. a., 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, 654 f.; Seidel (Anm. 3); Theodor Ziehen: Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kulturwissenschaft 21/2 (1927), 187–198; Zollna (Anm. 3).

8 Zum Gestalthaften des Rhythmus, vgl. etwa Simone Mahrenholz: Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität, in: dies./Primavesi (Hrsg.) (Anm. 3), 155–170, hier: 157 oder Ziehen (Anm. 7), 189.

9 Seidel (Anm. 3), 295.

10 Ziehen (Anm. 7), 195. Vgl. auch Seidel (Anm. 3), 291, 293, 296.

11 Fritz Lockemann: Der Rhythmus des deutschen Verses. Spannkkräfte und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung, München 1960, 13.

12 Vgl. ebd., 12 oder Mahrenholz (Anm. 8), 155, 157. Die Lustgefühle lassen sich so auch durch das „Gelingen“ erklären, bei der Wahrnehmung „auf der Spur einer Ordnung dem Chaos zu entgehen.“ Hanno Helbling: Rhythmus. Ein Versuch, Frankfurt a. M. 1999, 87.

13 Mahrenholz (Anm. 8), 157. Man denke an die Rolle des Rhythmus in Ritualen oder Meditation. Untersuchungen in der Konversationsanalyse konnten zeigen, dass Rhythmus auch im alltäglichen Sprechen „mit einer intendierten Wirkung auf die Hörer“ eingesetzt wird. Zollna (Anm. 3), 46.

14 Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 10. Gerhard Kurz macht diese Wirkung an der ritualisierenden Funktion von Rhythmus fest, die „vielleicht am meisten dazu bei[trägt], aus dem poetischen Text ein ‚Monument‘ zu machen“. Kurz (Anm. 3), 16. Verbunden mit der affektiven und der synchronisierenden Funktion von Rhythmus ist auch die Möglichkeit seiner ideologischen Indienstnahme – so etwa die im Nationalsozialismus fortwirkende anti-intellektualistische Überhöhung von Körper-Rhythmus etwa in der Lebensphilosophie Ludwig Klages’.

Ein Angelpunkt für die auseinandergehenden Definitionen von Rhythmus ist die Frage nach seinem Verhältnis zum Metrum.¹⁵ Wie gleich oder ähnlich müssen Wiederholungen sein, um als Rhythmus empfunden zu werden? Von der jeweiligen Antwort auf diese Frage hängt auch ab, ob Prosa die Möglichkeit zugestanden wird, rhythmisch zu sein. Das von der Lyrikanalyse kommende, verbreitete Verständnis von Metrum als dem Schema, dessen individuelle Realisierung der Rhythmus sei,¹⁶ engt den Begriff und seine Anwendung auf die schon in der Metrik vorkommenden Parameter ein. Das führte insbesondere in der deutschen Metrik dazu, Rhythmus als Begriff zu meiden oder synonym zu Metrum als die regelmäßige, mess- und vorhersagbare Wiederholung von Betonungen zu fassen.¹⁷ Die Autoren, die Rhythmus mit dem Vorhandensein bestimmter Versfüße gleichsetzen, gestehen Prosa, wenn sie sie überhaupt erwähnen, entweder nur herausgehobene rhythmisch auffällige Stellen, „metrische Inseln“¹⁸ innerhalb eines ansonsten unrhymischen Textes zu oder bezeichnen sie gar als arhythmisch.¹⁹ Am anderen Ende des Spektrums wird der als vollkommen unregelmäßig und ‚lebendig‘ charakterisierte Rhythmus dem ‚mechanischen‘, dann auch häufig negativ konnotierten Metrum diametral entgegengesetzt.²⁰ Indem letztere Position mit ihrer Negierung jeder sinnlich wahrnehmbaren und untersuchbaren Ordnung unklar lässt, was ein Phänomen zu einem rhythmischen macht, und bei ersterer Rhythmus dem Konzept Metrum nichts hinzufügt, wird der Begriff bei beiden obsolet. Es scheint daher sinnvoll, Rhythmus als ein ‚maßloses Maß‘ zwischen diesen Extremen zu verorten. Metrum wäre somit nur eine von vielen Erscheinungsformen des Rhythmus,

15 Einen Überblick über die wechselvolle Geschichte dieser Begriffe – allerdings mit Fokus auf die Musik – erhält man bei Seidel (Anm. 3).

16 Prominent etwa in Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 20. Aufl., Tübingen 1992, 242.

17 Für einen – etwas polemischen – Überblick, siehe das Kapitel „Die Rhythmusfrage in der deutschen Metrik“ in Hans Löser: *Der Rhythmus in der Rede*. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus, Tübingen 1999.

18 Daniel Schnorbusch: Rhythmus in der Prosa. Zu den rhythmischen Eigenschaften deutscher Kunstprosa am Beispiel der Erzählung *Rote Korallen* von Judith Hermann, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 36/141 (2006), 120–158, hier: 136. Die in Schnorbuschs Versuch einer empirischen Analyse von Prosarhythmus verwendete Methode, den Text in Versfüße einzuteilen und dann auf seine Regelmäßigkeit zu überprüfen, verdeutlicht das Problem eines metrischen Rhythmusbegriffes für Prosa: Mangels Versgrenzen ist die Entscheidung, wo Fußgrenzen zu setzen sind, häufig willkürlich; die behauptete Objektivität der Analyse wird damit fraglich. Zu dieser Problematik, vgl. Remigius Bunia: *Metrik und Kulturpolitik*. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition, Berlin 2014, 18–23.

19 Vgl. Francis Nolan, Hae-Sung Jeon: *Speech Rhythm: A Metaphor?*, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B* 369/1658 (2014), 1–11, hier: 7.

20 Vgl. für eine Übersicht Jörn Klockow: *Studien zum Prosarhythmus*. Die vier Fassungen der *Mappe meines Urgroßvaters* von Adalbert Stifter, Wien 1974, 15 f. Diese Entgegensetzung von mechanischem, starrem, künstlichem Metrum und organischem, belebtem und beseeltem Rhythmus findet sich z. B. in Lockemann (Anm. 11), 15.

der sich in der Spannung zwischen Wiederholung und Abweichung, Antizipierbarkeit und Überraschung konstituiert.²¹

Für diese Position hat sich die Aufarbeitung der Etymologie des Wortes ‚Rhythmus‘ durch Émile Benveniste als fruchtbar erwiesen. Er zeigte 1951, dass die lange vorherrschende, mit Metrum verbundene Bedeutung des Begriffs auf Platon zurückgeht, während das griechische *rhythmós* davor „la forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, [...] la forme improvisée, momentanée, modifiable“ bezeichnete.²² Dieses Verständnis von Rhythmus als ‚momentane, veränderliche Gestalt‘, als etwas Geformtes, aber Bewegliches, ermöglicht es, Rhythmus in jedem Text als die „Gliederung der Sprechbewegung“ auszumachen.²³ Eine solche Gliederung von Bewegung, die aus dem Spiel von Variation und Wiederkehr entsteht, führt zu einer Erwartungsspannung: dazu, dass Rhythmus als eine „Bewegung, die weiterträgt und nach vorne gerichtet ist“ erlebt wird.²⁴ Auch die Eigenschaft des Nach-Vorne-Drängens haben Rhythmus und Prosa gemein und so lässt sich mit dieser Konzeptualisierung von Rhythmus seine besondere Verbindung zur ‚formlosen Form‘ der

21 Vgl. auch Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 11, 15 und Mahrenholz (Anm. 8), 155. Dieses Verständnis ergänzende Gedanken zur Wiederholung und ihrer Rolle für Rhythmus finden sich in Christiaan Lucas Hart Nibbrig: Ver-rückte Augenblicke. Vom Atmen der Texte, in: Naumann (Hrsg.) (Anm. 4), 93–108, hier: 105–107. Weitere Ausführungen zum Verhältnis von Rhythmus und Metrum finden sich in Christian Grüny, Matteo Nanni: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten. Bielefeld 2014, 7–14.

22 Émile Benveniste: La notion de ‚rythme‘ dans son expression linguistique [1951], in: ders.: Problèmes de linguistique générale, Paris 1966, 327–335, hier: 333. Referenzen Benvenistes sind die Verwendung des Begriffes u. a. bei Demokrit, Herodot, Sophokles oder Xenophon.

23 So die Umsetzung von Benvenistes Einsichten in Hans Löseners Lexikonartikel zu ‚Rhythmus‘ im *Metzler Lexikon Literatur* (Anm. 7). Die Formulierung ‚Sprechbewegung‘ ist ein Bezug auf Henri Meschonnic, in dessen Rhythmustheorie Oralität eine große Rolle spielt, wobei Oralität in diesem Ansatz auch in geschriebenen Texten verortet wird. Für Meschonnic ist Benvenistes Erkenntnis der Startpunkt für ein neues Verständnis von Rhythmus als vorrangig sprachliches Phänomen. Vgl. Henri Meschonnic: Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse 1982, 70. In Deutschland ist Benvenistes Text nicht durchgehend rezipiert und deutsche etymologische Wörterbücher verweisen häufig weiterhin nur auf die – unlogische – Verbindung von *rhein*, ‚fließen‘ und der Bewegung von Meereswellen. Vgl. etwa Friedrich Kluge, Elmar Seebold: Art. „Rhythmus“, in: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. von dens., 25., durchges. u. erw. Aufl., Berlin 2011. Überhaupt scheint es im französischsprachigen Raum schon länger Rhythmuskonzepte zu geben, die unabhängig(er) vom Metrum gedacht werden und damit für Prosa produktiv werden können. Neben Benveniste und Meschonnic wären da etwa Paul Valéry, Maurice Blanchot, Michel Deguy oder auch Gilles Deleuze zu nennen. Die breite Rezeption dieser französischen Rhythmustheorien steht für die deutsche Literaturwissenschaft noch aus.

24 Kurz (Anm. 3), 13. Ich übernehme den Begriff ‚Erwartungsspannung‘ von Simone Mahrenholz, da er eine gerichtete Spannung ausdrückt, die Antizipation und ihre mögliche Enttäuschung miteinschließt. Vgl. Mahrenholz (Anm. 8), 158.

Prosa postulieren, die sich auch nicht durch die Orientierung an vorgängigen, normativen Regeln konstituiert.²⁵

Wenn sich Prosarhythmus nicht auf die Gestaltung metrischer Parameter beschränkt, was sind die Elemente, die durch ihre Wiederholung und Variation zur sinnlich wahrnehmbaren, beweglichen Formierung eines Textes beitragen? Ein Bezugspunkt für Prosarhythmusanalysen ist die antike Rhetorik. Schon Aristoteles hebt die strukturierende Funktion von Rhythmus hervor, der notwendig sei um die Endlosigkeit der ungebundenen Rede zu begrenzen und sie dadurch besser im Gedächtnis zu behalten.²⁶ Da es bei Prosa vorrangig um Bedeutung gehe, müsse der Rhythmus hier aber ‚natürlich‘ sein und unbemerkt bleiben.²⁷ Neben der Erwähnung der Rolle von Klauseln oder Cursus, d. h. metrisch gegliederten Satzschlüssen, für die Strukturierung von Prosasprache, hebt Aristoteles besonders das „Zahlenverhältnis“ hervor, dem die Satzgliederung in Perioden und Kola folge, und nennt verschiedene Arten einer solchen Gliederung.²⁸ Auf diese in der *Rhetorik* für die mündlich vorgetragene Rede formulierten Gestaltungsweisen wurde in modernen Überlegungen zu Rhythmus in geschriebener Prosa häufig zurückgegriffen.²⁹ Was die verschiedenen Ansätze

²⁵ Dass sich Rhythmus seine eigenen Regeln immer neu schafft, sieht auch Hart Nibbrig (Anm. 21) als konstitutiv an und macht das in seinen je ganz verschiedenen kurzen Analysen von Klopstock, Goethe und Musil deutlich. Für einen historischen Ansatz, der Rhythmus als maßgebliche Eigenschaft von Prosa hervorhebt und wiederum deren Eigengesetzlichkeit betont, vgl. Theodor Mundt: *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*, Berlin 1837, Reprint hrsg. von Walther Killy mit einem Nachwort von Hans Düvel, Göttingen 1969. Für eine ausführliche Diskussion von Prosarhythmus bei Mundt und anhand weiterer historischer Positionen, siehe den Beitrag von Michael Gamper im vorliegenden Band.

²⁶ Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, 169 (1409b). Zur Aufmerksamkeit als einer Funktion des Rhythmus, vgl. auch Lobsien (Anm. 2), 20–29. Die wahrnehmungsschärfende Wirkung von Rhythmus wird auch von neuer Hirnforschung bestätigt, vgl. Primavera/Mahrenholz (Anm. 3), 15 und Mahrenholz (Anm. 8), 169.

²⁷ Vgl. Aristoteles (Anm. 26), 167 f. (1408b–1409a).

²⁸ Vgl. ebd., 169–172 (1409a–1410a). Bei Aristoteles werden ‚Rhythmus‘ und ‚Zahl‘ gleichgesetzt und spätere lateinische Rhetoriken übersetzen dementsprechend das griechische *rhythmos* mit *numerus*. Vgl. Seidel (Anm. 3), 293.

²⁹ Während sich die meisten deutschen Handbücher, die in die Analyse von Prosa einführen, – und insbesondere die neueren – auf narratologische Zugänge beschränken, findet Rhythmus in älteren Texten häufiger Erwähnung. Exemplarisch sei auf zwei auflagenstarke Einführungen verwiesen, Wolfgang Kayser's *Das sprachliche Kunstwerk* (1. Aufl. 1948) und Alfred Behrmanns *Einführung in die Analyse von Prosatexten* (1. Aufl. 1967), die in ihrer Diskussion von Rhythmus beide auf die antike Rhetorik Bezug nehmen. Dass auch die Klauseln, obwohl sie als wenig zeitgemäß und für neuere Literatur selten relevant dargestellt werden, auf den wenigen dem Prosarhythmus eingeräumten Seiten behandelt werden, zeugt von dem Mangel an verbindlichen Beschreibungskategorien, den die Autoren selbst beklagen. Vgl. Kayser (Anm. 16), 263–270, Alfred Behrmann: *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, 5., neubearb. und erw. Aufl., Stuttgart 1982, 36–44.

Der Ansatz, Rhythmus nur im mündlichen Vortrag zu verorten, wurde u. a. in den Schallanalysen von Eduard Sievers vertreten. Vgl. ders.: *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidel-

eint, ist die Bestimmung des Satzes und seiner Gliederung als Haupteinheit des Prosarhythmus.³⁰ Untersuchbar sind damit u. a. Effekte der Wiederholung und Variation z. B. in Parallelkonstruktionen, in der Anordnung von Hypotaxen und Parataxen oder in der Länge von Perioden, die rhythmische Funktion von Zeichensetzung, Absätzen und anderen schriftbildlichen Elementen sowie das Spiel mit Erwartungen durch Einschübe und die dadurch gehaltene Spannung.³¹ Neben diesen größeren Formationen, die Fritz Lockemann als ‚Satzrhythmus‘ bezeichnet, tragen auch die ‚kleinen Rhythmen‘ der Ebene der Lautlichkeit zum Prosarhythmus bei, die sich, angelehnt an Lockemann, als ‚Ballungsrhythmus‘ bezeichnen ließen.³² Hier sind, neben metrischen Mustern, Wiederholungsfiguren auf der Ebene der Wörter, der Silben, der Vokale und der Konsonanten anzusiedeln.³³ Die Wahrnehmung eines Prosatextes als rhythmisch beruht demzufolge auf dem Zusammenwirken dieser verschiedenen Rhythmusebenen; für die Gewichtung der Elemente und ihrer Bezüge zueinander wäre jeder Text neu zu befragen.

Eine Faszination des Rhythmus liegt mit Gerhard Kurz im „Zusammen- und Widerspiel von Semantisierung und Desemantisierung“, also darin, dass er durch sein In-Beziehung-Setzen von Elementen neue Zusammenhänge hervorbringe und gleichzeitig durch seine Betonung des Lautmaterials die Aufmerksamkeit von der Semantik weglenke.³⁴ Während Hans Ulrich Gumbrecht davor warnt, nicht-sprachlichen Phänomenen wie Rhythmus ‚Sinn‘ zuzuschreiben,³⁵ lehnt Henri Meschonnic in seiner

berg 1912, 39, 80 f. Zur Übersicht über solche Analyseansätze, vgl. Löseners Kapitel zur deutschen Metrik (Anm. 17). Auch Fritz Lockemann untersucht eher einen auf seinem „rhythmische[n] Gefühl“ basierenden Rezitationsrhythmus. Vgl. ders. (Anm. 11), 23; daran orientiert sich auch Jörn Klockow (Anm. 20), etwa 23–27, 53 ff. Da diesen Verfahren die Gefahr der Subjektivität und fehlenden Nachvollziehbarkeit innewohnt, will ich Rhythmus als etwas fassen, das im Text selbst nachweisbar ist.

³⁰ Vgl. Behrmann (Anm. 29), 42 f. Kayser würde den Begriff ‚Prosarhythmus‘ lieber mit ‚Prosagliederung‘ ersetzen (Anm. 16), 263. Vgl. auch Lockemann, der Prosarhythmus auch als ‚Satzrhythmus‘ bezeichnet, (Anm. 11), 20–39, und Klockow (Anm. 20), 32–35.

³¹ Vgl. etwa die Analysen bei Kayser (Anm. 16), 270, Behrmann (Anm. 29), 42–44 oder Zimmermann (Anm. 3), 171–235.

³² Vgl. Lockemann (Anm. 11), 20 f., 32 f. Lockemann unterscheidet die Gliederung des Satzrhythmus und den durch Sammlungen von Wortakzenten entstehenden Ballungsrhythmus. In Anlehnung an Henri Meschonnic und die von ihm angeregten Analysen zähle ich neben Akzenten auch andere Elemente der Lautlichkeit als Rhythmusegeber. Zu ‚großen‘ und ‚kleinen Rhythmen‘, vgl. Seidel (Anm. 3), 295.

³³ Vgl. hierzu die Überlegungen in Henri Meschonnic, Gérard Dessons: *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris 1998, insbes. 62 f., 94–101 und die daran angelehnte Analyse eines Prosatextes bei Lösener (Anm. 17), 170–188.

³⁴ Vgl. Kurz (Anm. 3), 24.

³⁵ Vgl. Gumbrecht (Anm. 5), 715 f. Gumbrecht verortet Rhythmus auf einer vorsprachlichen Ebene, die auch mit Primitivität, Regression und Triebhaftigkeit assoziiert wird und mit der Ebene der Semantik unvereinbar ist. Nur für rhythmisch geformte Sprache komme ein Changieren ins Spiel, gehört sie doch als Sprache der einen, als Rhythmus aber gleichzeitig der anderen Ebene an. Vgl. ebd., 723, 727.

Critique du rythme (1982) die Tradition, die Rhythmus nur eine ornamentale, nicht zur Bedeutung beitragende Funktion zugesteht, ab und postuliert: „Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens.“³⁶ Diesen ‚anderen Sinn‘ als die semantisch-lexikalische Bedeutung von Wörtern hebt Simone Mahrenholz in ihrer Diskussion der Texte Gumbrechts und Meschonnic hervor. Rhythmisch gestaltete Sprache werde „zum Austragungsort des Konflikts zwischen Sinn und (anderem) Sinn: vom Sinn der Worte zum Sinn des Gebildes, in dem diese eine bestimmte Funktion haben.“³⁷ Für Meschonnic organisiert Rhythmus die Rede, indem er ihre Elemente in Beziehung zueinander setzt und so jedes von ihnen durch sein Verhältnis zum Ganzen einen eigenen ‚Wert‘ innerhalb des Textes erhält: „La subjectivité d’un texte résulte de la transformation de ce qui est sens ou valeurs dans la langue en valeurs dans un discours, et seulement dans ce discours.“³⁸ Rhythmus baut damit ein Verweissystem auf, das zur Selbstreferenzialität eines Textes beitragen kann.³⁹ Die Wirkung des Rhythmus wird damit als etwas beschrieben, das über die reine Bedeutung der Zeichen hinausgeht. So argumentiert auch Ben Zimmermann in Bezug auf Meschonnic, es gehe bei Prosarhythmus darum, wie „Rhythmen unterschiedliche bedeutungsgeladene Konstrukte [unterlegen und durchdringen] und [...] ihnen dadurch eine neue Wahrnehmungsdimension [verleihen]“.⁴⁰

Bis hierher habe ich versucht, aus der Fülle an theoretischen Überlegungen zu Rhythmus ein Konzept herauszuarbeiten, das für die Untersuchung von Prosatexten fruchtbar sein kann. Im Unterschied etwa zur größer angelegten Theorie Meschonnic – sein Buch trägt den Untertitel *Anthropologie historique du langage* – liegt der Fokus hier also auf Rhythmus als einer Analysekategorie. Die Leistung dieser Analysekategorie bestünde darin, dass sie den Blick darauf lenkt, durch welche Strukturen der Wiederholung und Variation ein Text sich formiert, wie dabei verschiedene Textebenen – der Schriftbildlichkeit, der Lautlichkeit, der Syntax – zusammenwirken und wie dadurch die sinnliche Wahrnehmbarkeit eines Textes gestaltet wird. In der

³⁶ Meschonnic (Anm. 23), 70. Meschonnic definiert Rhythmus als „l’organisation du mouvement de la parole par un sujet.“ Dessons/Meschonnic (Anm. 33), 28. Kritik an problematischen Aspekten seiner Theorie findet sich z. B. bei Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 14 und Zollna (Anm. 3), 33–36. Unabhängig davon besteht die große Relevanz dieser Theorie in der Betonung von Rhythmus als sprachlichem Phänomen; damit wirft sie ein neues Licht auf Dynamiken der Sprache jenseits der Zeichentheorie und über die Grenzen von Alltagssprache, Versen und literarischer Prosa hinweg.

³⁷ Mahrenholz (Anm. 8), 163.

³⁸ Meschonnic (Anm. 23), 86. Zu diesem Wert-Begriff, den Meschonnic von Ferdinand de Saussure aufgreift, siehe auch Lösener, Rhythmus in der Rede (Anm. 17), 34–37.

³⁹ Damit erfüllt Rhythmus bei Meschonnic eine Funktion, die Ralf Simon in jedem Prosatext angelegt sieht, wenn er schreibt, dass in der Prosa „jedes Textelement zu jedem Zeitpunkt in alle Richtungen wirksam sein und sich mit dem kompletten Textgewebe in Beziehung setzen kann.“ Ralf Simon: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa, in: Armen Avanessian, Jan Niklas Howe (Hrsg.): Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, Berlin 2014, 124–144, hier: 132.

⁴⁰ Zimmermann (Anm. 3), 59.

folgenden Analyse, die dieses Verständnis von Prosarhythmus und seine Produktivität in der Anwendung veranschaulichen soll, werden somit Effekte der rhythmischen Dynamisierung und des Spiels von „Sinn und anderem Sinn“ eine besondere Rolle spielen.

Zwischen Bewegung und Stasis: David Foster Wallace' *Death Is Not the End*

Die knapp dreiseitige Kurzgeschichte *Death Is Not the End* (1997/1999)⁴¹ von David Foster Wallace beschreibt die statische Szene eines selbstzufriedenen, alternden Star-dichters an seinem Pool. Sein literarisches und geistiges Vermögen scheint durch die Aufzählung seiner vielen Auszeichnungen – Zeichen gesellschaftlichen Ruhms und finanziellen Erfolgs – belegt, wird aber durch die Darstellung der uninspirierten, sich „in endlosen Wiederholungsschleifen verlierende[n] Statik des narzisstischen Blickes“⁴² in Zweifel gezogen. Nicht der Tod, sondern dieser selbstzufriedene Zustand ist das wirkliche Ende des Dichters, so ließe sich die Überschrift verstehen.⁴³ Wie ich im Folgenden zeigen möchte, wird die Wirkung der Kurzgeschichte maßgeblich durch die gegenläufigen Bewegungen von repetitiven Aufzählungen einerseits und einer Erwartungsspannung hervorrufenden, nach vorne ziehenden Prosa andererseits konstituiert und kann mit dem hier entwickelten Konzept von Prosarhythmus beschreibbar gemacht werden.

Das augenfälligste an Wallace' *Death Is Not the End* ist die Länge des ersten Satzes, der mit gut zwei Seiten den größten Teil der Kurzgeschichte einnimmt. Ihm folgen noch zwei recht kurze und ein längerer Satz und die letzte von insgesamt drei Fußnoten. Der Text beginnt mit dem Subjekt und der Hauptsatz ist schon nach den ersten Zeilen grammatisch vollständig: „The fifty-six-year-old American poet [...] lay outside on the deck, [...] in a partially reclined deck chair, in the sun“ (1). Nach einer halben Seite Abstand wird dieser Hauptsatz wieder aufgegriffen und variiert: „he sat, or lay – or perhaps most accurately just ‚reclined‘ – in a black Speedo swimsuit by the home's kidney-shaped pool, on the pool's tile deck, in a portable deck chair [...], at 10:20 A. M. on 15 May 1995 [...], near an umbrella“ (ebd.). Die grammatisch nicht notwendigen Kommata zwischen den letzten Adverbialien unterstreichen die Tendenz zur Aufzählung, die den gesamten Satz auszeichnet. Seine Länge führt nicht etwa durch

⁴¹ Das erste Mal erschienen im Magazin *Grand Street* 60 (1997), 6–9, dann mit marginalen Änderungen 1999 in der Sammlung *Brief Interviews with Hideous Men*. Ich benutze David Foster Wallace: *Death Is Not the End*, in: ders.: *Brief Interviews with Hideous Men*, London 2001, 1–3. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

⁴² Iannis Goerlandt: Fußnoten und Performativität bei David Foster Wallace. Fallstudien, in: Bernhard Metz und Sabine Zubarik (Hrsg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, Berlin 2008, 395–416, hier: 403.

⁴³ Vgl. ebd.

weite Sperrungen und Verschachtelungen von Ebenen zu einer hohen Komplexität, sondern entsteht durch die asynchronetische Aneinanderreihung von in ihrer Reihenfolge theoretisch vertauschbaren Nebensätzen, die die Beschreibung der Szene und des Dichters detailreich ausführen und sich fast ausnahmslos auf das Subjekt, „the poet“, beziehen. Die rhythmische Aneinanderreihung verleiht dem Satz einen fast litaneiartigen Charakter, wobei die Variation in der Länge der Perioden zwischen zwei Kommata verhindert, dass die Aufzählung monoton wird und erstarrt.

Thematisch lassen sich die Ausführungen grob in drei Gruppen einteilen. Einerseits die Aufzählung von Preisen und Äußerungen der Bekanntheit des Dichters, etwa „a Nobel Laureate, a poet known in American literary circles as ‚the poet’s poet‘ or sometimes simply ‚the Poet‘“ (1); zweitens äußerliche Beschreibungen des Dichters, z. B. „bare-chested, moderately overweight“, „5’8“, 181 lbs., brown/brown, hairline unevenly recessed because of the inconsistent acceptance/rejection of various Hair Augmentation Systems – brand transplants“ (ebd.) und zuletzt Beschreibungen der Szene am Pool und dessen, was er gerade tut:

reading Newsweek magazine, using the modest swell of his abdomen as an angled support for the magazine, also wearing thongs, one hand behind his head, the other hand out to the side and trailing on the dun-and-ochre filigree of the deck’s expensive Spanish ceramic tile, occasionally wetting a finger to turn the page, [...]. (2)

Diese thematischen Gruppen werden jedoch nicht eine nach der anderen abgehandelt oder folgen etwa einem imaginären schweifenden Blick, sondern wechseln sich unregelmäßig ab, wobei zunächst die literarischen Verdienste überwiegen und später die Beschreibung des Dichters und der Szene am Pool. Die eigentlich statische Situation – das „enclosed tableau“ (3) – gewinnt dadurch in seiner Beschreibung an Bewegung und die rhythmisierte Aufzählung wird durch eine Dynamisierung auf der Ebene der Semantik ergänzt.⁴⁴

Anders als in der funktionalen Aufzählung einer Liste, in der jedes Element nur einmal vorkommt, kehren Elemente hier – teilweise leicht variiert – mehrmals wieder. Besonders auffällig sind einige fast gleiche Teilsätze, wie „moderately overweight“ und fünf Kommata später „moderately but not severely overweight“ (1) oder „his shins nearly hairless“ und ebenso viele Teilsätze später „the insides of his upper legs nearly hairless“ (2). Die Variation ist dabei häufig eine Differenzierung durch neue Details, etwa wenn der Teilsatz „lying in an unwet XL Speedo-brand swimsuit in an incrementally reclining canvas deck chair on the tile deck beside the home’s pool“ (1) etwas später wiederkehrt als das bereits anzitierte „he sat, or lay – or perhaps most

⁴⁴ Da eine Abwechslung solcher thematischen Gruppen eben auf der semantischen Ebene stattfindet und nicht auf sinnlicher Wahrnehmung beruht, wäre das in meinem Verständnis nicht Rhythmus im engeren Sinne; in einem weiteren Verständnis des Begriffs ließe sich aber durchaus davon sprechen, da mit der unregelmäßigen Abwechslung dieselbe Art von Bewegung vorliegt.

accurately just ‚reclined‘ – in a black Speedo swimsuit by the home’s kidney-shaped pool, on the pool’s tile deck, in a portable deck chair whose back was now reclined four clicks to an angle of 35° w/r/t the deck’s mosaic tile“ (ebd.). Eine größere dieser Variationsreihen schafft auch Bezüge zwischen dem ersten und letzten Satz. Ihre Entwicklung wäre (Hervorhebungen C. K.):

„occasionally wetting a finger to turn the page“
 „wetting a finger not with saliva or perspiration but with the condensation on the slender frosted glass of iced tea“
 „tracing a finger idly down the glass’s side before bringing the moist finger idly up to the page“
 „occasionally turning the pages of the 19 September 1994 edition of Newsweek magazine“
 „sometimes turning several pages in succession“ (2)
 „occasionally clearing his throat“
 „the occasional sound of the poet clearing his throat or turning the pages of Newsweek magazine“ (3)

So verweist der Text einerseits auf sich selbst zurück; indem sich zwischen den Wiederholungen aber immer wieder etwas Neues ereignet, hält der Satz eine nach vorne gerichtete Erwartungsspannung aufrecht.

Die Bewegung von Wiederholung und Abweichung lässt sich auch in verschiedenen Parallelkonstruktionen weiterverfolgen. So kehren mehrmals Teilsätze wieder, die das Subjekt erneut nennen und häufig mit dem unbestimmten Artikel beginnen, etwa „a president emeritus of PEN, a poet two separate American generations have hailed as the voice of their generation“ (1) oder „an indisputably accomplished poet“ (3). Am meisten ins Auge stechen jedoch die durch ihre Partizip Präsens-Konstruktion parallelen adverbialen Nebensätze, die sich ab dem zweiten Drittel des ersten Satzes aneinanderreihen: „reading [...], using [...], also wearing [...], [...] trailing [...], occasionally wetting [...]“ usw. (2). Die Endung *-ing* ist dabei über Strecken ein Klang, der in jedem Teilsatz wiederkehrt. Wie auch auf den anderen Rhythmusebenen wird das Muster durch die unterschiedliche Länge der Nebensätze und die wechselnde Position des *-ing* variiert und durch anders gebaute Nebensätze unterbrochen. Die Monotonie einer solchen Aneinanderreihung ist wahrnehmbar, bricht aber andauernd wieder auf, sodass das Leseinteresse für das, was zwischen diesem unregelmäßigen ‚Puls‘ geschieht, aufrechterhalten wird.

Als solche Rhythmusgeber fungieren auch einzelne, besonders häufig wiederkehrende Wörter; allen voran das Wort ‚poet‘, aber ebenso ‚pool‘, ‚(tile) deck‘, oder ‚(deck) chair‘.⁴⁵ Auch sie markieren die Abstände, zwischen denen andere, neue Dinge passieren. Ihr Motiv wird so mit jeder Wiederkehr erweitert. Sie und das *-ing* ließen sich als die ‚rhythmischen Stöße‘ fassen, die, wie es Zimmermann in seiner Sebald-Analyse

⁴⁵ ‚Poet‘ ist mit 17 Erwähnungen das häufigste Wort (wenn man Artikel, Präpositionen, etc. nicht berücksichtigt), es folgen ‚pool‘ (12), ‚deck‘ (12), ‚American‘ (12), ‚home‘ (8), ‚chair‘ (7) und ‚magazine‘ (7). Daran lässt sich schon ziemlich gut ablesen, worum es geht: den alternden, dekadenten Schriftsteller und seine materiellen Güter.

formuliert, „der Lektüre der langatmig dahin ziehenden hypotaktischen Satzgebilde Momente der Plötzlichkeit [verleihen], die den Leser in Atem halten“.⁴⁶ Am Ende des ersten Satzes werden diese Rhythmusgeber verdichtet und folgen Schlag auf Schlag: „an indisputably accomplished poet, reading his magazine in his chair on his deck by his pool behind his home“ (3).

Dieses Schlag-auf-Schlag wird in den nächsten Sätzen weitergeführt, wenn anstatt des Asyndetons des ersten Satzes nun Polysyndeta die Regel sind, am prominentesten in einer weiteren Verdichtung der Szene: „the whole enclosed tableau of pool and deck and poet and chair and table and trees and home’s rear façade“ (3).⁴⁷ Zu der Betontheit der Polysyndeta kommen weitere Akzente durch die Ansammlung von Attributen, etwa in „very nearly wholly silent“ (ebd.) und auffällige Assonanzen – „composed and enclosed“ und „not even a hint of a breeze to stir the leaves of the trees and shrubbery“ (ebd., Hervorhebungen C. K.) –, die diesem Teil einen aufgeregteren Charakter verleihen. Diese rhythmische Beunruhigung – man könnte mit Lockemann von einem Wechsel von Satz- zu Ballungsrhythmus sprechen – steht im Widerspruch zur inhaltlichen Aussage des Textes, in dem nun nicht mehr der Dichter, sondern seine vollkommen ruhige Umgebung das Subjekt ist: Die Pflanzen sind „green and still“, der Himmel „blue and still“ und das ganze Tableau „wholly still and composed and enclosed“ (3). Die Erzählinstanz scheint sich in den letzten Sätzen immer mehr in diese Beschreibung der Stille und der Natur hineinzusteigern. Selten reicht dabei ein Adjektiv um etwas näher zu bestimmen, stattdessen werden sie aneinandergereiht und durch Adverbien modifiziert, bis dieser Stil – der in komischem Kontrast zu der eher banal und etwas dekadent anmutenden Szene aus einem Reichenviertel steht – im letzten Teilsatz so überspannt wird, dass dieser kaum mehr Sinn ergibt: „the silent living [nastic] enclosing flora’s motionless green vivid and inescapable and not like anything else in the world in either appearance or suggestion“ (ebd.).⁴⁸ Auch wenn man geschafft hat, diese Konstruktion zu entwirren, bleibt sie unklar und widersprüchlich.⁴⁹

⁴⁶ Zimmermann (Anm. 3), 80 f.

⁴⁷ Mit der Überarbeitung der Kurzgeschichte für die Publikation in den *Brief Interviews* 1999 wurden die Polysyndeta noch stärker herausgehoben – im zitierten Beispiel ist etwa im Vergleich zur Version von 1997 noch das „and table“ dazugekommen; ähnliche Erweiterungen von Polysyndeta finden sich an späterer Stelle im gleichen Satz sowie im dem Zitat vorausgehenden Satz, vgl. in *Grand Street* (Anm. 41), 9.

⁴⁸ Das Wort „nastic“ fehlt in der verwendeten Buchausgabe, findet sich aber in der ersten Fassung in der Zeitschrift *Grand Street* (Anm. 41) und wird auch später im Hörbuch von Wallace so gelesen, sodass ich von einem Fehler ausgehe. Vgl. David Foster Wallace: *Death Is Not the End*, in: ders.: *Brief Interviews with Hideous Men. Stories*, Hörbuch, New York 2006, Track 2, zu finden auch unter <https://www.youtube.com/watch?v=kkWVFgQCtLA> [konsultiert am 23.06.2019].

⁴⁹ Ausformuliert und vereinfacht hieße der Satz: ‚the nastic which encloses flora’s motionless green is vivid and inescapable ...‘ Die Feststellung einer Bewegung der Pflanzen (d. h. die Nastie) steht neben ihrer Beschreibung als bewegungslos und es bleibt unklar, wie die Nastie das Grün der Pflanzen umschließen kann und was daran unausweichlich und unvergleichlich ist. Es scheint mithin nicht mehr

Auf diesen Schlusspunkt des Sich-Hineinsteigerns folgt als Überraschung die letzte Fußnote: „That is not wholly true“ (ebd.). Indem sie als der kürzeste Satz der Kurzgeschichte einen Gegensatz zum absatzlosen Block des Haupttextes bildet, läuft der Text auch schriftbildlich auf diese Pointe zu. Mary K. Holland meint zu diesem Schluss, „the piece turns on its head, or, better, fractures hydralike into many heads, when its final sentence entirely denies its object’s mimetic capacity – and then denies the denial.“⁵⁰ Ausgehend vom letzten Satz des Haupttextes – dass die beschriebene Szene „not like anything else in the world“ sei (3) – könne der Text nicht als „visually mimetic or symbolically meaningful“ verstanden werden, mit der Fußnote werde anschließend „the status of representation itself“ genauso hinterfragt wie die an der Darstellung beteiligten Subjekte.⁵¹ An letzteres lässt sich David Herings Lesart anschließen, der die Fußnote als „double voiced discourse“ im Sinne Bachtins versteht: als „simultaneous dramatization and critique of monologism within a polyphonic framework“.⁵² Während er darauf nur in einer kurzen Anmerkung eingeht, argumentiere ich, dass sich dieses Verständnis auch auf die rhythmische Gestaltung des Textes und ihr Auf-die-Spitze-Treiben am Ende übertragen lässt. Der Rhythmus der Kurzgeschichte stellt mit seinen um sich selbst kreisenden Wiederholungen zwar auch die beschriebene Statik und den narzisstisch um sich selbst kreisenden Dichter dar, fügt dem aber eine weitere Ebene hinzu. Seine unregelmäßigen Wechsel, die rhythmischen Stöße und deren Verdichtung zum Schluss hin vollführen ebenso die Gegenbewegung nach vorne, die auf den Schluss und die Pointe der Fußnote zielt. So entsteht ein ironischer Bruch zwischen Inhalt und überspitzt rhythmisierter Formgebung – ‚Sinn der Worte‘ und ‚Sinn des rhythmischen Gebildes‘ laufen einander entgegen.⁵³ Diese Inkongruenz nimmt die von der letzten Fußnote gestellte Frage nach der

um einen klaren Sinn zu gehen, sondern um das ausgeführte Abheben eines Stils. Dieser übertriebene deskriptive Stil mit seinen Attributansammlungen wie auch der in der Kurzgeschichte beschriebene Dichter überhaupt lassen sich als Verweis auf die beschreibende Prosa beziehen, für die John Updike bekannt war, und den Wallace in seiner Rezension eines Updike-Romans als einen der „Great Male Narcissists“ der US-amerikanischen Literatur angegriffen hat. Vgl. David Foster Wallace: *Certainly the End of Something* or Other, One Would Sort of Have to Think, in: ders.: *Consider the Lobster and Other Essays*, London 2007, 51–59, hier: 51 f., 57 f.; zuerst 1997 (d. h. im gleichen Jahr wie *Death Is Not the End*) im *New York Observer* erschienen.

50 Mary K. Holland: *Mediated Intimacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in: Marshall Boswell und Stephen J. Burn (Hrsg.): *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York 2013, 107–130, hier: 114.

51 Ebd.

52 David Hering: *David Foster Wallace. Fiction and Form*, New York/London 2016, 36, 168 Fn. 23.

53 Das ist auch ein Argument gegen die Deutung von Iannis Goerlandt. Er liest den Text als Figurenrede des beschriebenen Dichters, die „mehr oder weniger ungeschminkt“ präsentiert werde. Die Erzählhaltung von *Death Is Not the End* sei abstoßend und führe in letzter Konsequenz dazu, dass nicht nur das narzisstische Sprechen des Protagonisten, sondern auch dessen Simulation, der Text, von seinen Leser*innen abgelehnt werde. Vgl. Goerlandt (Anm. 42), 404 f. Diese Erklärung wird, wie ich

Darstellbarkeit von Realität und Selbst vorweg und macht aus einem einstimmigem Text einen mehrstimmigen.

Fazit

Es ist deutlich geworden, dass Rhythmus ein der Prosa inhärentes und ihr in seiner Eigengesetzlichkeit entsprechendes Merkmal ist, das entscheidend zum Textverständnis beitragen kann. So verstanden, erlaubt der Einsatz von ‚Prosarhythmus‘ als Analysekatgorie, verschiedene Strukturebenen eines Textes gemeinsam in den Blick zu nehmen und damit seine Dynamiken präziser zu fassen. Rhythmus kann mithin einerseits Verknüpfungen und Bezüge schaffen und erzeugt andererseits auf den Ebenen der Lautlichkeit und Schriftbildlichkeit eine Bewegung, die zunächst unabhängig von Wortbedeutungen vonstattengeht. Diese Spannung von ‚Sinn und anderem Sinn‘, die in theoretischen Texten von Henri Meschonnic, Hans Ulrich Gumbrecht und Simone Mahrenholz diskutiert wurden, spielt in David Foster Wallace’ *Death Is Not the End* eine wichtige Rolle. Einerseits wird der semantisch beschriebene Stillstand der Wiederholung und des narzisstischen Kreisens um sich selbst auch rhythmisch dargestellt: durch die litaneiartige Aufzählung, gleich gebaute Teilsätze und wiederkehrende Klänge. Doch schon hier lässt sich im Rhythmus der Sätze eine Überspitzung erkennen; zum Schluss hin wird diese in rhythmischen Verdichtungen wie polysyndetischen Reihen und Assonanzen offenbar, die gegenüber der semantischen Aussage Überhand nehmen und ihr entgegenlaufen. Dieser Rhythmus mit seiner unregelmäßigen, Erwartungsspannung aufbauenden Bewegung nach vorne ist die zweite Stimme im ‚double voiced discourse‘ der Geschichte, die dem Text seinen Humor verleiht. Wallace’ Kurzgeschichte stellt so mit ihrer ‚tödlichen‘ Stasis und dem nach vorne, auf die Pointe hinziehenden Rhythmus die Zugrichtungen von Prosa in ihren Extremen dar und macht das Grundprinzip von Rhythmus – die Spannung zwischen Wiederholung und Variation – augenfällig.

meine, der Komplexität der Erzählsituation nicht gerecht und verkennt dadurch auch den Humor der Kurzgeschichte. Das durch die Analyse des Prosarhythmus festgestellte Entgegenlaufen von Inhalt und Form spricht für eine ironische Distanz, die nicht mit Figurenrede gleichzusetzen ist.

Georg Witte

Texte die laufen

Repetitive Motorik in Prosa und Performance

Eine allgemeine Prosatheorie ist nicht das Ziel der folgenden Überlegungen. Intendiert ist weniger eine poetologisch generalisierbare Bestimmung dessen, was Prosa ist, als vielmehr die Hervorhebung und Empfehlung eines besonderen Prosaverständnisses und einer besonderen Prosapraxis. Gefragt wird auch nach einer spezifischen ästhetischen Intensität, die mit einer ‚solchen‘ Prosa verbunden ist.

Welchen Status haben also die im Folgenden beschriebenen Phänomene? Sie sind keine exemplarischen Prosawerke, sie veranschaulichen keine typischen Merkmale der Prosa. Die Aufmerksamkeit richtet sich eher auf Radikalisierungen, Transgressionen, Verschiebungen und Verzerrungen solcher Merkmale. Also auf etwas, *was Prosa kann*, *was Prosa könnte*, *wenn ...* Es soll nicht behauptet werden, dass die hier gemachten Beobachtungen für sehr viele oder gar alle Prosatexte zutreffen, sondern eher: dass eine ‚solche‘ Prosa uns ästhetisch und lebenspraktisch in einer besonderen Weise herausfordern kann. Wenn man so will, ist es ein emphatischer Prosabegriff, der unter drei Aspekten diskutiert wird. Erstens soll das erzählte Gehen näher betrachtet werden. Hier stellt sich die Frage nach Zusammenhängen zwischen einer Motivik und einer Erzählstruktur des Gehens. Zweitens sollen poetologische Metaphern, die Prosa und Poesie unterscheiden, und vor allem die Übertreibungen solcher Metaphern hinterfragt werden. Das betrifft vor allem die Verhältnisse zwischen Gehen und Tanzen. Drittens wird der Versuch unternommen, eine Prosa des Laufens in Hinsicht auf Materialitäten und performative Prozesse zu spezifizieren. Das soll an Grenzphänomenen zwischen Text und Aktion oder zwischen Text und künstlerischem Objekt verdeutlicht werden.

Wieder Gehen

Der Anfang von Thomas Bernhards *Gehen* (1971) lautet:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. Während wir am Mittwoch immer in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel

schneller geht. Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch). Weil Sie, nachdem Karrer verrückt geworden ist, nicht mehr nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen, brauche ich meine Gewohnheit, am Montag und am Mittwoch zu gehen, nicht zu ändern, sagt Oehler, freilich haben Sie, weil Sie jetzt Mittwoch *und* Montag mit mir gehen, Ihre Gewohnheit sehr wohl verändern müssen und zwar in für Sie wahrscheinlich unglaublicher Weise verändern müssen, sagt Oehler.¹

Wir haben hier den Beginn, den auslösenden Stoß einer Sätzeverkopplung, die aus der zwanghaften Repetition aussagelogischer Zuordnungen besteht, aus endlosen Hierarchisierungen von Aussagesubjekten und Verkettungen von *inquit*-Formeln. Es sind hypotaktische Verrenkungen, die, anstatt das vertikale Schichtenprofil eines Textgefüges hervorzumeißeln, den gegenteiligen Effekt der Verflachung und Monotonisierung bewirken. Die thematisierte ‚Veränderung‘ einer dem Gehen offenbar genuin verbundenen, angestammten „Gewohnheit“ bestätigt zudem *ex negativo* die unvordenkliche Macht einer Routine. Aus der Verkettung dieser Sätze entsteht eine ins Extrem getriebene Iteration. Diese Iteration verläuft aber nicht in der Form intermittierender und periodisierender Rhythmik, sondern in alternativloser Repetition. Wiederholung ist Zwang.

Das ist interessant vor dem Hintergrund einer Tradition der erzählten Spaziergänge und von Erzählverfahren, die sich an der Bewegungsform Spaziergang orientieren, von Jean-Jacques Rousseau bis zu Robert Walser und großen Gehern des späten 20. Jahrhunderts wie Peter Handke, Karl Krolow und anderen.² Es ist nichts radikal Neues, was bei Thomas Bernhard geschieht, aber es sind leichte Verschiebungen, was das In-Bezug-Setzen von Erfahrungsqualitäten der Prosa und Erfahrungsqualitäten des Gehens betrifft. Das erzählte Gehen und der Gang des Erzählens stehen bei Bernhard weniger im Zeichen eines kognitiven und affektiven ‚Immediatismus‘, d. h. einer Unmittelbarkeit im Aufschreiben all dessen, was einem während der Spaziergänge durch den Kopf gegangen ist, wobei die Reihenfolge, in der die Gedanken sich beim Gehen einfinden, beibehalten wird. So hat etwa Rousseau dieses Unmittelbarkeitspostulat in *Les Rêveries du promeneur solitaire* formuliert.

¹ Thomas Bernhard: Gehen, in: ders.: Die Erzählungen, Frankfurt a. M. 1979, 405–494, hier: 405 f.

² Aus der reichen Forschungsliteratur zum Spaziergang seien hier namentlich solche Beiträge erwähnt, die sich auf poetologische Aspekte des literarischen Spaziergangs konzentrieren, vor allem: Claudia Albes: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard, Tübingen/Basel 1999; Angelika Wellmann: Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes, Würzburg 1991; Elisabetta Niccolini: Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard, Berlin 1999. Die zahlreichen Studien zur Kulturgeschichte des Spaziergangs und der Flanerie, zum Spaziergang als Motiv der Kunstgeschichte, zu Genderaspekten des Spaziergangs und zu Medienspezifika des Spaziergangs mit Schwerpunkt auf Filmen können hier nicht im Einzelnen berücksichtigt werden.

Auch das *Iterative*, ein häufiges Merkmal des Spaziergangs, hat sich bei Thomas Bernhard verändert. Spazierengehen geschieht weniger im Sinne eines „beliebig wiederholbaren und kontrollierbaren Selbstverlusts“³ als vielmehr unter dem Druck eines Wiederholungszwangs. Man könnte hier auch weitere Autoren einbeziehen, die ein solches Repetitionsgehen erzählen: Paul Auster (*City of Glass*, 1985), László Krasznahorkai (*Melancholie des Widerstands*, 1989) und andere. In Austers Roman wird das Gehen zum Schreiben, wenn der Erzähler, der seinen Protagonisten bei seinen Gängen durch Manhattans Upper West Side verfolgt, schließlich entdeckt, dass deren topographische Linien Buchstaben bilden. Deren Abbildungen im Text (Abb. 1–3) sind vielleicht als eine Parodie der berühmten Sujet-„Kurve“ im *Tristram Shandy* zu verstehen. Man könnte das Kino einbeziehen, etwa die ewigen Geher in Bela Tarrs Filmen. Und als emblematische Verdichtung dieses Repetitionsgehens wäre wohl der Grenzgang Samuel Becketts zwischen Film und Prosa in seinen *Quads* (1981, Abb. 4) anzusehen.

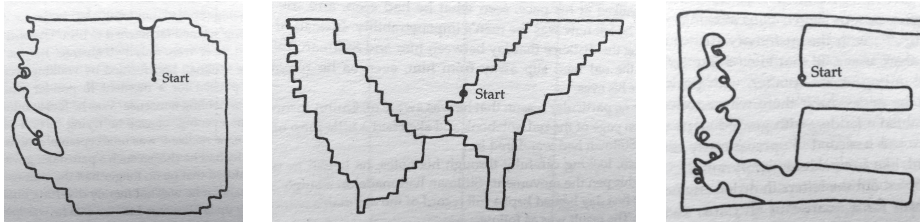


Abb. 1–3: Paul Auster, *City of Glass*



Abb. 4: Samuel Beckett: *Quad*

³ Albes (Anm. 2), 25.

Das Umständliche

Zum ‚unmittelbar‘ erzählten Gehen gehört auch ein Verismus des Notierens. Die Aufmerksamkeit der Beobachtung, durch nichts in ihrer Konzentration gestört, die Pointierung des einzelnen Moments oder aber die nichts vergessende Ausführlichkeit der Notiz, der Gestus des Protokollarischen exponieren einen privilegierten Wirklichkeitsanspruch des Aufschreibens. Eine besondere Intensität der Beobachtung und Betrachtung wird durch eine bestimmte Art von gehendem Schreiben und schreiben-dem Gehen ermöglicht. Der Protagonist aus Peter Handkes *Langsame Heimkehr* (1979), Valentin Sorger, wird dergestalt zum „Erdkundigen“⁴ und „Erforscher der Erdformen“.⁵ Der Leitsatz solchen betrachtenden Gehens und gehenden Betrachtens heißt: „Schau, wo du gehst!“⁶ Die Langsamkeit des Gehens wird Ermöglichungsbedingung einer in der beschleunigten Welt verlorenen Betrachtungsgabe.⁷

Auch diesbezüglich aber gibt es Verschiebungen, eigenartige Übertreibungen des Ausführlichen in ein Extrem, die den Umschlag in eine ganz andere Qualität bewirken: den Umschlag von der Ausführlichkeit in die Umständlichkeit. Ein Zuviel an Aufwand der Beschreibung setzt ein, eine Kontraproduktivität, eine sich selbst perpetuierende Bastelei. In rhetorischer Terminologie könnte man von einer blinden *amplificatio* – und spezifischer noch: von einer blinden *accumulatio* – sprechen. Es ist eine Figur der Häufung, deren artifizielle Ausführlichkeit nicht evidenzverstärkend wirkt, sondern eher eine opake Verklumpung der Rede zur Folge hat.

Ein Beispiel für dieses Schreiben der Umständlichkeit oder ein umständliches Schreiben findet sich in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss (1952/1960). Über fünf Seiten in absatzlosem Schriftsatz beschreibt der Erzähler etwa seinen Weg über die Küchentreppe zu seiner Wohnkammer. Eigentlich ist es nur ein kurzer Treppengang, über die Entfernung weniger Meter. Doch dieser Gang streckt sich, „Schritt für Schritt“. Küchentür, Türöffnung und Schwelle zur Diele – jede einzelne dieser Mikro-,Stationen‘ wirft Satz um Satz aus sich heraus. Der Gehende sieht ein „Vorbeigleiten“ der Küchengegenstände. Das ist Anlass für einen sekundären Akkumulationsprozess der Dingnotate innerhalb des bereits ablaufenden Akkumulationsprozesses der Bewegungsnotate. Es folgt die Diele und damit ein weiterer, dritter Prozess der Akkumulation, der in geradezu infinitesimalen Detaillierungsstufen ins Innere der Dinge auswuchert. Innenzustände aller möglichen Möbel werden beschrieben, etwa

⁴ Peter Handke: *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Frankfurt a. M. 1979, 102.

⁵ Ebd., 78.

⁶ Peter Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg/Wien 1982, 59.

⁷ Vgl. zu Peter Handkes Prosa als „poetisch verfremdeter Geologie und Geographie“: Carsten Rohde: *Träumen und Gehen. Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr*, Hannover/Laatzten 2007, 16.

die unter aufgeplatzten Sesselpolsterungen sichtbar werdender Sprungfedern. So lautet das Ende dieser bemerkenswerten Passage:

Der schmale Läufer zieht sich von der Treppe aus durch den Flur, seine schwarzen Kanten gleichen Schienen, und im Dahinschreiten war mir als rollte ich in einem Wagen bis vor die Dachstiege hin. Hier legte ich dann noch einmal die Hände vor mir auf das Geländer und klomm zum vorletzten Ziel, der Kante des Dachbodens, hinauf. Oben angelangt sah ich mein letztes Ziel, die Tür zu meinem Zimmer, vor mir, und auf diese Tür ging ich, unter dem Dachgestühl hinweg, an den hohen viereckigen Holzpfeuern die das Dach tragen, an den Kisten, Körben und Koffern, die unter dem Dachbalken stehen, an dem Turm des Schornsteins vorbei, bis ich die Hand nach der Türklinke ausstrecken konnte, doch dieser Augenblick liegt jetzt schon lange hinter mir, der Augenblick des Türöffnens, des Eintretens, des Entgegennehmens des Bildes des Zimmers, des Schließens der Tür, des Weges zum Tisch, und hinter mir liegt die Zeit die mit der Beschreibung des Weges hierher vergangen ist. Ausgestreckt liege ich jetzt auf meinem Bett.⁸

Wir beobachten hier ein merkwürdiges Ineinanderfallen von radikaler Verlangsamung sowie extremer Zäsurierung der Bewegung auf der einen Seite und einem „Rollen“ und Fahren, einem motorischen Abspulen auf der anderen. Auch hier wird in syntaktischer Hinsicht ein Gestus der Distinktion ins Extrem getrieben, nicht wie bei Thomas Bernhard durch eine hypotaktische Architektur der Aussageordnung, sondern durch das Wuchern der spezifizierenden Appositionen und der raumzeitlichen Unterscheidungen mittels adverbialer Konstruktionen und temporaler Nebensätze – mit dem gegenläufigen Effekt eines Sogs der Repetition.

Erzähltes Gehen als umständliche Form und Form der Umständlichkeit findet sich auch in László Krasznahorkais *Melancholie des Widerstands* (1989), der Vorlage für Béla Tarrs Film *Die Werckmeisterschen Harmonien*. Valuska, die zentrale Figur, ist, motiviert durch seine Tätigkeit als Zeitungsausträger, ein monotoner Geher, Held eines „ewigen Herumlaufens“ und „rastlosen Umherstiefelns“.⁹ Ein frühes Manifest der erzählten Umständlichkeit ist Robert Walsers *Der Spaziergang* (1917). Der hier beschriebene Tag ist ein durch das Gehen buchstäblich zerspreizter Tag. Dieses Gehen ist eine Übung der Dehnungen und Verzögerungen, jede seiner Stationen wirft aus sich neue Erzählgegenstände und ‚Ansprachen‘ des Spaziergängers hervor mit dem Effekt einer Überforderung der narrativen Zeitökonomie. Man könnte es in die paradoxe Formulierung fassen, dass die erzählten Geschehnisse *mit der Langsamkeit des Erzählens nicht Schritt halten*. Erzählt wird von einer Schreibinstanz, die dieses ‚Wachsen‘ des Texts mittels der Prozedur des Spaziergangnotats nicht nur beobachtet, sondern selbst befördert:

⁸ Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt a. M. 1960, 17 f.

⁹ László Krasznahorkai: *Melancholie des Widerstands*. Roman. Aus dem Ungarischen von Hans Skirrecki, Zürich 1992, 42.

Ich wittere einen Buchladen samt Buchhändler; ebenso will bald, wie ich ahne und merke, eine Bäckerei mit prahlerischen Goldbuchstaben zur Erwähnung und Geltung gelangen. Vorher aber habe ich noch einen Priester oder Pfarrer zu verzeichnen. Ein radfahrender oder fahrradelnder Stadtchemiker fährt mit freundlichem, gewichtigem Gesicht dicht am Spaziergänger, nämlich an mir, vorüber, ebenso ein Stabs- oder Regimentsarzt. Ein bescheidener Fußgänger darf nicht unbeachtet und unaufgezeichnet bleiben; denn er ersucht mich um gefällige Erwähnung.¹⁰

Neben der Interdependenz von Gehen und Erzählen, sowohl in motivischer als auch in erzählstruktureller Hinsicht, sind ‚Texte die laufen‘ zu diskutieren unter dem Aspekt von Textsorten und Textbildern. Zu fragen wäre nach der Bedeutung des Gehens für die Kardinalunterscheidung von Prosa und Poesie. In der Tat findet sich hier eines der favorisierten Felder poetologischer Metaphorik: die Gegenüberstellung von Prosa als Gehen und Dichtung als Tanzen. Kanonisch geworden ist sie durch Paul Valéry's *Rede über die Dichtkunst*. Wir finden hier ein ganzes Konzert von bekannten Argumenten:

1. das Zweckargument: Der Gang hat, so Valéry, ein „genau umrissenes Ziel“, ist zweckgebunden und erledigt sich gleichsam nach Erreichen von Zweck und Ziel.¹¹
2. das Okkasionalitätsargument: Die örtlichen und körperlichen Bedingungen schreiben, so Valéry, dem Gang Richtung und Geschwindigkeit vor. Alle Eigenschaften des Ganges lassen sich aus diesen „Augenblickbedingungen“ ableiten.¹²
3. das ökonomische Argument: Der Weg des Gehenden sei stets „der Weg des geringsten Kraftaufwands“.¹³
4. das semiotische Argument (oder das Argument der referenziellen Transparenz): „Sie sehen also, dass die Perfektion dieser Rede, deren einzige Bestimmung das Verstandenwerden ist, augenscheinlich in der Leichtigkeit besteht, mit der sie sich in etwas ganz anderes umsetzt, nämlich in Nicht-Sprache.“¹⁴

Das genaue Gegenteil in allen vier Punkten ist für Valéry die Dichtung. Unter slawistischer Perspektive ist Valéry auch deshalb von Interesse, weil er sich gegen d'Alemberts Diktum von der Einfachheit der Prosa als eines Kriteriums für die Qualität von Versen auflehnt.¹⁵ Genau dieses, von Valéry vehement bestrittene d'Alembert'sche Einfachheitsdiktum wird in der russischen Literaturgeschichte zu einer Leitsatz der Prosa-revolution des 19. Jahrhunderts. Aleksandr Puškin zitiert es in seiner Notiz *Über die russische Prosa* (1822), mit dem berühmten Diktum, dass „Genauigkeit und Kürze“

¹⁰ Robert Walser: Der Spaziergang, in: ders.: Dichtungen in Prosa Bd. 5: Komödie, Geschichten und Der Spaziergang, hrsg. von Carl Seelig, Genf/Frankfurt a. M. 1961, 259–343, hier: 263.

¹¹ Paul Valéry: Rede über die Dichtkunst, in: ders.: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M. 1962, 11–32, hier: 22.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., 23.

¹⁴ Ebd., 25.

¹⁵ Paul Valéry: Probleme der Dichtkunst, in: ders.: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M. 1962, 33–50, hier: 48.

(„točnost' i kratkost'“) die beiden vornehmsten Eigenschaften der Prosa seien.¹⁶ Prosa als Präzisionsinstrument, das sollte ein wirkmächtiger Topos werden.

Außerdem bemerkenswert ist die Koinzidenz, bis in die Wahl der Metaphern hinein, mit dem russischen Formalismus. Viktor Šklovskij verwendete dieses Bild des Tanzes allerdings in Bezug auf Prosa, genauer gesagt: in Bezug auf das Erzählen:

Der verschlungene Weg, der Weg, auf dem der Fuß die Steine spürt, der zum Ausgangspunkt zurückführende Weg, – das ist der Weg der Kunst. Das Wort kommt zum Wort, das Wort fühlt das Wort wie die Wange die Wange. [...] Auch der Tanz ist ein Gehen, das man empfindet; noch genauer: ein Gehen, das so angelegt ist, dass man es empfindet. Und so tänzeln wir hinter dem Pflug; das geschieht, weil wir pflügen, aber den gepflügten Acker brauchen wir nicht.¹⁷

Šklovskij meint eine ihre eigene Künstlichkeit entblößende literarische Prosa. Wenn man sich den theoretischen Kontext dieses Gedankens vor Augen führt, nämlich die für den russischen Formalismus elementare Unterscheidung von poetischer und prosaischer Sprache, und wenn man zudem eine wirkmächtige Tradition des Vergleichs von Tanz und Dichtung berücksichtigt, so wird klar, was Šklovskijs eigentliches Anliegen ist: eine *Prosa, die sich poetisiert*.

Hier nun stellt sich die Frage, ob die entsprechenden theoretischen Konzepte wie ‚ornamentale Prosa‘ oder ‚poetische Prosa‘, wenn es um positive Setzungen für eine Prosatheorie gehen soll, nicht merkwürdig defensiv und *ex negativo* erscheinen. Sie sind nur am axiologischen Gegenpol orientiert, anstatt einen eigenen aufzustellen. Die Frage, die zu stellen wäre, ist vielmehr, ob es eine Radikalisierung eben jenes *nicht* Tänzerischen, *nicht* Rhythmischen, *nicht* Plastischen, *nicht* Poetischen der Prosa gibt, eine Intensität des schieren Ablaufens und monotonen Repetierens und umständlichen Explizierens. Die Begriffsmetapher des ‚laufenden Texts‘, in der auch die Echos der antik-rhetorischen oratio pedestris oder des *sermo pedestris* nachhallen, ist vielleicht ein erstes, noch etwas hilfloses kognitives Instrument für eine solche Prosatheorie. In deren Fokus steht eine künstlerische Praxis, die sich nicht über Rhythmisierung und Ornamentalisierung, sondern über eine Radikalisierung der Routinen und Automatismen definiert.

Und auch die andere Richtung der Gattungsüberschreitungen ist hier betroffen, das Pendant zur Poetisierung der Prosa: die *Prosaisierung der Poesie*. Zu denken wäre an die Herausforderung einer Poesie, die weniger unter dem Gesetz von Vereinfachung und Ornamententschlackung – und damit ja aber eben immer noch unter der

¹⁶ Alexander Puschkin: Über die russische Prosa, in: ders.: Gesammelte Werke. Fünfter Band. Aufsätze und Tagebücher. Übersetzt von Fritz Mierau, Frankfurt a. M. 1973, 17 f., hier: 18. – Aleksandr Puškin: O proze, in: ders.: Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. Izdanie vtoroe, tom sed'moj: Kritika i publicistika, Moskau 1958, 14–16, hier: 15.

¹⁷ Viktor Šklovskij: Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren, in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, 37–121, hier: 37.

heuristischen Prämisse ihrer typologischen Differenz zur Prosa – entsteht, sondern die *ausgerechnet, justament* das, was ihre typologische Differenz markieren soll, die Versform, ihrer Differenzqualität beraubt. Das, was auf den ersten Blick so aussehen mag wie freie Verse, sind dann eben keine Verse mehr, sondern es ist gegliederte – und qua solcher Gliederung: schwerfällig wachsende, klebrige, umständliche, stolpernde statt tanzende, sich verhaspelnde, übertrieben explizite, redundanzengierige – Prosa. Und was missverstanden werden könnte als Prosaisierung von Poesie im Sinne der formalen Entschlackung und der referenziellen Prägnanz, eben von „Kürze und Genauigkeit“, das ist in Wirklichkeit ein zeitraubendes Freisetzen, ein Loslassen des langen und langwierigen Abrollens einer Rede, die gerade durch ihre Selbstaugmentierung Entleerung performiert.

Hier sei als Beispiel eines solchen ‚scheinpoetischen‘ Gehtexts Kirill Medvedevs *Alles ist schlecht (Vsë plocho, 2000)* zur Gänze angeführt:

ich glaube ich spürte
den Sinn der Leere,
als ich kürzlich
den Rozhdestwenskij-Boulevard entlang ging
an den Häusern vorbei
und plötzlich spürte ich
so eine Leere,
die sich mir eröffnete
in den Lücken zwischen den Häusern;
ich spürte sofort,
dass es diese Leere an dieser Stelle
vorher nicht gegeben hatte,
doch ich konnte lange
nicht verstehen,
was vorher an dieser Stelle
gewesen war;
dann erinnerte ich mich
daran dass
hier
neben einem Kloster
vor zwei Tagen
Mönche Bäume gefällt hatten,
aber zunächst hatte ich dem keine Beachtung geschenkt
und war geradewegs
unter einem Baum hergegangen,
den sie schon angesägt hatten
und der
jeden Moment
auf den Bürgersteig fallen musste; und dann,
als ich schon fast vorbeigegangen war, schaute ein Mönch,
der ein wenig abseits stand,
mich an
und schüttelte den Kopf,

weil der Baum, den sie sägten, mich hätte
 erschlagen können;
 und nun
 als ich an dieser Stelle
 vorbeikam
 spürte ich
 diese Leere
 die sich von dort auf mich zu bewegte,
 ich spürte
 so eine bannende Bresche
 an der Stelle der Bäume,
 und in dem Moment
 hatte ich eine sehr klare Vorstellung von den Bäumen,
 die dort gestanden hatten
 und denen ich
 keine Beachtung geschenkt hatte
 als ich vorbeigegangen war,
 und im selben Moment spürte ich
 ihr Geräusch und ihren Geruch –
 und ich dachte,
 damit
 sich etwas ereigne
 (ein Erlebnis, eine innere
 Erschütterung,
ein Bersten –
 eine Schieflage,
 ein seelischer Krampf,
 ein Stoß,
 vielleicht
 ein Höllensprung),
 müsse sich zuvor etwas anderes
 ereignen –
 offensichtlich muss zuerst eine Leere
 aufblitzen
 wie eine Halluzination,
 mir scheint, dass sich zuerst
 etwas öffnen
 und schmerzend einbrechen muss
 weil
 der menschliche Geist
 (die Maschinerie des menschlichen Geistes,
 seine kapriziöse platzraubende
 Maschinerie)
 genau dort
 zu arbeiten beginnt,
 wo man dem Menschen
 etwas genommen hat –
 d. h., im Prinzip, an einem *leeren*
 Ort

(es wäre zu wünschen, dass man ihm etwas,
 dem er keinen Wert gab, genommen hat,
 oder besser noch etwas
 wovon er überhaupt
 nichts wusste)
 nach diesem Erlebnis,
 das mit der Leere verbunden war,
 die sich mir eröffnet hatte
 an der Stelle der gefälltten Bäume,
 verstand ich, so scheint mir,
 ziemlich gut
 den Sinn der Leere¹⁸

Spulen Gehen

Ein emphatischer Begriff von Prosa im Zeichen des Laufens greift nicht nur über Schriftbildformate des Fließtexts hinaus, sondern auch über textuelle, oder zumindest ausschließlich textuelle Präsentationsformen. Prosa kennzeichnet dann auch einen bestimmten Umgang mit Materien, mit Textmaterien ebenso wie mit Dingmaterien und Körpermaterien. Es gibt besondere Affinitäten zu Dingen, Instrumenten, Anlagen und Installationen des Ablaufens. Installationsprosa – das wäre etwa das Video *Der Lauf der Dinge* (1987) von Peter Fischli und David Weiss: eine lange Folge von Objekten, die in nichts anderem besteht als den physikalischen und chemischen Kettenreaktionen ihrer Bewegung.¹⁹ Texte können auch selbst zu dinglichen Objekten eines Ablaufens werden, etwa in konzeptualistischen Textserien wie den Kartenfolgen Lev Rubinštejns.

Ein markantes Bild – und reales Instrument – solcher repetitiver Abläufe ist die Spule. Die Spule realisiert eine Form des Iterativen und Repetitiven, die wenig zu tun hat mit dem Konzept von Wiederholung, das für die Poesie gilt: jener „rückkehr in die ausgangslage des verses, die sich durch das ganze gedicht wiederholt“, verstanden als schriftmediales „Symptom“ einer „Spannung zwischen Stillstand und Fließen“.²⁰ Für spulende, abspulende Prosa sind Wiederholungsstrukturen der Reversibilität und polare Dynamiken (Stillstand und Fließen) unzutreffend. Es geht auch weniger um Rede- oder Bewusstseinsströme. Eher geht es um Intensitäten des Rollens, des Auf- und Abrollens.

¹⁸ Kirill Medvedev: Alles ist schlecht, in: ders.: Antifaschismus für alle. Essays Gedichte Manifeste, hrsg. und übers. von Matthias Meindl und Georg Witte, Berlin 2019, 28–30. Russische Originalfassung: Kirill Medvedev: Vse plocho. Moskau 2000. Auch unter: <http://www.vavilon.ru/texts/medvedev1.html> [konstuliert am 10.02.2021].

¹⁹ Peter Fischli, David Weiss: Der Lauf der Dinge. PAL-DVD, Zürich/Luzern 1987/2005.

²⁰ Franz Mon: zur poesie der fläche, in: Eugen Gomringer (Hrsg.): konkrete poesie, Stuttgart 1991, 169–172, hier: 170.

Man denke an ein Spulenwesen wie Odradek aus Franz Kafkas *Die Sorge des Hausvaters*, das man „mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern“ sieht.²¹

Die libidinösen Potentiale solcher Spulungshandlungen haben Sigmund Freud (im berühmten „Fort-Da“-Spiel) und Walter Benjamin (im Vergleich des „Rauschglücks“ mit dem Abrollen eines Fadenknäuels) beschrieben. Benjamins Haschisch-Essay ist dabei von besonderem Interesse, weil hier ein expliziter Bezug zur Prosa hergestellt wird:

Man müsste, um den Rätseln des Rauschglücks näher zu kommen, über den Ariadnefaden nachdenken. Welche Lust in dem bloßen Akt, einen Knäuel abzurollen. Und diese Lust ganz tief verwandt mit der Rauschlust wie mit der Schaffenslust. Wir gehen vorwärts; wir entdecken dabei aber nicht nur die Windungen der Höhle, in die wir uns vorwagen, sondern genießen dieses Entdeckerglück nur auf dem Grunde jener anderen rhythmischen Seligkeit, die da im Abspulen eines Knäuels besteht. Eine solche Gewissheit vom kunstreich gewundenen Knäuel, das wir abspulen – ist das nicht das Glück jeder, zumindest prosaförmigen, Produktivität? Und im Haschisch sind wir genießende Prosawesen höchster Potenz.²²

Prosa – und Gehen. Gehen und Spulen. Im Bild des Ariadnefadens kommen sie zusammen. Hier öffnet sich, jenseits des Glücks, ein furchterregender mythischer Horizont. Das Bild des spulenden Gehens entfaltet vor diesem Horizont seine existenzielle und politische Dimension. Es geht um Orientierung und Desorientierung. Um Übersicht und Blindheit. Es geht um Macht: Wer hält wen am Faden? Wer führt wen, und wer folgt wem? Hier müsste eigentlich ein ganzes Kapitel über die Prozeduren des folgenden und verfolgenden Gehens eingeschoben werden – von Edgar Allan Poe's *Man in the Crowd* (1840) bis zu Christopher Nolan's Film *Following* (1998). Man denke auch an das schon erwähnte Kapitel aus Paul Auster's *City of Glass*. Der Erzähler ist hier nicht einfach ein Gehender, sondern der Verfolger eines Gehenden. Es ist gerade dieses sture Nachfolgen, und wie sich später ja dann herausstellen wird, Nachlesen und Nachschreiben der Schritte seines Protagonisten, das ihn den verstörenden Unterschied zu seinen eigenen üblichen Spaziergängen, dem „wandering“ als einer Form der „mindlessness“, spüren lässt.²³ Es geht immer um Politiken des Bindens und Entbindens. Was ist, wenn der Faden reißt? Michel Foucault hat diesen Gedanken zu einer Phantasie entfaltet, in der ein Kernmythologem und -ideologem der „Identität, Erinnerung und Wiedererkennung“, die *Bindung*, implodiert.²⁴

²¹ Franz Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Paul Raabe, Frankfurt a. M. 1969, 139 f., hier: 140.

²² Walter Benjamin: *Haschisch in Marseille*, in: ders.: *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, hrsg. von Tilman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, 31–54, hier: 51.

²³ Paul Auster: *City of Glass*, in: ders.: *The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room*, London 1987, 1–133, hier: 61.

²⁴ „Ariadne war es müde, auf Theseus Wiederkehr aus dem Labyrinth zu warten, auf seinen monotonen Schritt zu lauern und sein Gesicht unter all den flüchtigen Schatten wieder zu erkennen. Ariadne hat sich erhängt. An der aus Identität, Erinnerung und Wiedererkennung verflochtenen Schnur dreht sich der Körper nachdenklich um sich selbst. Der Faden ist gerissen und Theseus kommt

Abschließend einige Bemerkungen zur Moskauer Aktionskunst, die eine Lauf- und Spulungskunst ist. Hinsichtlich des soeben erwähnten Sujets eines ‚folgenden‘ Gehens ist zunächst die Aktion *Für N. Alekseev* (*N. Alekseevu*, 1981) erwähnenswert. Hier wurde einem Mitglied der Gruppe, dem im Titel genannten Nikita Alekseev, „vorgeschlagen“, dem Gruppenmitglied Andrej Monastyrskij in einem Abstand von 20 Metern ca. drei Stunden lang während dessen Gang durch die Straßen Moskaus zu folgen.²⁵

Es gibt kaum eine Aktion der Gruppe „Kollektive Aktionen“, in der nicht irgendwelche Spulen, Knoten, umständliche Gestelle, die von Bindfäden und Schnüren in Bewegung gehalten werden, eine Rolle spielen. In der Aktion *Zeit der Handlung* (*Vremja dejstvija*, 1978) wurden die auf einem Feld versammelten Teilnehmer aufgefordert, eine Schnur, die zuvor von den Veranstaltern auf einer im gegenüberliegenden Wald versteckten Spule aufgerollt worden war, heranzuziehen (Abb. 5–7). Die Schnur war 7000 Meter lang, das Heranziehen dauerte 1 ½ Stunden. In der Aktion *Teilung* (*Razdelenie*, 1983) erschien eine Person aus einer Waldschneise und zog mehrere Fäden hinter sich her, die sich von einer Spulenlatte auf ihren Schultern abwickelten (Abb. 8).



Abb. 5–7: Gruppe Kollektive Aktionen, *Zeit der Handlung* (1978)

nicht wieder. Er rennt und rast, taumelt und tanzt durch die Gänge, Tunnels, Keller, Höhlen, Kreuzwege, Abgründe, Blitze und Donner.“ Michel Foucault, *Der Ariadnefaden ist gerissen*, in: Gilles Deleuze, Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Aus dem Französischen von Walter Seitter und Ulrich Raulf, Berlin 1977, 7–12, hier: 7.

25 Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod, Moskau 1998, 128.



Abb. 8: Gruppe Kollektive Aktionen, Teilung (1983)

Mit dieser Fadenschleppe durchschritt und durchteilte die Person die Gruppe der auf dem Feld wartenden Zuschauer. In der Aktion *Drehtrommel* (Vorot, 1985) wurden sechs über ein Feld verlaufende Angelschnüre, deren Enden, wiederum für die Zuschauer nicht sichtbar, an Bäumen festgemacht waren, so lange auf eine Drehtrommel gewickelt (ca. 1 Stunde lang), bis sie schließlich anspannten und zerrissen.

Immer ist es ein Gehen, das mit dem Spulen verbunden ist. In der Aktion *Zehn Erscheinungen* (Desjat' pojavlenij, 1981) wurden zehn Teilnehmer zu einem Brett in der Mitte eines verschneiten Feldes geführt, auf dem Fadenspulen befestigt waren. Die Teilnehmer erhielten je einen der aufgespulten Fäden und bekamen den Auftrag, sich radial von diesem Zentrum aus fortzubewegen, indem sie dabei ihren Faden hinter sich herzogen (also von der Spule abzogen) und aufwickelten (Abb. 9–10). Die Fäden waren lang genug (ca. 400 Meter), dass jeder Teilnehmer mit seinem Faden bis in den das Feld umgrenzenden Wald hineinkommen konnte. Dort irgendwo gelangte dann das Ende des Fadens in die Hände der wickelnden Person. Es war mit einer angeklebten Notiz versehen, auf der Titel und Autoren der Aktion vermerkt waren.

Nicht nur Gehen und Spulen fallen hier zusammen, sondern Gehen, Spulen und Erzählen. Das wird in den Erzählungen der Aktionsteilnehmer deutlich. Ich zitiere aus der Erzählung des Moskauer Dichters Vsevolod Nekrasov. Hier kommt der Ariadnefaden wieder ins Spiel:

Zuerst ist es ein seltsames Bild – auf Kommando ziehen zehn Figuren an zehn Fadenenden und machen sich wer weiß warum in die Richtung auf, die man ihnen gezeigt hat. Im ersten Moment ist nicht nur der Faden ganz schön gespannt, sondern die ganze Situation. Das ist noch keine Abhängigkeit, sondern einfach ein Kommando – los! Und du gehst los. Aber nur im ersten Moment, und mit dem *zweiten* fängt alles erst an. Du gehst und findest das interessant. Es ist kein Interesse an einer Intrige – was dort passieren könnte (etwas Besonderes wohl kaum), es ist ein interessanteres Interesse: Es ist für sich selbst interessant, dass du gehst, wie du gehst, wie der Faden sich bewegt ... Zuerst der Faden über dem Feld und die Spuren im Schnee – das ist die reinste Graphik auf einem Blatt Papier. Im Wald läuft der Faden nicht mehr so über den Schnee, er läuft jetzt mehr über Äste, Bäume – das ist schon keine Graphik mehr, das ist eher avantgardistisch, Wald-Art, ich weiß nicht was – auf jeden Fall die reinste Gegenständlichkeit. Und die

Abhängigkeit steht in Frage – die Lichtung und die Chefs sind nicht mehr zu sehen, die Spule auch nicht. Der Faden ist schon abgewickelt – und dann kommt die dritte Stufe, der Faden ist verpuppt, in der Tasche, mit dem Faden ist man fertig, er bindet nicht mehr. Die Abhängigkeit ist beendet.²⁶

Auf der Grenze zwischen Text, Aktion und Installation befinden sich einige Objekte Andrej Monastyrskijs, Mitglied der „Kollektiven Aktionen“. Eines heißt Haspel (*Motalka*, 1981). Es besteht aus zwei länglichen schwarzen Kartons, deren einer in einer dicken Schicht mit schwarzem Faden umwickelt ist. Auf den anderen, offenen Karton ist ein Anleitungstext geklebt: „Einige Worte, die zu diesem Text in Beziehung stehen, findet man auf dem anderen Karton, nachdem man zuvor den Faden von jenem auf diesen Karton gewickelt hat“. Hat man diese Instruktion befolgt, wird man auf dem nun mehr frei gewickelten Karton, dem, von dem man den Faden abgewickelt hat, eine weitere Textinstruktion entdecken: die Aufforderung, „bevor man den Faden auf diesen Karton wickelt“, seinen Namen und das aktuelle Datum darauf einzutragen.²⁷ Hier wird die Spulung, als ein endloses Hin und Zurück, zur realisierten Metapher der Lektüre. Das Lesen – als ein Fortschreiten von Wort zu Wort – materialisiert sich hier in der repetitiven Motorik des Spulens. Lesen wird zur ‚Manipulation‘ und ‚Machenschaft‘ im doppelten Sinn dieser Wörter: im Sinne des Motorisch-Handgreiflichen, aber auch im Sinne des Tricks und der Finte.



Abb. 9–10: Gruppe Kollektive Aktionen, Teilung (1983)

²⁶ Wsewolod Nekrassow: Zehn Erscheinungen, in: Günter Hirt, Sascha Wonders (Hrsg./Übers.): Bildbeschreibungen – Moskauer Konzeptualismus, Teil III, Schreibheft 42 (1993), 60–67, hier: 64. – Russisch in: Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod, Moskau 1998, 154–162, hier: 159.

²⁷ Andrej Monastyrskij: *Motalka* (1981). In: Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod, Moskau 1998, 184.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1–3:** Paul Auster, *City of Glass*.
Quelle: Paul Auster: The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room, London 1987, 67, 68, 69.
- Abb. 4:** Samuel Beckett, *Quad*.
Quelle: <https://www.pinterest.ie/pin/357051076687598585/> [konsultiert am 25.11.2020].
- Abb. 5–7:** Gruppe Kollektive Aktionen, *Zeit der Handlung* (1978).
Quelle: Moscow Conceptualism. Russian Conceptual Art (conceptualism.letov.ru): <http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-10.htm> [konsultiert am 3.6.2019].
- Abb. 8:** Gruppe Kollektive Aktionen, *Teilung* (1983).
Quelle: Moscow Conceptualism. Russian Conceptual Art (conceptualism.letov.ru): <http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-26.htm> [konsultiert am 3.6.2019].
- Abb. 9, 10:** Gruppe Kollektive Aktionen, *Zehn Erscheinungen* (1981).
Quelle: Moscow Conceptualism. Russian Conceptual Art (conceptualism.letov.ru): <http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-16.htm> [konsultiert am 3.6.2019].

Svetlana Efimova

Prosa im Plural? Versuch einer Mereologie des Prosabegriffes

Prosen, – dachte Professor Z., indem er vom Singular in den Plural wechselte, – das ist eine zukünftige Äquivalenz all dieser Ficciones und Non-fictions, lasst uns nur der Prosa erlauben, zum zählbaren Substantiv zu werden. Zum Glück hat bereits die „Vierte Prosa“ den Anfang gemacht. Alexandr Žolkovskij, *Für S. (Posvjaščajetsja S., 1991)*¹

Prosa und Mereologie

„Vierte Prosa“ (*Četvërtaja prosa*) – ohne diese sprachliche Provokation ist eine Geschichte des Prosabegriffes in der russischen Literatur kaum denkbar. Auf diese Weise betitelte der Dichter Osip Mandel'stam einen in den Jahren 1929/30 entstandenen Prosatext, wobei sein Titel im Original genauso verfremdend wie in der Übersetzung klingt. Neben der Implikation, dass es mehrere Prosen geben könnte, stoßen in dieser Formulierung mehrere Gebrauchsweisen des Prosabegriffes aufeinander: Ist damit ein „vierter“ Prosatext gemeint oder wird hier eine neue („vierte“) Prosapoetik suggeriert? Denn ‚Prosa‘ ist nicht nur eine ästhetische und rhetorische Kategorie wie ‚ungebundene Rede‘,² sondern auch eine Bezeichnung für den jeweiligen Prosatext. Zugleich ist ‚Prosa‘ ein Sammelbegriff, der eine Vielfalt von Textgruppen unterschiedlichen Maßstabs konturieren kann, von der Gesamtheit aller existierenden Prosatexte bis zu Werkgruppen eines Autors oder einer Autorin. Mandel'stams „vierte Prosa“ aktiviert auch diese Spannung zwischen ‚Prosa‘ als Einzeltext und Textmenge: Hat man es hier mit einer akzentuierten rhetorischen Figur *totum pro parte* zu tun oder ist durch die Benennung eines Teils gerade eine zusammengesetzte Größe als eine Reihe von ‚vier Prosen‘ impliziert? Aus diesen Fragen an Mandel'stams Titel wird ersichtlich, wie der Begriff ‚Prosa‘ eine Problematik von Zusammensetzung und Teilung, Teil und Gesamtheit, Singular und Plural mit sich bringt. Von dieser Beobachtung ausgehend werde ich im Folgenden herausarbeiten, welches Einteilungspotenzial die

1 Alexandr Žolkovskij: *Posvjaščajetsja S.*, in: ders.: NRZB. Rasskazy, Moskau 1991, 4–12, hier: 7. Meine Übersetzung – S. E. „Прозы, – переходя с единственного числа на множественное, подумал профессор З., – вот будущий эквивалент всех этих ficciones и non-fictions, дайте только прозе сделаться исчисляемым существительным, благо начало уже положено, Четвертой прозой“.

2 Diese tradierte Minimaldefinition von Prosa bezeichnet als Ausgangspunkt „das Fehlen von Metrum und metrischem Rhythmus“ in Abgrenzung zur Versdichtung. Vgl. Klaus Weissenberger: Art. „Prosa“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992–2015, Bd. 7, 321–348, hier: 321.

Prosakategorie in sich birgt und welche (An-)Ordnungsmodelle sie im Bereich der literarischen Textualität stiftet.

In den Vordergrund gerät dabei eine *mereologische* Dimension des Prosabegriffes: Mereologie (von griech. *meros* ‚Teil‘) ist ein Gebiet von Philosophie, Logik und Mathematik, das diverse Teil-Ganzes-Relationen sowie Beziehungen zwischen den Teilen eines Ganzen ergründet. Im Rahmen der Philosophie setzt sich Mereologie mit ontologischen und erkenntnistheoretischen Aspekten der Wirklichkeitsstrukturierung auseinander. Obwohl sich mereologisches Denken seit Platon und Aristoteles beobachten lässt, gilt Edmund Husserls dritte Untersuchung *Zur Lehre von den Ganzen und Teilen* aus dem zweiten Band der *Logischen Untersuchungen* (1901/1913) als die erste systematische Theorie dieser Art.³ In seiner Einleitung zur dritten Untersuchung führt Husserl eine Reihe der „formalen gegenständlichen Kategorien“ an, die zum breiten Bereich der Teil-Ganzes-Problematik gehören: „Ganzes und Teil, Subjekt und Beschaffenheit, Individuum und Spezies, Gattung und Art, Relation und Kollektion, Einheit, Anzahl, Reihe, Ordinalzahl, Größe usw.“⁴ In diesem Themenfeld lässt sich auch Prosa als Textart, textuelle Beschaffenheit und Textreihung bis zum Einsatz einer Ordinalzahl („vierte“) verorten.⁵

Im Folgenden wird mit Rückgriff auf Husserls mereologische Lehre untersucht, wie der Prosabegriff Relationen zwischen einem Teil und einem Ganzen sowie zwischen den Teilen eines Ganzen auf drei Ebenen konfiguriert: zwischen Literatur und anderen Diskursen, zwischen mehreren literarischen Texten und innerhalb eines Prosatextes. Dabei werde ich induktiv vorgehen und eine Reihe von paratextuellen und metaliterarischen Prosareflexionen aus dem 20. Jahrhundert analysieren, die als Selbstzuschreibungen an der Schnittstelle zwischen Theorie und Schreibpraxis liegen.

³ Vgl. Lothar Ridder: *Mereologie. Ein Beitrag zur Ontologie und Erkenntnistheorie*, Frankfurt a. M. 2002, 1. Der Begriff ‚Mereologie‘ wurde in den 1920er Jahren vom polnischen Mathematiker und Philosophen Stanisław Leśniewski geprägt.

⁴ Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. 2. Teil 1. *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, 2., umgearb. Aufl., Halle (Saale) 1913, Nachdruck als 7. Aufl., Tübingen 1993, 225. Diese Kategorien gehören zu einer „reinen (apriorischen) Theorie der Gegenstände als solcher“ (ebd.). Husserl betont, dass er die Begriffe ‚Gegenstand‘ und ‚Teil‘ „im weitesten Sinne“ verwendet (S. 228). Darunter können auch Sachverhalte und Eigenschaften subsumiert werden.

⁵ Dass die mereologische Problematik ein Kerngebiet der literaturwissenschaftlichen Studien trifft, wurde bereits 1990 von Lubomír Doležel hervorgehoben: Für ihn ist die „Vorstellung von Literatur als Struktur“ bereits seit Aristoteles mit einem „mereologische[n] Modell der Poetik“ verbunden. Lubomír Doležel: *Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule* [1990], übers. von Norbert Greiner, Dresden u. München 1999, 9.

Prosa zwischen Diskursen: Integration und Pluralisierung

Die an Osip Mandel'stams Titel *Vierte Prosa* gestellten Fragen berühren ein verwobenes Assoziationsnetz und müssen als solche unbeantwortet bleiben. Der Dichter hat sich in den 1920er Jahren dem Prosaschreiben zugewandt; zu seinen Lebzeiten wurden in Buchform *Das Rauschen der Zeit* (*Šum vremeni*, 1925), *Die ägyptische Briefmarke* (*Egipetskaja marka*, 1928) und die Essaysammlung *Über Dichtung* (*O poëzii*, 1928) publiziert. Drei existierende Deutungsansätze zum rätselhaften Titel gehen auf die Memoiren von Nadežda Mandel'stam zurück: *Vierte Prosa*, die posthum veröffentlicht wurde, sei das vierte Prosawerk Mandel'stams und erinnere zudem an den vierten Stand (das Proletariat) und an das ‚Vierte Rom‘.⁶

Dass das Echo der *Vierten Prosa* bis heute in der russischen Literatur widerhallt, wird deutlich, wenn Pluralisierungen von ‚Prosa‘ Mandel'stams Titel als Prätext aktualisieren.⁷ Die Verwandlung von ‚Prosa‘ in ein zählbares Substantiv wurde auch vom Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Alexandr Žolkovskij aufgegriffen: Als Einstieg zu meinem Aufsatz dient ein Zitat aus seiner Geschichte *Für S.* (*Posvjaščetsja S.*), die zur kleinen Erzählsammlung *Unleserlich* (NRZB, 1991) gehört.⁸ Die Handlung spielt Ende der 1980er Jahre in den USA; die autofiktionale Hauptfigur ist ein russischer Literaturprofessor, der an einer Universität in Kalifornien unterrichtet und dessen Name sich hinter dem Buchstaben Z. verbirgt. Nachdem dieser Professor Z. seinen berühmten Landsmann Iosif Brodskij bei einem Literaturabend in New York gesehen hat, fällt ihm ein, dass der Dichter Brodskij neulich sein erstes Prosabuch veröffentlichte, die englischsprachige Essaysammlung *Less Than One*. Danach versucht Z. vergeblich, diesen Band in drei großen Buchhandlungen in Manhattan zu finden; er wird von einer Abteilung in die andere geschickt: „Neuerscheinungen, Literatur-Klassiker, Belletristik, Biographien, Dokumentarprosa“⁹ – die Prosa von Brodskij ist

⁶ Vgl. Nadežda Mandel'stam: *Vospominanija*, Moskau 1989, 166. Die Idee von Moskau als ‚Drittes Rom‘ geht auf Schriften des Mönches Filofei aus dem 16. Jahrhundert zurück und ist mit der Annahme verbunden, dass es ein Viertes nicht geben wird: Somit hat die Ordinalzahl „vierte“ einen apokalyptischen Beiklang. In Mandel'stams Gedicht *Der 1. Januar 1924* (*1 janvarja 1924*) ist ein Eid erwähnt, den das lyrische Ich dem „vierten Stand“ geschworen hat. Die soziale Bewegung der Klassen in der Revolutionszeit war eines der zentralen Argumente für das „Ende des Romans“ in Mandel'stams gleichnamigen Essay (*Konec romana*) von 1922: Eine Krise der Persönlichkeit in der Geschichte führt einen Prosaiker vom Roman zur Chronik.

⁷ Hingewiesen sei etwa auf die neueren Sammelausgaben *Zweite Prosa* von Viktor Sosnora (*Vtoraja Prosa*, 2018) und *Drei Prosen* von Michail Šiškin (*Tri prozy*, 2012).

⁸ „NRZB“ ist eine russische Abkürzung, die bei Editionen der handschriftlichen Manuskripte für ‚unleserlich‘ steht.

⁹ Žolkovskij, *Posvjaščetsja S.* (Anm. 1), 6.

nicht da. Gekauft wird im Endeffekt ein anderes Buch, auf das Z. beim Stöbern unter dem Buchstaben B gestoßen ist: Borges' *Ficciones*. Als er mit diesem Buch im Flugzeug nach Los Angeles sitzt und darüber nachdenkt, dass es ein Fehler war, Brodskijs Essays als Non-Fiction neben den Erzählungen von Borges zu suchen, fällt ihm der zitierte Gedanke ein: „Prosen [...] – das ist eine zukünftige Äquivalenz all dieser Ficciones und Non-fictions, lässt uns nur der Prosa erlauben, zum zählbaren Substantiv zu werden.“¹⁰ Diese ‚Prosa‘ ist zwar ein Klassifikationsbegriff, fordert aber zugleich tradierte Ordnungskategorien heraus, die in diesem Fall durch die Abteilungen der Buchhandlung verkörpert werden. Die Sammelbezeichnung ‚Prosen‘ konturiert eine Menge, erzeugt ein textuelles Feld jenseits der fragwürdig gewordenen Abgrenzung von Gattungen, Wissensbereichen, von Fiktion und Fakt bzw. Sachlichkeit.

Prosa als ein alternatives Klassifikationsinstrument legt die Frage nahe, ob diese Zuschreibung an den Grenzen des Literarischen aufhört oder sich weiterhin in die anderen Diskurse erstreckt. Für Žolkovskij schaffte der Prosabegriff vor allem einen interdiskursiven Übergang zwischen dem literaturwissenschaftlichen und literarischen Schreiben: Als bekannter Slavist und Strukturalist publizierte er seit den 1990er Jahren zunehmend Sammlungen essayistischer Kurzprosa und inszenierte sich erfolgreich als Prosaiker. Auch Mandel'stams *Vierte Prosa*, die sich kaum einer Gattung zuordnen lässt, transzendiert interdiskursive Grenzen zwischen Literatur und Publizistik: Sie enthält Elemente eines offenen Briefes, eines Pamphlets und einer Schmährede gegen die politisch konforme Literatur. *Vierte Prosa* aktualisiert auch eine mediale Dimension der Prosakategorie, die Grenzen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit überschreitet, indem der autobiographische Ich-Erzähler behauptet: „Ich habe keine Manuskripte, keine Notizbücher, keine Archive. Ich habe keine Handschrift, weil ich niemals schreibe.“¹¹

Die umfangreichste Konstellation des Prosabegriffes ist also ein potenziell allumfassender Textbereich jenseits der Grenzen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Sachtext und Kunst. Die Breite des abgedeckten Textfeldes steht in einem reziproken Verhältnis mit der Vagheit des jeweiligen Prosakonzepts: Je größer die Gesamtmengen konturiert werden, desto schwieriger wird der Schritt von einer summarischen zu einer integrativen Prosakategorie. Daraus ergibt sich auch die Frage, wie sich die literaturwissenschaftliche Optik verändern würde, wenn Texte primär als Prosen betrachtet würden. Und zu erwägen ist, ob die heuristische Pluralform ‚Prosen‘

¹⁰ Ebd., 7.

¹¹ Ossip Mandel'stam: Das Rauschen der Zeit. Gesammelte „autobiographische“ Prosa der 20er Jahre, übers. von Ralph Dutli, Zürich 1991, 258. „У меня нет рукописей, нет записных книжек, архивов. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу.“ Osip Mandel'stam: *Sobranie sočinenij v četyřech tomach*, Bd. 3, Moskau 1994, 171. Zu einem autobiographischen, literarischen und medienanthropologischen Hintergrund dieser polemischen Geste vgl. Svetlana Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur*, Paderborn 2018, 22, 267 f. Seit der antiken Rhetorik umfasst der Prosabegriff auch die mündliche Rede.

auch eine Möglichkeit bieten würde, über Pluralität und Zusammenspiel von unterschiedlichen Schreibweisen nachzudenken.

Žolkovskijs Sammlung *Unleserlich* endet mit dem Essay *Zwischen Gattungen* (*Meždu žanrami*), der einem Auszug aus Lidija Ginzburgs Buch *Literatur auf der Suche nach der Realität* (*Literatura v poiskach real'nosti*, 1987) gewidmet ist und somit auf eine Tradition für Žolkovskijs Prosa(konzept) hindeutet. Lidija Ginzburg (1902–1990), eine Schülerin der russischen Formalisten, wurde in der Sowjetunion als Literaturforscherin bekannt und verfasste seit den 1920er Jahren Erinnerungsprosa, deren Publikation erst in den 1980er Jahren möglich geworden ist. Ihr Band *Literatur auf der Suche nach der Realität* ist eine Sammlung, die in zwei Teile gegliedert ist: Der erste Teil umfasst fünf wissenschaftliche Aufsätze, die sich insgesamt um die Problematik des Realismus und der Historizität von Literatur drehen. Der zweite Teil besteht aus sieben weiteren Texten; er beginnt mit Memoiren, mit Prosa autobiographischen Charakters, dann geht er in die sogenannten „Aufzeichnungen“ („zapisi“) über und mündet in das bekannteste und vielfach übersetzte Prosawerk von Ginzburg: *Die Aufzeichnungen des Blockademenschen* (*Zapiski blokadnogo čeloveka*), eine literarische Verarbeitung des Kriegsalltags während der Blockade von Leningrad im zweiten Weltkrieg, die Ginzburg selbst überlebt hat.¹² Die Verbindung zwischen den beiden Buchteilen wird im kurzen Vorwort, das dem Band vorausgeschickt wird, mithilfe des Prosabegriffes begründet:

Der erste Teil des Buches besteht aus den Aufsätzen theoretischen Charakters. [...] Der zweite Teil ist memoirenhaft und essayistisch. Solche Art von Literatur existierte seit je in meiner schriftstellerischen Praxis. Zwischen den Gattungen der beiden Teile verspüre ich keinen unüberwindbaren Bruch. Das sind für mich alles Spielarten der Prosa.¹³

„Spielarten [*raznovidnosti*] der Prosa“ – diese Formulierung impliziert dieselbe Verbindung von Integration und Pluralisierung, die im grammatischen Numerus-Paar ‚Prosa/Prosen‘ miteingeschlossen ist. Dieser Hinweis von Ginzburg regt dazu an, die Texte ihrer Sammlung hinsichtlich eines konzeptuellen Zusammenhangs im Zeichen der Prosa zu lesen – und eben nicht bloß als mechanisch-summative Sammeledition.

Während Ginzburgs Aufsätze eine Realitätserfassung durch die Literatur als Thema haben, praktiziert sie im zweiten Teil einen prosaischen Erinnerungs- und

¹² Am Ende der *Aufzeichnungen des Blockademenschen* stehen drei Daten als Arbeitsanläufe und als Signal für die Verflechtung zwischen Augenzeugenschaft und Gedächtnisarbeit: 1942 – 1962 – 1983.

¹³ Meine Übersetzung – S. E. „Первая часть книги состоит из статей теоретического характера. [...] Вторая часть – мемуарная и эссеистическая. Подобный род литературы издавна существовал в моей писательской практике. Между жанрами обеих частей я не ощущаю непроходимого разрыва. Все это для меня разновидности прозы.“ Lidija Ginzburg: *Literatura v poiskach real'nosti*, Leningrad 1987, 2.

Aufzeichnungsmodus. In diesem verarbeitet sie Ausschnitte aus einer historischen Zeitspanne, beginnend mit den 1920er bis hin zu den 1980er Jahren. Man kann nun gewisse stilistische Kontinuitäten im gesamten Buch verfolgen und das Zusammenspiel der wissenschaftlichen und literarischen Schreibgesten beobachten. Bei einem Versuch, diesen Hinweis auf „Spielarten der Prosa“ als Schreibweise zu explizieren, eröffnen sich mehrere Möglichkeiten: Ist ‚Prosa‘ der analytisch-sachliche Stil, der auch Ginzburgs literarische Erinnerungen durchdringt, oder umgekehrt diejenige Wortkunst, die einige theoretische Passagen in die Nähe zum Literarischen rückt? Der Begriff ‚Prosa‘ dient hier weniger als eine fest definierte Zuschreibung, sondern vielmehr als ein heuristisches Medium der Selbstreflexion und als ein paratextuelles Instrument, um die Lektüre zu lenken: Damit werden unterschiedliche Texte und auch Diskurse als Spielarten in Bezug zueinander gesetzt und die Aufmerksamkeit auf die potenziellen Schwellenmomente der Hybridität gezogen. Der Begriff ‚Prosa‘ tritt hier in seiner Funktionalität hervor, potenzielle Schnittmengen im Bereich der tradierten Wissens- und Textordnungen zu konturieren; mehr als nur eine Legitimation von editorischen Sammlungsformaten, kann er eine orientierende Wirkung entfalten und dynamische Ordnungsstrukturen ermöglichen. Mereologisch gesehen bewirkt der Prosabegriff bei Ginzburg eine interdiskursive Gesamtkonstruktion und prägt ein Bewusstsein für das Verhältnis zwischen deren Teilen.

Die Betrachtung als Prosa lässt eine basale Textualität und eine damit verbundene Erkenntnisdimension des jeweiligen Textes (bei Ginzburg – „Suche nach der Realität“) in den Vordergrund treten, zugleich bleibt aber der Prosabegriff offen für Prosen im Sinne der pluralen Stile und Schreibweisen. Gerade in dieser Offenheit für Pluralität, die von einer integrativen Kraft untrennbar ist, liegt ein ästhetisches und epistemologisches Potenzial der Prosakategorie, das eine Mereologie der Prosa ermöglicht.

Kompositionen: „prózy“ und Prosastücke

Neben der Möglichkeit, interdiskursive Ordnungsstrukturen zu bewirken, besitzt der Prosabegriff eine weitere mereologische Dimension im engeren Rahmen des literarischen Diskurses, die sich durch einen kleinen linguistischen Exkurs einleiten lässt. Wir empfinden die grammatische Formbildung ‚Prosen‘ als sprachspielerisch, weil Prosa in den meisten europäischen Sprachen ein unzählbares Singularwort ist. Als Ausnahmen gibt es zumindest zwei eng verwandte slawische Sprachen, in denen Prosen als „prózy“ sprachlich kodifiziert sind, nämlich Tschechisch und Slowakisch. Ein Blick in die akademischen Wörterbücher der beiden Sprachen zeigt, dass dort gerade die Pluralform als Illustration der kodifizierten Bedeutung von *próza* als ‚Prosa-werk(e)‘ oft auftaucht. Als typisches Beispiel wird zumindest in drei unterschiedlichen Wörterbüchern dieselbe Wendung angeführt – „krátké prózy“ („kurze Prosen“); ein tschechisches Fremdwörterlexikon fügt eine Erklärung hinzu: „novely, povídky ap.“

(„Novellen, Geschichten u. Ä.“).¹⁴ Das ist einerseits nichts Überraschendes, wenn man an den bereits etablierten Begriff ‚Kurzprosa‘ denkt, andererseits entsteht durch die Pluralform wiederum eine besondere Sensibilisierung für die Relation zwischen dem gesamten Textbereich und einem Einzeltext.

Eine wichtige Episode in der Geschichte der tschechischen Prosen ist mit der Prager Moderne verbunden: 1917 erschien in Prag Richard Weiners Sammlung *Der gleichgültige Zuschauer und andere Prosen* (*Netečný divák a jiné prózy*). Ein Jahr früher veröffentlichte derselbe Prager Verlag (Fr. Borový) ein anderes Buch mit dem ähnlichen Titelzusatz: *Die leuchtenden Tiefen und andere Prosen* (*Zářivé hlubiny a jiné prózy*, 1916). Diese Sammlung hatte eine Doppelautorschaft: Karel Čapek, damals ein junger Autor und später einer der bekanntesten tschechischen Prosaiker, und sein Bruder Josef Čapek, der auch als Maler und wichtiger Vertreter des Kubismus namhaft geworden ist. Drei Jahre davor publizierte Josef Čapek im Prager *Almanach für das Jahr 1914* (*Almanach na rok 1914*) eine Textkomposition unter dem Titel *Drei Prosen* (*Tři prózy*), der uns unmittelbar an die *Vierte Prosa* erinnert, obwohl das vermutlich eine zufällige Koinzidenz ist. Diese Überschrift subsumiert drei kurze Texte *Ein Spaziergang*, *Ein Ereignis* und *Eine Wasserlandschaft* (*Procházka*, *Událost* und *Vodní krajina*): Wie die etwas schematisch klingenden Titel andeuten, treffen sich hier auf geringem Raum Abschnitte mit einem stärkeren und abgeschwächten narrativen Element als Variationen des Prosaschreibens.

Warum sind „Prosen“ in der tschechischen Moderne der 1910er Jahre aufgeblüht? In der germanistischen Kurzprosa-forschung wird die überzeugende These vertreten, dass ‚Prosa‘ als Bezeichnung bzw. Titel vor allem dort produktiv wird, wo sich ein Text einer Gattungszuschreibung entzieht.¹⁵ Die erwähnten tschechischen Beispiele würden diesen engeren Prosa-begriff allerdings nicht immer bestätigen. So hat Jan Mukařovský in seinem Aufsatz *Die Entwicklung von K. Čapeks Prosa* argumentiert, dass der Band *Die leuchtenden Tiefen* im Grunde genommen aus Erzählungen (*povídky*) besteht und gerade Čapeks Übergang „von der lyrischen zur erzählenden Prosa“ markiert.¹⁶ Der spätere Karel Čapek ist mit seinen Romanen, die Elemente von Antiutopie und Science-Fiction integrieren, eher kein Vertreter der hermetischen und antinarrativen Prosa. Sowohl die Brüder Čapek als auch der dem Expressionismus nahestehende Richard Weiner befanden sich zudem im Austausch mit dem zeitgenössischen Kubismus, der ein Bewusstsein für Formen, Flächen und Teil-Ganzes-Relationen schärfte: Ein

¹⁴ Vgl. *Slovník slovenského jazyka*, III. díl, p–r, Bratislava 1963, 645; *Slovník spisovného jazyka českého*, IV, P–Q, Praha 1989, 464; *Nový akademický slovník cizích slov*. A–Ž, Praha 2009, 663.

¹⁵ Vgl. Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Göttsche: Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne, in: dies. (Hrsg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen 2007, IX–XXVII, hier insb.: XXIV.

¹⁶ Jan Mukařovský: *Die Entwicklung von K. Čapeks Prosa* [1934], in: ders.: *Kapitel aus der Poetik*, übers. v. Walter Schamschula, Frankfurt a. M. 1967, 55–107, hier: 59.

Gegenstand konnte in geometrische Figuren zerlegt werden, woraus wiederum das Potenzial einer erneuten Synthetisierung entstand. Nach dem Urteil des Kritikers und Autors Miroslav Rutte wird in der Sammlung *Die leuchtenden Tiefen und andere Prosen* „literarischer Kubismus“ im Sinne einer „Auflösung der epischen Linie in verschiedene Schichten“ erkannt, die jedoch in ihrem Zusammenspiel wirksam werden.¹⁷ Diese Schichtung und Bindung entspricht dem editorischen Aufbau eines Prosabuchs aus einzelnen Prosen, die auf ursprünglich zerstreute Zeitungspublikationen zurückgehen. Anzumerken sei in dieser Hinsicht, dass Karel Čapeks erster Roman *Die Fabrik des Absoluten* (*Továrna na absolutno*, 1922) auch ein Fortsetzungsroman, ein „Feuilleton-Roman“ (so der Untertitel) war und dass sein später Roman *Der Krieg mit den Molchen* (*Válka s mloky*, 1936) durch eine Collagetechnik und Integration heterogener Textarten und Wissensbereiche (wie Naturwissenschaft) gekennzeichnet ist.

Somit lässt sich annehmen, dass die Pluralform *prózy* in diesem Kontext für ein kombinatorisches Übergangsmoment und für die Erschaffung einer Komposition steht: Aus einzelnen Prosen wird Prosa. Wie auf der interdiskursiven Ebene sehen wir auch hier, wie der Prosabegriff Übergänge und Sammlungsstrukturen begünstigt, nicht nur im klassifikatorischen Sinne variabler Gesamtheiten, sondern jetzt primär im kompositorischen Sinne der textuellen Zusammensetzung als neue Größe.¹⁸

Wenn ‚Prosa‘ auch für eine textuelle Anordnung unterschiedlicher Segmente von Montage bis editorischen Sammelformaten steht und die tschechische Pluralform *prózy* solche Segmente benennen kann, dann stellt sich die Frage, ob der Prosabegriff auch in einer anderen Sprache ähnlich funktionieren kann. Ein vergleichbarer Fall ist das Wort ‚Prosastück‘, das vor allem durch Robert Walser metaliterarisch und paratextuell beinahe zu einem Gattungsbegriff etabliert wurde. 1916 erschien nicht nur das besprochene Prosen-Buch der Brüder Čapek in Prag: Dasselbe Jahr ist auf dem Umschlag der ersten Ausgabe von Robert Walsers Sammlung *Prosastücke* vermerkt, die 1917 in Zürich gedruckt wurde. Die Bezeichnung ‚Prosastück‘ taucht auch als Selbstattribution immer wieder in Walsers Kurzprosatexten, die vereinzelt in Zeitungen und kompiliert in Sammlungen veröffentlicht wurden.

In der Walser-Forschung wird dieser Wortgebrauch von ‚Stück‘ mereologisch gedeutet: Dadurch tritt eine Teil-Ganzes-Relation hervor, die sich einem serialen

¹⁷ Walter Schamschula: Geschichte der tschechischen Literatur, Bd. III, Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart, Köln 2004, 223.

¹⁸ Dies entspricht einer Feststellung von Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Götsche in Bezug auf das gesamte Textfeld der Kleinen Prosa: „Die meisten Genres Kleiner Prosa im 20. Jahrhundert sind jedenfalls auf nicht-kontingente Agglomeration, zum Teil sogar auf zyklische Komposition angelegt“. Althaus/Bunzel/Götsche, Ränder (Anm. 15), XXI. Sie haben auch auf eine Annäherung des modernen Romans an eine „Ansammlung diverser Kleinformen“ und zugleich an einen „Schnittpunkt unterschiedlichster Diskurse“ hingewiesen: von einer Binneneinlage zur parzellierten Struktur und zur Collagetechnik (ebd.). Diese Tendenz ist für eine Mereologie der Prosa von großer Bedeutung.

Schreiben verdankt.¹⁹ Wenn das ‚Stück‘ einen Teil impliziert, dann lässt sich daraus eine Vorstellung von Prosa als einem Gefüge von Prosastücken ableiten. Diese Idee wird als Selbstinszenierung an einer berühmten Stelle in Walsers Prosastück *Eine Art Erzählung* (1928/29) verkündet:

Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfach zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.²⁰

Eine „handlungslose Geschichte“ und ein unendlicher Roman, der immer „weiter und weiter“ fortgesetzt wird, könnten auch als ‚Prosa‘ im Singular bezeichnet werden. Ausschlaggebend ist, dass Unabgeschlossenheit gerade durch das Format eines kleinen Abschnitts ermöglicht wird: Teilung und Verbindung bilden ein dialektisches Doppelwesen von Prosa. Fortsetzung und Abbruch treffen in einer anderen paradigmatischen Reflexion Walsers aufeinander, *Das letzte Prosastück* (1919): „Wahrscheinlich ist dies mein letztes Prosastück“. ²¹ Angekündigt wird ein Schlusspunkt nach zehn Jahren immer fortgesetzten Schreibens und zugleich erweist sich dieses vermeintliche Ende als der Anfang eines weiteren Abschnitts: „Was tat ich zehn Jahre lang? Um diese Frage beantworten zu können, muß ich [...] ein neues Kapitel oder frischen Abschnitt beginnen“. ²² Dieses Spannungsverhältnis von Fortsetzung und Zäsur ist bereits in die inszenierte Komplementarität des Prosastücks und der Prosa („Ich-Buch“) eingeschrieben.

Was macht diese Summe oder Reihe von Stücken zu einer neuen Einheit? Bei Walser ist es wie im Falle von Lidija Ginzburg die Performativität des Paratextes, des Prosabegriffes selbst, der einen ‚homogenisierenden‘ Lektüremodus, eine Suche nach verbindenden Elementen (auch auf der textuellen Ebene) stiftet. Andererseits erinnert Walsers „handlungslose[], realistische[] Geschichte“ an den Begriff der ‚sujetlosen Prosa‘ (*vnesjužetnaja/bessjužetnaja proza*), der in den 1920er Jahren von Viktor Šklovskij herausgearbeitet wurde. Sein Aufsatz *Zur Technik der sujetlosen Prosa* erschien 1929 im Sammelband der Gruppe LEF („Linke Front der Künste“) *Literatur des Faktums*, der Programmatik einer nichtfiktionalen, faktographischen, d. h. dem Dokument und Journalismus nahestehenden Literatur festhielt. Dort skizzierte Šklovskij mehrere

¹⁹ Laut Michael Niehaus ist ein ‚Prosastück‘ „nicht für sich selbst stehend“, sondern beansprucht seinen Platz „in einer Umgebung“; er sei kein Werk, sondern ein Teil des Gesamtwerks. Michael Niehaus: *Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise*: Robert Walser, in: Althaus/Bünzel/Göttische (Hrsg.), *Kleine Prosa* (Anm. 15), 173–186, hier: 174, 186.

²⁰ Robert Walser: *Eine Art Erzählung*, in: ders.: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Jochen Greven, Bd. 20, Frankfurt a. M. 1986, 322–326, hier: 322.

²¹ Robert Walser: *Das letzte Prosastück*, in: ders.: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Jochen Greven, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1985, 321–327, hier: 321.

²² Ebd.

Optionen, eine Verbindung der Teile ohne narrative Sujetbildung zu leisten: eine zeitliche oder räumliche Bewegung (Memoiren oder Reiseliteratur), eine Verbindung der Textteile durch einen Erzähler statt durch eine Figur (Feuilleton).²³ An diesem Zusammenschluss von Sujetlosigkeit und Faktographie wird ein subversives Potenzial der Prosa-kategorie ersichtlich: Ohne Narration und Fiktion als gewisse Dominanten des literarischen Diskurses komplett abzulehnen, fordert die Prosa-kategorie sie heraus, indem sie alternative Schreibarten stiftet. Die räumliche Bewegung und die suggerierte Identität desselben Erzählers als Elemente einer sujetlosen Prosa würden auch auf Walsers „Ich-Buch“ und die darin enthaltenen Prosastücke zutreffen, von denen viele mit dem Motiv des Spazierengehens verbunden sind.

Prosa als Moment und Stück

Das Wort ‚Stück‘ ist Anfang des 20. Jahrhunderts bei Edmund Husserl zu einem mereologischen Begriff avanciert. In der bereits erwähnten dritten Untersuchung *Zur Lehre von den Ganzen und Teilen* aus den *Logischen Untersuchungen* unterscheidet er zwischen zwei apriorischen Typen von Teilen, Moment und Stück:

Wir fixieren zunächst eine fundamentale Einteilung des Begriffes Teil, nämlich die Einteilung in *Stücke* oder Teile im engsten Sinne, und in *Momente* oder *abstrakte Teile* des Ganzen. Jeden relativ zu einem Ganzen G selbständigen Teil nennen wir ein Stück, jeden relativ zu ihm unselbständigen Teil ein Moment (einen abstrakten Teil) dieses selben ganzen G.²⁴

Husserl weist darauf hin, dass er den Begriff ‚Teil‘ „in dem weitesten Sinne“ verwendet, während das Wort ‚Teil‘ im allgemeinen Sprachgebrauch auf dasjenige beschränkt ist, was Husserl als „relativ selbständigen Teil“ oder „Stück“ auffasst. Mereologisch gesehen, ist ‚Teil‘ alles, was in einem – wiederum weit aufgefassten – ‚Gegenstand‘ „unterscheidbar“ bzw. „vorhanden“ ist (228). Momente sind Eigenschaften eines Gegenstandes; als Beispiel dafür kommt immer wieder die Farbe oder eine konkrete Färbung vor: „In der Einheit eines sinnlich Erscheinenden finden wir etwa die ganz bestimmte Rotfärbung als Moment und dann wieder das Gattungsmoment Farbe“ (227).

Der Unterschied zwischen Stück und Moment gründet auch darauf, dass „jedes phänomenale Ding und jedes Stück desselben“ im Unterschied zu einem Moment „getrennt

²³ Als weitere Beispiele der sujetlosen Prosa nennt Šklovskij „die fast ganze Arbeit der Enzyklopädisten, den Essay unterschiedlichster Arten, die russische Publizistik“. Viktor Šklovskij: *K technike vnesjužetnoj prozy*, in: *Literatura Fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, pod. red. N. F. Čužaka, Moskau 1929, 229–234, hier: 227, 232 f.

²⁴ Husserl, Bd. 2 (Anm. 4), 266. Im folgenden Kapitel werden Zitate aus dieser Edition mit Seitenangaben direkt im Text nachgewiesen.

vorstellbar“ sind (231). Husserls Beispiel für die Vorstellung eines Stücks ist die Zusammensetzung eines Pferdekörpers: „Wir können uns den Kopf eines Pferdes ‚getrennt‘ oder ‚für sich‘ vorstellen, das heißt, wir können ihn in der Phantasie festhalten, während wir die übrigen Teile des Pferdes und die gesamte anschauliche Umgebung beliebig ändern und verschwinden lassen“ (ebd.). Die Unselbstständigkeit eines Moments wird erneut am Beispiel der Färbung verdeutlicht: „[D]enn eine Färbung überhaupt und rein als solche kann nur als Moment in einem Gefärbten existieren“ (241). Ein Stück als „relativ selbständiger“ Teil kann dagegen auch „für sich, ohne Verknüpfung mit anderem“ existieren (253).

Wenn man den Unterschied zwischen Moment und Stück auf Prosa überträgt, tritt die Komplexität dieses Begriffes in seinen klassifikatorischen und kompositorischen Dimensionen besonders deutlich hervor. Eine Menge von Texten lässt sich klassifikatorisch als Prosa betrachten, wenn alle Texte mindestens ein gemeinsames Moment, das heißt mindestens eine gemeinsame Eigenschaft, besitzen. Der Begriff ‚Prosa‘ würde auch für dieses Moment stehen, wie „Spielarten der Prosa“ bei Lidija Ginzburg; ein minimales Moment des Prosaischen wäre die ‚Ungebundenheit‘, die sich als solche nur in einem Text vorstellen lässt. Zugleich gibt es eine durch Walsers „Prosastücke“ und Čapeks „prózy“ explizierte Möglichkeit, eine Reihe von Texten als Stücke zu einer anderen Größe zusammenzufügen, die auch ‚Prosa‘ wäre. Nun ist der Prosabegriff in ein Teil-Ganzes-Verhältnis auch im kompositorischen Sinne involviert und bezeichnet sowohl ein zusammengesetztes Ganzes als auch relativ selbstständige Teile desselben, die von ihm abgetrennt vorstellbar sind. Diese Stücke sind Teile eines Ganzen wie das Kompositionsgefüge eines Buches, zugleich können sie aber auch „für sich“ existieren und sogar vereinzelt in einer anderen Umgebung publiziert werden. Diese Idee von Prosastücken als Teile „einer langen handlungslosen Geschichte“ basiert aber wiederum auf einem abstrakten Moment der ‚Prosa‘: auf einer Fortsetzungsdynamik des Prosaischen, die Grenzen zwischen Einzelteilen schaffen und sie als Schwellen durchdringen kann.

„[P]rose book made up of sentences and paragraphs“

Diese Fortsetzungsdynamik werde ich im nächsten Schritt auf einer dritten Ebene der Einteilungsproblematik von ‚Prosa‘ weiter verfolgen, nämlich in der sprachlichen Beschaffenheit eines Prosatextes. Im Zentrum der Aufmerksamkeit bleibt die Rolle des Prosabegriffes in literarischen Selbstreflexionen, nun am Beispiel von Gertrude Steins Essay *Poetry and Grammar* (1935), der mit einem kurzen Fragesatz ohne Fragezeichen beginnt: „What is poetry and if you know what poetry is what is prose“.²⁵

²⁵ Gertrude Stein: *Poetry and Grammar*, in: dies.: *Lectures in America* [1935], New York 1975, 209–246, hier: 209. Im folgenden Kapitel werden Zitate aus dieser Edition mit Seitenangaben direkt im Text nachgewiesen.

Dieser poetologische Essay bietet epitextuelle Reflexionen zu mehreren Werken Steins, unter anderem zu ihrem Roman *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress*, der zwischen 1903 und 1911 verfasst, aber erst 1925 vollständig veröffentlicht wurde. Die Entstehungsgeschichte dieses Romans gehört zur selben Epoche wie die Prosastücke von Robert Walser und der Brüder Čapek; ähnlich wie *prózy* von Richard Weiner und den Brüdern Čapek stand Steins Prosa im Kontext einer Rezeption des Kubismus.²⁶ *The Making of Americans* rückt ein quantitatives Potenzial der Prosa zur Extension in den Mittelpunkt, denn der umfangreiche Roman umfasst circa tausend Seiten und wird in *Poetry and Grammar* als „a long a very long prose book“ (228) bezeichnet.

Welche Dimension tritt hervor, wenn ein Roman als „Prosabuch“ betrachtet wird? Der Essaytitel von Stein deutet bereits eine „grammatische“ Perspektive an, zentral ist dabei die Syntax als textuelle Struktur. *The Making of Americans* ist auf den ersten Blick ein narrativer Familienroman, wie der Untertitel nahelegt: *Being a History of a Family's Progress*. Das Prosabuch beinhaltet tatsächlich eine Geschichte der beiden Familien Hersland und Dehning in drei Generationen, allerdings wird die Narration durch Wiederholungen und Digressionen sowie durch innovative Syntax ständig herausgefordert. Wenn Stein von ihrer Schreiberfahrung an diesem Text erzählt, dominiert die Idee einer immerwährenden Fortsetzung als Schreibfluss: „When I first began writing, I felt that writing should go on, I still do feel that it should go on but when I first began writing I was completely possessed by the necessity that writing should go on“ (217). Auch die Konstruktion dieses Satzes führt die Idee einer textuellen Ausdehnung bzw. Bewegung performativ vor: Es werden immer weitere Teilsätze aneinandergereiht, die auf Wiederholungen basieren. Dadurch wird diejenige Bedeutung einer Bewegung nach vorne aktualisiert, die der Prosabegriff durch seine lateinische Etymologie in sich birgt: *oratio pro(r)sa*, das heißt ‚vorwärtseilende Rede‘.

Steins Formulierung „writing should go on“ ist eine Hervorhebung der Schreibprozessualität, die sich dann in der Textbewegung widerspiegelt. Der Essay *Poetry and Grammar* gehört zu einer Reihe von mehreren Epitexten, in denen sich Gertrude Stein mit dem Thema der Schreibpraxis auseinandersetzte: Dazu gehören auch *How to Write* (1931) und der Essay mit dem sprechenden Titel *The Gradual Making of „The Making of Americans“* (1935). Wenn man die Vorwärtsausrichtung von *pro(r)sa* als „gradual making“ deutet, dann ist Prosa auch ein Praxisbegriff, der ein Bewusstsein für das Prosaschreiben (oder auch Prosasprechen in der rhetorischen Tradition) impliziert.

Diese Prozessualität ist bei Stein untrennbar von der Erschaffung einer Komposition aus Teilen. Der Roman *The Making of Americans* ist in keine Kapitel gegliedert;

²⁶ Gertrude Stein war mit Pablo Picasso befreundet und hat mehrere Texte über ihn verfasst: zwei ‚Wort-Portraits‘ *Picasso* (1909) und *If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso* (1923) sowie den Essay *Picasso* (1938).

seine fast tausend Seiten sind nach dem Inhaltsverzeichnis aus der Edition von 1925 nur in fünf Teile mit vier Zwischenüberschriften unterteilt. Im Essay *Poetry and Grammar* behauptet Stein, dass dieses Prosabuch aus Sätzen und Absätzen („sentences and paragraphs“) besteht; hinzu kommt eine dritte Größe, die den Unterschied zwischen Satz und Absatz aufhebt. Das sind lange Sätze, die jeweils einen ganzen Absatz füllen – also eine syntaktische Periode: „When I wrote *The Making of Americans* I tried to break down this essential combination by making enormously long sentences that would be as long as the longest paragraph“ (223). Dementsprechend nennt Stein explizit drei Bausteine ihres „langen Prosabuches“: „*The Making of Americans* a long a very long prose book made up of sentences and paragraphs and the new thing that was something neither the sentence or the paragraph each one alone or in combination had ever done“ (228).

Solche Perioden sind auch Prosastücke bzw. Prosen; sie sind Teile und zugleich jeweils ein geschlossenes „ganzes Ding“: „they had become something that was a whole thing and in so being they had a balance which was the balance of a space completely not filled but created by something moving“ (225). In diesem Zitat treffen sich Ideen von Ganzheit und Bewegung, Komposition und Prozessualität, die in Steins Prosa-konzept einander ergänzen. Die Balance ist ein weiterer wichtiger Begriff, der Bewegung und Struktur in sich verbindet und zudem die syntaktische Beschaffenheit aus balancierten Sätzen und Perioden an eine epistemologische Dimension der Prosa anbindet. Es handelt sich nicht nur um Textualität, sondern auch um Erkenntnis, um eine Auseinandersetzung mit der Lebensbalance durch das Prosaschreiben: „I was writing *The Making of Americans*, I was completely obsessed by the inner life of everything including generations of everybody's living and I was writing prose, prose that had to do with the balancing the inner balancing of everything“ (235).

Das Prosa-konzept ist bei Gertrude Stein auch mit einem mereologischen Modell von ‚Prosa‘ als Stück und Moment zugleich verbunden: Ein umfangreicher Prosatext als Ganzes besteht aus kleineren Prosen, und das Zusammenfügen dieser Stücke zu einer Gesamtheit wird durch das Prosamoment als (syntaktische) Fortsetzungsmöglichkeit ermöglicht. Dieses verbindende Moment, unterstützt durch Wiederholung mehrerer Teilsätze, tritt dabei in Konkurrenz mit der einheitsstiftenden Funktion der narrativen Handlung, die in *The Making of Americans* zwar nicht abwesend, aber abgeschwächt ist. Eine große Rolle spielt in diesem Prosabuch wie bei Walser die Idee eines Neubeginns, die auf Störungen der narrativen Kohärenz hindeutet: „Alfred Hersland and Julia Dehning came to have some loving feeling and then they came to marrying. I am beginning again the history of them“.²⁷ Stefana Sabin hat hervorgehoben, dass die „lose narrative Struktur in Gertrude Steins Prosa“ gerade „durch eine genau konstruierte

²⁷ Gertrude Stein: *The Making of Americans. Being a History of a Family's Progress*, Normal, IL 1999, 607.

Sprache zusammengehalten“ wird.²⁸ So entwickelt Prosa auch hier ihr Potenzial zur alternativen, ‚sujetlosen‘ Textordnung, ohne auf Narration völlig zu verzichten.

Prosa als mereologische Kategorie

Diese Reihe von Beispielen aus unterschiedlichen Literaturen hat gezeigt, wie der Prosabegriff an der Schnittstelle von Poetologie und Schreibpraxis eine mereologische Problematik der Teil-Ganzes-Relationen mit sich bringt. Aus den induktiven Analysen ergeben sich die folgenden Thesen, die sich als Zusammenfassung und zugleich als Ausblick auf die weitere Erforschung der Prosa an einem umfangreicheren Material verstehen.

In den Prosabegriff selbst ist semantisch ein Verknüpfungsmodell eingeschrieben, das sich auch auf der textuellen Ebene erkennen lässt: Aus Prosen wird Prosa, wobei dieses Wort für einen Teil, für ein Ganzes und für eine gemeinsame Eigenschaft aller Teile zugleich steht. In Anlehnung an Edmund Husserls *Lehre von den Ganzen und Teilen* habe ich ‚Prosa‘ als Stück und Moment charakterisiert. Hinzu kommt eine dritte Dimension als Ganzheit besonderer Art: Im Prosabegriff ist ein Spannungsverhältnis zwischen Teilung und Bindung eines Ganzen impliziert. Diese Teilung in Prosastücke würde bei Husserl „Zerstückung“ heißen: „Stücke, die kein Stück identisch gemeinsam haben, nennen wir sich ausschließende (*disjunkte*) Stücke. Die Einteilung eines Ganzen in eine Mehrheit sich ausschließender Stücke nennen wir eine *Zerstückung* desselben“.²⁹ Aus diesem Prozess der Zerstückung wird das Konzept eines „extensiven Ganzen“ abgeleitet:

Wenn ein Ganzes eine derartige Zerstückung zulässt, daß die Stücke ihrem Wesen nach von derselben niedersten Gattung sind, als welche durch das ungeteilte Ganze bestimmt wird, so nennen wir es ein *extensives Ganzes*, seine Stücke *extensive Teile*. Hierher gehört beispielsweise die Teilung einer Ausdehnung in Ausdehnungen, spezieller einer Raumstrecke in Raumstrecken, einer Zeitstrecke in Zeitstrecken u. dgl.³⁰

Dieser Definition entspricht auch die Teilung einer Prosa in Prosen, denn sowohl alle Stücke als auch das Ganze sind ‚Prosa‘. Die Ausdehnung und Fortbewegung des Prosatextes sowie die prozessuale Praxis des Prosaschreibens bzw. Sprechens können mit einer räumlichen oder zeitlichen Strecke verglichen werden. Das Wort ‚Prosa‘ steht

²⁸ Darin sieht Stefana Sabin auch eine Parallele zum Kubismus mit seiner „Akkumulation vieler Kompositionseinheiten“ und „Wiederholungen von geometrischen Elementen“. Stefana Sabin: „... die genaue Ähnlichkeit ...“. Der ästhetische Sieg der Moderne und die Geschichte einer Freundschaft, in: Gertrude Stein: Picasso. Sämtliche Texte 1909–1938, Hamburg 2003, 113–135, hier: 125 f.

²⁹ Husserl, Bd. 2 (Anm. 4), 267.

³⁰ Ebd.

also für ein „extensives Ganzes“ und für einen „extensiven Teil“ zugleich; in diesen Begriffen von Husserl wird das Kompositorische einer Teil-Ganzes-Struktur mit einer Dynamik der Extension verbunden. Dadurch tritt die Extensivität der Prosa hervor: ihr Potenzial, sich von einem kurzen Prosastück bis zu einem überlangen Prosabuch, beinahe bis in die Unendlichkeit zu erstrecken.

Diese mereologische Extensivität lässt sich auf drei Ebenen verfolgen. Eine basale Ebene des Prosaschreibens ist die Syntax mit solchen Teilen wie Satz, Absatz und Periode, die über ihre kompositionelle Bindungslogik und Ästhetik verfügen. Eine weitere Ebene umfasst unterschiedliche Formen der Zusammensetzung von (relativ) selbstständigen Texten in ein größeres Gefüge: von Montagetechniken bis zu unterschiedlichen Sammelformaten. Schließlich bietet der Prosabegriff ein heuristisches Instrument für die Konturierung variabler Gemeinschaften als Schnittmengen zwischen unterschiedlichen Diskursen und Wissensbereichen und zwischen Sachtext und Kunst. Solche Gemeinschaften basieren auf den jeweiligen verbindenden Momenten der Hybridität und sind „mögliche Ganze“ nach Husserl: „Jeder Gegenstand ist wirklicher oder möglicher Teil, d. h. es gibt wirkliche oder mögliche Ganze, die ihn einschließen“.³¹ Neben den textuellen Verbindungsmechanismen tritt hier die Performativität des Begriffes selbst hervor: seine integrative Kraft, eine gemeinsame textuelle Dimension unterschiedlicher Diskurse ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken.

Neben einer Einheitsstiftung durch fiktionale Handlung entwickelt die Prosakategorie das Potenzial, alternative syntaktische, kompositionelle und interdiskursive Ordnungsmodelle in der Literatur zu befördern. Prosa ist weniger ‚ungebundene Rede‘ im wörtlichen Sinne, sondern ‚anders als Vers gebundene‘ Rede; zudem verfügt sie generell über eine Möglichkeit, zu einer ‚anders gebundenen Rede‘ zu werden, sei es in Bezug auf Versdichtung, Narration oder tradierte Kompositionsmuster.³² Für die Erforschung solcher *prosaischer* Textordnungen und Kompositionsmechanismen bedarf es einer Mereologie der Prosa.

Edmund Husserls mereologische Lehre entstand im Rahmen des zweiten Bandes der *Logischen Untersuchungen*, der den Untertitel „Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis“ trägt. Wie Gertrude Steins Begriff der Balance als Charakteristik des Prosatextes und der wahrgenommenen Lebenswirklichkeit zugleich verdeutlichte, ist die Prosamereologie auch mit Erkenntnisprozessen und mit der Frage nach Wirklichkeitsstrukturen verbunden. Textuelle Teilungen und

³¹ Ebd., 226.

³² Diese Befreiung der Prosarede von der Versbindung bedeutete für die antike Rhetorik, dass „sich [Prosa] auch ohne Fesseln selbst das rechte Maß zu setzen weiß“ (Cicero). Klaus Weissenberger entwickelt dieses Argument zur These, dass das zweifache Wirkungsprinzip der Prosa im „Austragen der Spannung zwischen Anarchie, Chaos, Unbestimmtheit und Beliebigkeit einerseits und Kosmos, Norm, Notwendigkeit, Bestimmtheit, Gesetzmäßigkeit und Zwangsläufigkeit andererseits“ besteht. Weissenberger, Art. „Prosa“ (Anm. 2), 321 f., 325.

Zusammensetzungen gehören zu einer „Suche nach der Realität“ (Lidija Ginzburg) im Sinne einer epistemologischen Verarbeitung der Wirklichkeit, zu deren „reinen oder formalen gegenständlichen Kategorien“ nach Husserl „Einheit, Vielheit, Anzahl, Beziehung, Verknüpfung usw.“ gehören.³³

Dementsprechend kann Prosa als eine mereologische Kategorie definiert werden, die primär textuelle (An-)Ordnungsmodelle in den Vordergrund rückt und gerade dadurch zwischen ‚ungebundener Rede‘ und menschlicher Erkenntnis vermittelt. Bereits in der Semantik des Prosabegriffes ist eine mereologische Dualität der Prosa in ihrer prozessualen Extension eingeschlossen: als ein produktives Spannungsverhältnis zwischen Teilung und Zusammensetzung, Integration und Pluralisierung, Singular und Plural.

³³ Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, *Prolegomena zur reinen Logik*, 2., umgearb. Aufl., Halle (Saale) 1913, Nachdruck als 7. Aufl., Tübingen 1993, 244.

Wolfram Ette

Prosa als Wirklichkeitsverhältnis

Ein Kommentar zu Erich Auerbachs *Mimesis*

Eine Literaturgeschichte der Prosa

Eines der Schlüsselkapitel von Erich Auerbachs *Mimesis* ist die Abhandlung über Dante. Dante stellt, so Auerbach, das letzte Aufbäumen des christlichen Mittelalters dar; hier gelangt die für den christlichen Realismus von Antike und Mittelalter so bezeichnende Denkfigur der Figuraldeutung, nach der in der Idee des absoluten Gottes noch die wichtigste Singularität irdischer Existenz aufgehoben ist, ja die Unterscheidung von ‚wichtig‘ und ‚unwichtig‘ (und damit die antike Stiltrennungsregel) keinerlei Bedeutung mehr besitzt, zum Höhepunkt und Abschluss. In triumphaler Selbstübersteigerung der Beziehung von zeitlichem Dasein und ewig-heilsgeschichtlicher ‚Figur‘ projiziert Dante schlechterdings alles, jede nur denkbare irdische Erfahrung in sein Jenseits; Hölle, Fegefeuer und Paradies absorbieren virtuell die gesamte Erfahrungswelt des von Begehren und Schuldgefühlen vorangetriebenen Erzählers, der wiederum, hochempfindlich und berührbar, all das Gesehene in sich aufnimmt und erzählerisch verarbeitet. In dieser überspannten Gleichung, in der alles ins Jenseits und von dort aus alles ins Ich fällt, wird, so Auerbach, der Rahmen der Figuraldeutung letztendlich „zerstört“: „Dantes Werk verwirklichte das christlich-figurale Wesen des Menschen und zerstörte es in der Verwirklichung selbst; der gewaltige Rahmen zerbrach durch die Übermacht der Bilder, die er umspannte.“¹ Auf diese Weise wird Dante zwar nicht zum Ausgangspunkt des säkularen literarischen Realismus, dem die folgenden Kapitel von *Mimesis* gewidmet sind, aber zu dem Umschlagspunkt, an dem das theologische Denken des Mittelalters mit seinem ihm ganz eigentümlichen Realismus, einen *point of no return* erreicht. Es wurde übererfüllt und in der Erfüllung zerbrochen, damit säkulare Wirklichkeitsdarstellungen auf den Weg gebracht werden konnten. „Dantes große Kunst treibt es so weit, daß die Wirkung ins Irdische umschlägt, und in der Erfüllung die Figur den Hörenden allzusehr ergreift; das Jenseits wird zum Theater des Menschen und seiner Leidenschaften.“²

Freilich hat Dantes Realismus eine ihm ganz eigentümliche Grenze. Die Welt der Erfahrung kann nämlich von Dante allein als Serie hochexpressiver Gesten dargestellt werden. Die *Commedia* besteht, erzählerisch gesehen, aus einer Aufeinanderfolge

1 Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen/Basel 2001, 193.

2 Ebd., 192.

mehr oder weniger traumatischer Schocks.³ Die Erzählung des Jenseitsgedichts reiht isolierte Bilder aneinander; und die unerhörte Kunst Dantes besteht eben darin, die harten Schnitte von Bild zu Bild einerseits zuzulassen, andererseits in großartig abgestuften syntaktischen Konstruktionen, die es in dieser Form in der Volkssprache noch nicht gegeben hatte, aufzufangen und in eine einzige, große Bewegung zu verwandeln.

Dante verfügt über Stilmittel von einem Reichtum, wie sie keine europäische Vulgärsprache vor ihm kannte [es folgt eine stilistische Analyse der von Auerbach zitierten Episode]. Gegenüber all den Früheren [...] besitzt sein Ausdruck so unvergleichlich mehr Reichtum, Kraft und Biegsamkeit, er kennt und verwendet so unvergleichlich mehr Formen, er faßt die verschiedensten Erscheinungen mit so unvergleichlich sicherem und festem Griff, daß man zu der Überzeugung gelangt, dieser Mensch habe die Welt durch seine Sprache neu entdeckt.⁴

Die exemplarische Episode, an der Auerbach das demonstriert, findet sich im zehnten Gesang des *Infernos*. Es sind hier namentlich zwei Schnitte, auf die er hinweist – einmal das urplötzliche Erscheinen des Farinata, der das Gespräch zwischen Vergil und dem Erzähler unterbricht, um diesen nach den politischen Entwicklungen in der Toskana auszufragen (er hat ihn am Dialekt als Toskaner erkannt); und dann das nicht weniger abrupte Auftauchen des Vaters von Dantes Jugendfreund Guido Calvacanti, der sich nach seinem – mittlerweile verstorbenen – Sohn erkundigen möchte. Ich zitiere die beiden Übergangsstellen. Zunächst das Ende des Gesprächs zwischen Vergil und dem Erzähler; dann das unvermutete Auftauchen Farinatas:

E io: „Buon duca, non tegno riposto
a te mio cuor se non per dicer poco,
e tu m'hai non pur mo a ciò disposto“.
„O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.

„Mein treuer Meister,“ sprach ich, „nicht verborgen
Bleib dir mein Herz; es ist nur Schweigsamkeit,
Die du mir anempfehlst erst diesen Morgen.“ –
„Tusker! Der in die Flammenstadt zu zweit
In ehrendem Gespräch und lebend kam,
Verweil, ich bitte dich, hier kurze Zeit.“⁵

Dann folgt die Unterbrechung seines Gesprächs über die politischen Geschehnisse in Florenz nach seinem Tod; Calvacanti erhebt sich, langsam, in kontrastierender Bewegung, aus seinem Sarg:

„S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte“,
rispuos' io lui, „l'una e l'altra fiata;

Drauf ich: „Wenn auch verjagt, sie kehrten frei
Zweimal zurück, drum prüfe überlegend:

³ Vgl. hierzu Judith Kasper: Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante, Berlin 2016, 198–201.

⁴ Auerbach, *Mimesis* (Anm. 1), 174 f.

⁵ Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, hrsg. von Emilio Pasquini, Antonio Quaglio, Mailand 1988, Bd. 1, Inf. X, 19–24. Für die Übersetzung vgl. Dante Alighieri: *La Commedia*, übers. von Robert Zoozmann, Leipzig 1910.

ma i vostri non appreser ben quell'arte".
 Allor surse a la vista scoperchiata
 un'ombra, lungo questa, infino al mento:
 credo che s'era in ginocchie levata.

Ob diese Kunst den Deinen eigen sei?"
 Hier hob sich neben ihm, sich langsam regend,
 Ein andrer Schatten aufrecht bis zum Kinne,
 Sich scheinbar auf den Knien hochbewegend.⁶

Bei der unerhörten Kunst des Trennens und Verbindens, die Auerbach hier rühmt, bleibt ein Moment – und zwar das auffälligste – unerwähnt: der Vers. Es ist ja vor allem der Vers, hier also die Wiederkehr eines Reims, der sich mit anderen Reimen zu dem äußerst dichten Geflecht der Terzine verbindet, der die Kontinuität dieser Übergänge nicht bloß ermöglicht, sondern garantiert. Es ist ja eine Eigentümlichkeit der *terza rima*, dass in ihr ein reimloser Übergang schlechterdings nicht möglich ist. Wie hart auch immer das aufeinander Folgende gefügt sein mag, wie verschieden in Stimmung, Gestus und Ausdruck: immer wird ein verbindender Klang aus dem Vorherigen mit hinübergenommen; phonische Protention und Retention verschränken sich unentwegt, so dass es nie zu dem jähen Abbruch kommen kann, von dem Auerbach ausgeht.⁷ Die Versordnung hält alles zusammen. Eigentlich kann es dort, wo gereimt wird, nicht zum Trauma kommen; oder anders: wo gereimt wird, hat die ‚Durcharbeitung‘ des Traumas je schon begonnen.⁸

Das führt auf ein grundsätzliches Problem. Auerbach zeigt sich in einer geradezu befremdlichen Weise indifferent gegenüber dem Unterschied von Vers und Prosa. Bereits das berühmte Einleitungskapitel, *Die Narbe des Odysseus*, ignoriert ihn, obwohl er sich aufdrängt. Denn was würde die Zuhörer wohl stärker in die zeitdimensional blinde, immerwährende Gegenwart der homerischen Erzählung verzaubern als der Umstand, dass sie *gesungen*, also in einer Art melodischem Sprechgesang vorgetragen wurde? Musik macht vergesslich; das gilt auch für Verse. Hochdeterminierte Gebilde wie ein Gedicht von Rilke oder die Schlusschöre von *Faust II* kann man sich zwar gut merken, aber es fällt schwer, zu erläutern, worum es eigentlich geht. Verse und Melodien bilden Zusammenhänge in der Zeit, können jedoch zeitlichen Differenzen nicht

⁶ Ebd., Inf. X, 49–54.

⁷ Es gilt sogar in abgeschwächter Form von dem Übergang zwischen Inferno und Purgatorio: das *stelle*, auf dem das erste Buch endet, wird in dem Reim *nele – crudele* zu Beginn des Fegefeuers fortgesetzt. Außerdem enden alle Bücher auf *stelle*: ein großer identischer Reim hält das kosmische Gefüge zusammen.

⁸ Kasper (Anm. 3), 198: Die *Commedia* sei „zu lesen als ein[] erste[r] große[r] Text der Weltliteratur, in dem eine traumatische Erfahrung nicht in einem antiken, tragischen Modell aufgehoben wird, sondern zu einem letztlich unaufgelösten Spiel und Widerspiel der Wiederholung führt, als immer wieder neu sich stellende Unentschiedenheit zwischen der schieren Insistenz und Wiederkehr eines Unbewältigten und der Chance seiner Durcharbeitung mit dichterischen Mitteln.“ „Durcharbeitung“ versteht sie als eine „sprachliche Geste, die nicht primär auf Abbildung ausgerichtet ist, sondern in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Wiederkehr des Unbewältigten in produktiver Weise mit der Differenz arbeitet, die in jedem Schreib- und Sprechakt am Werk ist“ (ebd., 199). Die fundamentalste dieser Differenzen ist die gebundene Sprache.

artikulieren. Was klingt, ist Gegenwart, auch wenn von Vergangenem die Rede ist. Der Reim oder die rhythmische Wiederholung führt weniger zur Trennung von Gegenwart und Vergangenheit als zur intensivierenden Verstärkung dessen, was in diesem Moment gesagt wird.⁹ Und was würde umgekehrt die ungeheure, religiös-geschichtliche Spannung, die die Genesiserzählung des Isaakopfers freisetzt, stärker zum Ausdruck bringen als die einfache Satzfolge dieses prosaischen, ungebundenen und lückenhaften Textes?

Auerbach betrachtet alle Texte, die er interpretiert, als Prosa. Seine Literaturgeschichte ist eine Literaturgeschichte der Prosa – auch dort, wo sie von Versen handelt. Gegen die formalen Möglichkeiten, die der Vers birgt, und gegen die spezifischen Wirkungen, die von ihm ausgehen, ist *Mimesis* vollkommen unempfindlich.

Dass dergleichen einem Literaturwissenschaftler wie Auerbach einfach nur passiert sein sollte, kommt eigentlich nicht in Betracht – zumal er sich an anderen Stellen nicht scheut, vom Vers zu sprechen. In der Schrift *Dante als Dichter der irdischen Welt* heißt es:

so enthüllen die hundert Gesänge, in dem Glanz der Terzinenreime, in immer erneutem Verschlingen und Lösen, die traumhafte Leichtigkeit und Unnahbarkeit des Vollendeten, das mühelos zu schweben scheint wie ein Reigen unirdischer Gestalten.¹⁰

Die Unterdrückung des Verses in *Mimesis* kann kein Versehen sein; der Autor verfolgt eine zwar nicht begründete und explizierte, nichtsdestoweniger aber kalkulierte Strategie.

Worin dieses Kalkül bestanden haben könnte, lässt sich nur vermuten – aber es lassen sich einige der Voraussetzungen und Konsequenzen beleuchten, die mit dieser ‚prosaisierenden‘ Vereinseitigung einhergehen: 1. Auerbach betrachtet Literatur vor allem als Schrift. 2. Die zentrale Organisationsform des schriftlichen Textes ist die Syntax. 3. Verse betonen die Gegenwart des Vollzugs innerhalb einer geschlossenen Form; Prosa dagegen einen offenen, häufig mehrperspektivischen Motivationszusammenhang. – Ich will versuchen, diese Bestimmungen im Einzelnen durchzugehen.

Zunächst: Man kann sicherlich nicht sagen, dass Prosa und Schrift einfach dasselbe seien; dennoch dürfte die Schrift so etwas wie ein natürliches Gravitationszentrum der Prosa darstellen. Verse reichen in die vorliterarische Frühgeschichte der Menschheit zurück und sind nicht zuletzt mnemotechnischen Ursprungs. Zwar liest man immer wieder, dass die Prosa recht eigentlich der mündlichen Rede entstamme; gerade diese aber bedarf der schriftlichen Fixierung, weil sie in sich nur wenig Gedächtnishalt findet. Das Mündliche bedarf der Schriftform, um literaturfähig zu werden. Alfred Döblins

⁹ Vgl. Wolfram Ette: Thesen zur Sprachähnlichkeit der Musik, in: Christian Grüny (Hrsg.): Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses, Weilerswist 2012, 43–50.

¹⁰ Erich Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 2. Aufl., Berlin/New York 2001, 167.

bekannte Formulierung, „dass man im Westen schreibt wie man spricht“,¹¹ setzt gerade eine leicht zu erlernende und rasch zu vervielfältigende Schrift als Medium der Kodifizierung und Archivierung des quasi-Mündlichen voraus. Deswegen konnte sich die Prosa erst dann mit Macht entfalten – und das heißt auch: von der antiken Rhetorik als Lehre der mündlich vorzutragenden Prosa emanzipieren –, als der Buchdruck sich weiter und weiter verbreitete.

Was den Klang als wichtigstes Organisationsprinzip von Versen anlangt, so hat seine Prävalenz unterschiedliche Folgen. Einmal ist – Walter Ong hat das deutlich gemacht – in schriftlosen oder schriftarmen Kulturen das Verhältnis des gesprochenen Wortes zur Sache kein zeichenhaftes, sondern ein magisches.

For anyone who has a sense of what words are in a primary oral culture, or a culture not far removed from primary orality, it is not surprising that the Hebrew term *dabar* means ‚word‘ and ‚event‘ [...], that among ‚primitive‘ (oral) peoples generally language is a mode of action and not simply a countersign of thought [...]. Neither is it surprising that oral peoples commonly, and probably universally, consider words to have great power [...]. The fact that oral peoples commonly and in all likelihood universally consider words to have magical potency is clearly tied in, at least unconsciously, with their sense of the word as necessarily spoken, sounded, and hence power-driven.¹²

Die Sache wird nicht bezeichnet, sondern beschworen; sie ist in gewisser Weise gegenwärtig wie durch eine Zauberformel. Wenn Demodokos in der *Odyssee* vom Untergang Trojas singt, so ist im Klang der Worte, die die Sache verkörpern, das Ferne nah und das Vergangene gegenwärtig; deswegen verliert Odysseus beim Hören der Gesänge seine Fassung.¹³ Das ungeheure Ansehen der antiken Rhapsoden und Rhetoren, die Berichte über die außerordentlichen Wirkungen des gesprochenen Wortes deuten alle in diese Richtung.

Damit hängt zusammen, dass man Verse vor allem in fortlaufender Gegenwart wahrnimmt. Der zeitliche Horizont ist, wenn man Verse hört, eher klein. Die Assonanzen rhythmischer oder klanglicher Art, die den Vers gliedern, entfalten ihre Wirkung vor allem auf kurze Distanz; hier freilich lassen sie einen äußerst dichten Zusammenhalt entstehen. Aber bereits die *terza rima* von Dantes *Commedia* lässt sich kaum analytisch-trennscharf hören; eher hinterlässt sie einen allgemein-atmosphärischen Eindruck. Das hat zur Folge, dass syntaktische Strukturen im Vers in der Regel zu einer gewissen Einfachheit tendieren. Es muss nicht so sein wie in den meisten Psalmen,

¹¹ Alfred Döblin: Die drei Sprünge des Wang-Lun. Chinesischer Roman, München 2007, 288.

¹² Walter J. Ong: Orality and Literacy, New York 1982, 32.

¹³ Homer: *Odyssee* VIII 487–520, nach: Homer: *Ilias & Odyssee*. Zweisprachige Ausgabe, übers. von Johann Heinrich Voss, Frankfurt a. M. 2008, 1009. Wenn es dann heißt: „Aber Odysseus / Schmolz in Wehmut, Tränen benetzten ihm Wimpern und Wangen. / Also weinet ein Weib und stürzt auf den lieben Gemahl hin, / Der vor seiner Stadt und vor seinem Volke dahinsank“ (ebd., 521–524), so wird ja suggeriert, dass ein bloß Vorgestelltes ihn ebenso betrifft wie ein wirkliches Ereignis.

den Bluestexten oder bei Trakl, wo Vers- und Satzgrenze fast immer übereinstimmen; dennoch gibt der Vers dem Satz sein natürliches Maß vor. Wo, wie zum Beispiel bei Rilke oder Benn, Versform und Satzform in einem ästhetisch auffälligen Missverhältnis stehen, dürfte es vor allem eine Provokation, Dehnung und Belastung der hergebrachten Versform das Ziel sein.

Umgekehrt ist die Syntax der Prosa liebstes Kind. Auerbachs Fähigkeit, dieses Organisationsprinzip der Prosa zu erfassen und zu beschreiben, ist beeindruckend; und das gilt nicht nur für so komplexe Formen wie die Anrede Don Quijotes an die vermeintliche Dulcinea von Toboso sondern gerade auch dort, wo es auf den ersten Blick herzlich wenig zu beschreiben gibt: in den primitiven Satzfolgen eines Gregor von Tours, des heiligen Franziskus oder des altfranzösischen Rolandsliedes. Gerade aus dem, was uns rückständig, lückenhaft und in vielem Betracht langweilig vorkommt, holt er heraus, was an epochaler Wirklichkeitswahrnehmung hinter dem jeweiligen Text steht – und dies mit allen Unterschieden, die es im Einzelnen geben mag: Zwischen den kunstvollen, dramatisch eingesetzten Parataxen eines Augustinus, den monoton aufeinander folgenden Satzpanels des Alexiusliedes, den schwebend nebeneinander gesetzten Pointen Montaignes und den mit genialischer Betriebsamkeit ausgeworfenen Aufzählungen Balzacs liegen Welten; das, was über die Lücken zwischen den Sätzen oder Satzteilen adressiert wird, ist je und je etwas anderes.

Prosa und Neuzeit

Über dem Rausch der Differenzen, die Auerbach zu machen imstande ist, geht aber tendenziell eine große Entwicklungslinie verloren – vor allem der große Funktionswandel, den die erzählende Prosa auf dem Weg in die Moderne durchlaufen hat, in deren Verlauf sie den Vers in eine Nischenexistenz verbannte und zu *der* verbindlichen literarischen Ausdrucksform wurde. Hält man sich an die Kapitelfolge von *Mimesis*, so erfolgt der Durchbruch einer emanzipierten Prosa, die zu einer säkularen Wirklichkeitsdarstellung willens und in der Lage ist, im *Decamerone*. Boccaccio, so lesen wir in *Mimesis*, aber auch schon in Auerbachs früher Schrift über *Die Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, ist der erste selbstbewusste Prosaiker, der souverän über die Breite der mit sich verflochtenen Wirklichkeit verfügt. Alles wird hier „zu greifbarer Nähe, vielfältiger Lärm dringt hinein und die unbewegten Themen beginnen sich untereinander und mit der sinnlichen Welt zu verknüpfen; die Bilder wechseln, verknüpfen, kontrastieren“; es gelinge Boccaccio, „das Tatsachenmaterial in Bewegung zu bringen, daß es zu tanzen scheint.“¹⁴ In den analytischen

¹⁴ Erich Auerbach: Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich, 2. Aufl., Heidelberg 1971, 44, 62.

Partien des Boccaccio-Kapitels von *Mimesis* hebt Auerbach vor allem die Verfügung über das Tempo und den in eine einzige Bewegung zusammengefassten Perspektivreichtum „hypotaktischer Formen“ hervor, „wobei die von Boccaccio überhaupt sehr viel verwendeten Partizipialkonstruktionen die Hauptrolle spielen.“¹⁵ Bezogen auf die historische Konstruktion Auerbachs heißt das: Boccaccio erntet im Medium einer „Prosa der Welt“¹⁶, was Dante in einer letzten, selbstzerstörerischen Übersteigerung des figuralen, also theologischen Realismus des Mittelalters – und noch befangen im Vers – gesät hatte. „Ohne die Komödie hätte der Decamerone nie geschrieben werden können [...] die figurale Einheit der irdischen Welt ist in dem Augenblick zerbrochen, wo sie, bei Dante, volle Beherrschung der irdischen Wirklichkeit gewonnen hatte; die Beherrschung der Wirklichkeit blieb errungen.“¹⁷

Aber was heißt ‚Prosa der Welt‘? Dass der Begriff der Prosa sowohl auf die Verfassung von Texten wie auf einen bestimmten, eben ‚prosaischen‘ Weltzustand bezogen werden kann,¹⁸ deutet darauf, dass die Veränderung des Verhältnisses von Vers und Prosa *selbst* das Symptom eines veränderten Weltverhältnisses ist: eines prinzipiell anderen – und eben moderneren – Wirklichkeitsverständnisses, das sich in verschiedenen Phasen und Schüben seit dem Ende des Mittelalters Bahn brach. Wenn Auerbach sagt, dass die Literatur seit der Antike immer realistischer geworden sei, so hat er irgendwie recht; aber es handelt sich um einen ‚Fortschritt‘, in dessen Verlauf sich der Begriff der Wirklichkeit selber qualitativ verändert – womöglich mehr als nur einmal. Die Phase zwischen Mittelalter und Neuzeit bezeichnet einen dieser Sprünge; und was die literarischen Formen anlangt, so drückt er sich unter anderem im unaufhaltsamen Siegeszug der Prosa aus.

Das veränderte Wirklichkeitsverständnis, das hier zutage kommt, lässt sich in einer Weise als anderes Verhältnis zur Zeit, insbesondere zur Zukunft darstellen. Sehr komprimiert ausgedrückt:

1. Die unbekannte Zukunft erregt nicht mehr Angst, sondern Neugierde – so jedenfalls hat es Blumenberg in seinen Studien über den *Prozess der theoretischen Neugierde* beschrieben, in dessen Verlauf die von Augustinus zur Todsünde

¹⁵ Auerbach, *Mimesis* (Anm. 1), 199.

¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: ders.: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, hier: 199.

¹⁷ Auerbach, *Mimesis* (Anm. 1), 210, 218. Das Zitat fährt fort: „aber die Ordnung, in die sie [bei Dante] gefaßt war, ist nun verloren und es trat zunächst nichts an ihre Stelle.“ Das bezweifle ich, wie aus dem folgenden deutlich werden soll.

¹⁸ „Offenbar steckt im pejorativen Prädikat ‚prosaisch‘ eine Metonymie; sie überträgt die Gattungsbezeichnung ‚Prosa‘ auf die profane, kunstferne Wirklichkeit, auf die sie stofflich festgelegt wird, und transformiert so den formalen in einen materialen Begriff“. Astrid Arndt, Christoph Deupmann: Poetik der Prosa. Zur Reflexionsgeschichte und Topik des Prosadiskurses, in: Astrid Arndt, Christoph Deupmann, Lars Korten (Hrsg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede, Göttingen 2012, 19–34, hier 28.

gemachte *curiositas* zur Rechtfertigung des ungezügelten weltlichen Forschungsdranges wurde.¹⁹

2. Peu à peu verlieren die Zielursachen, die in Antike und Mittelalter für die Steuerung von Prozessen verantwortlich waren, ihre Bedeutung und die *causa efficiens*, also die mechanische Kausalität (die nicht teleologisch auf die Zukunft ausgreift), wird zur privilegierten Form des Zusammenhangs zwischen den empirisch Seienden; entsprechend ist der Mensch nicht mehr Teil eines vorgeordneten Heilsplans, sondern kann, indem er auf die Ursachen Einfluss nimmt (zum Beispiel durch experimentelle Forschung), die Wirkungen verändern und sich als jemand entwerfen, der die Zukunft gestaltet anstatt ihr ausgeliefert zu sein.²⁰
3. Das individuelle Leben erscheint auf den kreatürlichen Rahmen von Geburt und Tod zurückgeworfen. Bei Auerbach tritt dieses Moment eigenartigerweise erst in dem Kapitel über *Madame du Chastel* hervor; zur systematischen Entfaltung gelangt es dann bei Montaigne. Der Begriff der *condition humaine*, der dem Montaigne-Kapitel von *Mimesis* seinen Titel gegeben hat, bedeutet ja nichts anderes als den Versuch, die Eigenart des menschlichen Lebens ohne transzendent begründete Wesensdefinitionen zu bestimmen; er bezeichnet eine rein säkulare Wesensbestimmung des Menschen – so wie sich in den *Essais* nur unbedeutende Spuren der katholischen Doktrin finden lassen: „der Geist der ‚Essais‘ ist vollkommen unchristlich, denn sie handeln vom Tode, als gäbe es keine Erlösung und keine Unsterblichkeit.“²¹ Das aber ist bereits im *Decamerone* der Fall. Die Rahmenerzählung zeigt deutlich die Ausgangssituation dieses Erzählens: Das christlich-mittelalterliche Ordnungssystem ist zusammengebrochen; die Pest

¹⁹ Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt a. M. 1988, 261–528. Augustinus Verwerfung der Neugierde als „triebhafter Selbstgenügsamkeit des Sichüberlassens an die Welt der Erscheinungen“ (ebd., 361) findet sich in den *Confessiones*, V 3, X 35; die erste philosophisch prägnante „Anerkennung des menschlichen Wissensdranges in seiner unbeschränkbar dynamisch“ (ebd., 416) lässt sich, Blumenberg zufolge bei Nikolaus von Kues festhalten.

²⁰ Freisetzung der *causa efficiens*: Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik, in: ders.: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, 13–44. Das berühmte Billardkugel-Beispiel, das die Verselbständigung der Wirkursache auf ein traditionsmächtiges Bild gebracht hat, findet sich bei David Hume. Dort heißt es am Ende: „Die Bewegung der zweiten Billardkugel ist ein völlig verschiedenes Ereignis von der Bewegung der ersten; auch ist in der einen nichts enthalten, das die leiseste Andeutung der anderen lieferte“ (David Hume: Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, übers. von Raoul Richter, hrsg. von Jens Kulenkampff, Hamburg 1993, 39). Das Programm neuzeitlicher Wissenschaft, also Einflussnahme auf die Ursachen, damit die Befreiung von Zielursachen und letzten Prinzipien ist das Programm von Bacons *Novum Organon*. Vgl. hierzu Klaus Heinrich: tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik, Basel u. a. 1987. Zu diesem Komplex insgesamt: Jan Friedrich: Zusammenspiel mit der Natur. Wirklichkeit und Utopie einer spielerischen Technik, Weilerswist 2015, 69–100.

²¹ Erich Auerbach: Der Schriftsteller Montaigne, in: ders.: Die Narbe des Odysseus. Horizonte der Weltliteratur, hrsg. und eingeleitet von Matthias Bormuth, Berlin 2017, 37. Zum Begriff der Kreatürlichkeit: Auerbach, *Mimesis* (Anm. 1), 237–239.

in Florenz, nach deren Ende Boccaccio seinen Novellenzyklus begann, hat alle überlieferten Werte mit sich gerissen; die Balance von Diesseits und Jenseits ist auseinandergerissen und hat einer rücksichtslosen Diesseitigkeit Platz gemacht. Das ist der dunkle Grund, auf dem das alles andere als problemfreie Gebäude des *Decamerone* errichtet wird.²² Das *Decamerone* stellt den Versuch dar, dem kreatürlich auf sich zurückgeworfenen, zwischen den Polen von Eros und Todesdrohung gespannten Menschen ein zivilisatorisches Ordnungsangebot zu machen, das auf der Fähigkeit gebildeter Menschen, zu erzählen, beruht; das *Erzählen* ist die einzige Möglichkeit, in einer Welt, die kein metaphysisches Obdach mehr bietet, Orientierung zu gewinnen.

4. Und psychologisch tritt der Eros, um den die Literatur vom *dolce stil nuovo* bis Boccaccio kreist, als entscheidende Triebkraft eines nicht vom Ende her, sondern durch Anfang und Mitte bestimmten Geschehens hervor, die es erlaubt, den Zufall ins Geschehen zu integrieren.

Auf diesen letzten Punkt muss ich ein wenig ausführlicher eingehen. Der Eros ist seit der Antike eine Schicksalsmacht. Aber er unterscheidet sich in einigen wesentlichen Punkten von den klassischen Providenzvorstellungen. Einmal wird er nicht von oben verhängt; sein Ursprung geht auf keine transzendente Machtinstanz zurück; seine unwiderstehliche Verfügung über Menschen und Götter, wie es bei Hesiod heißt, hat vielmehr den Grund, dass er aus dem Inneren des Lebendigen hervorbricht.²³ Auch wenn er dem Menschen nicht in der Weise ‚gehört‘, dass er nach Belieben über ihn verfügen könnte, so gehört er doch in andere Weise *zu* ihm als ein fern von der Immanenz seines individuellen Lebens gefällter Götterentscheid. Das Schicksal des Ödipus wird *vor* seiner Geburt beschlossen, und ob es Odysseus gestattet wird, nach Hause zurückzukehren, hängt weniger von ihm ab als von den Sympathien einzelner Götter und den Machtverhältnissen auf dem Olympe ab. Das Schicksal des Begehrens dagegen

²² Vgl. ebd., S. 220 f. In dieser kritischen Würdigung Boccaccios fallen Begriffe wie ‚flüchtig‘, ‚abenteuerlich‘, ‚sentimental‘, ‚rührend‘, ‚unklar‘ und ‚unsicher‘. Das lässt sich dahin zusammenfassen, dass Boccaccio zum wirklichen Ernst nicht instande sei. Die Allgegenwart eines verheißungslosen Todes und das durchaus ‚tragische‘ Getriebensein von der erotischen Leidenschaft, die das Erzählen zur überlebensnotwendigen „Erfrischung“ (*rifrigerio*) macht, bleiben dabei unberücksichtigt. Vgl. Giovanni Boccaccio: Vorrede, in: ders.: Das Dekameron, München 1965, 7.

²³ Hesiod: Theogonie, hrsg., übers. und erläutert von Karl Albert, Sankt Augustin 1985, 120–122. Deswegen sind ihm auch die Götter unterworfen – ein Zug, der vor allem bei Euripides hervortritt. „Nicht nur die irdischen Männer kommt die Liebe an / Und ird’sche Frauen; nein, der Götter Seelen selbst / Erregt sie und sie wandert übers Meer sogar. / Auch Zeus der Allgewaltige vermag es nicht, / sie abzuhalten, weicht und giebt ihr willig nach.“ Euripidis Perditarum Tragoediarum Fragmenta, hrsg. von August Nauck, 2. Aufl. Leipzig 1885, Bd. 3, fr. 431. Zitiert nach Werner Nestle: Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttgart 1901, 261. Zur Entdeckung des Eros als tragischer Macht vgl. Jaqueline de Romilly: La Modernité d’Euripide, Paris 1986, 43 f.

ereilt die individuelle Existenz aus der Mitte ihres Lebens heraus – ‚von unten‘, wenn man das so sagen darf.

Es tritt hinzu, dass am Anfang eines solchen Schicksals ein Zufall steht – der Zufall einer Begegnung, an der sich das Begehren entzündet. Seit den Anfängen des erotischen Erzählens ist immer wieder versucht worden, diese Kontingenz des Anfangs zu verschleiern; durch die Erzählweise *medias in res* bei Heliodor etwa; oder durch den Zahlenzauber, den Dante und Petrarca bemühen, um die Begegnung mit Beatrice/Laura vom Anschein, dass es auch hätte anders sein können, zu lösen und als quasi heilsgeschichtliches Ereignis zu etablieren. Wo aber der Anfang zufällig ist, könnte es auch das Ende sein; potenziell beschreibt der Eros eine Schicksalsmacht ohne Telos; eine fast richtungslose Übermacht, die das Ende nicht in sich enthält, ohne dadurch aufzuhören, eine Übermacht darzustellen. Daher rührt die massive Rationalisierung des erotischen Geschehens durchs Schema der Prüfung – im antiken Liebesroman, aber auch in den höfischen Versepen –, und die Erhebung der Tyche (später dann der Fortuna) zu einer dirigierenden Schicksalsmacht im Hellenismus, deren Prinzip gerade die Blockade einer analytischen Trennung von Zufall und Vorsehung ist: ihre Unauflöslichkeit, die im Zweifel immer zugunsten der Vorsehung ausfällt, ist hier zum mytho-theologischen Programm geworden.

Aus dieser seltsam schiefen Lage wird das Erzählen erst durch Boccaccio befreit. Die relativ starke, wenn auch nicht ausschließliche Konzentration der Novellen des *Decamerone* auf erotische Sujets legt nicht allein eine Liebes- und Naturordnung frei, die der religiösen Ordnung des Mittelalters entgegengesetzt wird,²⁴ sondern auch ein bislang verborgenes Fundament säkularen Erzählens. Boccaccio verfolgt die Windungen und Wendungen eines im Begehren begründeten, im Prinzip nicht voraussehbaren, nicht durch Vorsehung gesteuerten Geschehens; auf einem letalen Nullpunkt der Gesellschaft vertraut er sich und die Leser*innen seines Buchs Prozessen an, von denen je und je nicht gesagt werden kann, wohin sie führen; die Erzählwege, die er in seine erotische Karte des Mittelmeerraumes einträgt, weisen prinzipiell ins Offene.

Das diesen vier Aspekten, in denen die beginnende Neuzeit sich selbst entwarf, Gemeinsame ist ‚Geschichtlichkeit‘: die Öffnung des Zukunftshorizonts, sei es in der Form, dass er als Sphäre des von Menschen zu Gestaltenden vor Augen trat; oder so, dass er als Entfaltungsraum eines nicht teleologisch konzipierten Schicksals sich darbot. Für beides bot sich die Prosa als Entfaltungsmedium an; ihre Freisetzung ist der ästhetische Ausdruck der Emanzipation vom teleologischen oder sonst vom Ende her bestimmten Prozessschema.

²⁴ Vgl. Auerbach, *Mimesis* (Anm. 1), 216 f. Die Einsicht, dass es vergebens ist, sich gegen die fundierende Triebmacht der Natur aufzulehnen, findet sich in den Einleitungen zum ersten und vierten Tag; dass die Liebe, wenn man sich ihr anvertraut, eine kulturbildende Kraft darstellt, zeigt sehr schön die von Auerbach (ebd.) angeführte Geschichte von Cimone (in: Boccaccio, *Das Dekameron* [Anm. 22], 392–403 [5,1]).

Das ‚gebundene‘ Prozessschema steht wiederum in einer eigentümlichen Konjunktion mit dem Vers. Was kann ‚gebundene Rede‘ anderes heißen, als dass der syntaktisch-semantiche Sprachverlauf einem äußeren Schema unterworfen wird, das durch Wiederholung bestimmt ist? Im Schema der Wiederholung erscheint aber der Anfang als das vorweggenommene Ende, bzw. als ‚Noch-nicht‘ (*steresis*) eines antizipierten Endes, das Ende aber als der Moment, in dem der Anfang zu sich selber zurückkehrt und zum Ursprung wird. Jeder Vers, der durch metrische Regelmäßigkeit gekennzeichnet ist, macht ein Versprechen für die Zukunft; jeder scheint ein Versprechen, das aus der Vergangenheit kommt, zu erfüllen; in der Wiederholung kreisen *arché* und *télos* umeinander wie in den Prozessen der *entelecheia*, die Aristoteles in der *Physik* analysiert. Der Vers macht Teleologie zur sinnlichen Erfahrung; er stellt eine Dauerberieselung durch eine teleologische Mikrostruktur dar, die die Hörer*innen in Bann schlägt, der Ursprung und Ziel unablässig ineinander konvertiert und die Wahrnehmung offener Prozesse maximal erschwert.²⁵ Der Vers spricht – aber dafür in Form eines suggestiven Gewebes – unablässig Zukunftsgarantien aus; einer Epoche, die darauf angewiesen war, vermochte er Weltvertrauen, eine Form der Beherrschung der Zeitläufte durchs letztlich anthropogene Schema der Teleologie zu vermitteln.²⁶ Im Vers ist man geborgen; er ist ein Schutzraum, der vor dem Unbekannten und tendenziell Gefährlichen schützt. Prosa hingegen konnte sich durchsetzen, als diese Angst von den Menschen wich, oder durch andere Temporalsynthesen balanciert wurde.²⁷

25 „Ursprung ist das Ziel“ (Karl Kraus, *Schriften*, hrsg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1989, Bd. 9, 68): Das ethische Programm, dem Karl Kraus sich verpflichtet sah, gilt auch für die gebundene Sprache, ja findet in ihr ein fast reflexionsloses Entfaltungsmedium. Seine berühmten Verse über den Reim „Er ist das Ufer, wo sie landen, / sind zwei Gedanken einverstanden“ (Karl Kraus, *Der Reim*, in: ders.: *Ausgewählte Gedichte*, München 1920, 41) realisieren das Schema: Ursprung – die Harmonie der Gedanken – und Ziel – das Ufer des Zusammenklangs – tauschen ihre Rollen, verschweben eigentümlich ineinander und bilden ein ästhetisches Korrelat der teleologischen Denkform.

26 Zu dem von Aristoteles zuerst konzeptualisierten Wechselbezug von *physis* und *techné* vgl. Hans Blumenberg: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, 37: „Deshalb musste *Aristoteles* die Genesis z. B. des Hauses so erklären, daß der Architekt hier etwas zustande bringt, was die Natur ebenso entstehen lassen würde, das heißt: er muss sich dieses künstliches Gebilde als Naturprodukt *vorstellen*, um dann diese hypothetische Vorstellung nachzuahmen.“ Anhand der Physikvorlesung habe ich dies rekonstruiert, vgl. Wolfram Ete: *Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal*. Zur „Poetik“ des Aristoteles, Berlin 2003, 17–21.

27 Martin von Koppenfels hat die These vertreten, dass das *Mimesis* zugrundeliegende, begrifflich nicht artikulierte, sondern motivisch umspielte Realismuskonzept etwas mit Trennung zu tun habe. Erst durch einen Verlust (das Exil, den Verlust der Mutter im Ödipuskonflikt) kann man dahin gelangen, die Wirklichkeit anzuerkennen – als etwas eben auch literarisch zu bewältigendes. Vgl. Martin von Koppenfels: Auerbachs Ernst, in: *Poetica* 45 (2013), 183–203. Ist es eine verwegene Analogie, zu vermuten, dass der Weg, der aus dem Schutzraum des vorneuzeitlichen Ursprungsdenkens – und seinem ästhetischen Korrelat des Verses – herausführte, eine systematisch vergleichbare Verluster-

Motivation von hinten – fortlaufende Motivation

Nun hat es Prosa auch vor dem hier angedeuteten Epochenbruch gegeben; ein nicht geringer Teil von Auerbachs Analysen ist ja eben diesen Erscheinungsweisen vorneuzeitlicher Prosa gewidmet. Aber wenn es mit den Vermutungen, die ich hier äußere, seine Richtigkeit hat, dann hätte die Prosa durch den Epochenbruch ein Potenzial gewonnen, das sie zuvor nicht hatte. Dieses Potenzial möchte ich in Anlehnung an Auerbachs Zeitgenossen Clemens Lugowski die ‚Kunst der fortlaufenden Motivation‘ nennen.

In seiner Dissertation über *Die Formen der Individualität im Roman* analysiert Lugowski die frühneuzeitlichen – also im 16. Jahrhundert verfassten – Prosaromane Jörg von Wickrams. An dieser Prosa hält er verschiedene archaische Merkmale fest: eine lineare Anschauung, die gleichzeitige Handlungen nicht zulässt; eine Tendenz zu unverbundenen Aufzählungen; die Reduzierung von Personen auf ihre Handlungsfunktion und die Neigung zur identischen Wiederholung von Formulierungen und Handlungssegmenten. Das wichtigste Charakteristikum indessen, in dem sich alle anderen Eigentümlichkeiten dieser Prosa zusammenfassen, ist die Motivation von hinten. Damit ist gemeint, dass es zu einer Motivierung im psychologischen Sinn nicht kommt. Das psychologische Motiv ist das innerseelische Korrelat der freigesetzten und unabhängig gewordenen *causa efficiens*. Sein Nichtvorhandensein führt dazu, dass das Ergebnis in gewisser Weise immer schon da ist; niemals führt ein Prozess in kontinuierlicher und für uns nachvollziehbarer Weise zum Ergebnis. Lugowski schreibt:

Die Motivierung [...] liegt nicht in irgendeiner Prämisse, sondern in nichts anderem als der großartigen einfachen Selbstgenügsamkeit des ergebnishaft sich manifestierenden reinen Seins, das alles endlich-zeitlich Bewegte auf sich hin, in sich hinein zieht.²⁸

Deswegen schreitet die Handlung in diesen Texten so stotternd und ruckhaft voran; deswegen kann mit sich wiederholenden Versatzstücken gearbeitet werden; deswegen können die Personen auf ihre Funktion für das Ergebnis reduziert werden –: weil es als unveränderliches Sein immer schon da ist und gar nicht entwickelt oder begründet werden muss; weil diese Prosa noch teilhat am Ursprungsdenken der Vormoderne – das vom Vers eigentlich besser und suggestiver ausgedrückt werden kann.

fahrung dargestellt hat? Die geschichtsphilosophische Trauer, die in der klassischen Ästhetik den Begriff der Prosa umgibt, spricht dafür.

²⁸ Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman* [1932], Frankfurt a. M. 1976, 75. Lugowskis Gegenbegriff zu „Motivation von hinten“ ist der der „vorbereitenden Motivation“. Ich habe das in ‚fortschreitende‘ Motivation geändert, weil mir der Charakter eines Motivationssystems, eines Zusammenhangs in Bezug auf einander ändernde Motivationsimpulse besser ausgedrückt zu sein scheint.

Dieses Ursprungsdenken der Vormoderne wird von Lugowski auch Boccaccio zugeschlagen – meines Erachtens zu Unrecht. Es sind vor allem zwei Argumente, die Lugowski für die These bemüht, dass der *Decamerone* noch ganz der Welt des „mythischen Analogons“ zugehörig sei, das wesentlich durch die ‚Motivation von hinten‘ charakterisiert ist. Erstens erscheint die Liebe in den Novellen als Schicksalsmacht, der gegenüber die von ihr Erfassten nichts vermögen: Die Liebe

ist etwas, dem die Menschen verfallen, von dem sie überwältigt und beherrscht werden [...]. Diese Liebenden sind alle mehr Ergriffene als Ergreifende; ergriffen von einem verzehrenden Wahnsinn, und die Liebesbewegung geschieht in ihren reinsten Ausprägungen so unbedingt, unerbittlich und hemmungslos abrollend, daß es ihren Ablauf durch einen Menschen hindurch – das will hier nur sagen: durch etwas, das nicht Liebe ist – gar nicht zu geben scheint [...]. Sie [die Liebenden] bewegen sich nicht selbst, sondern werden bewegt, sie töten sich nicht, sondern ‚es‘ tötet sie [...] Lieben ist keine aktive Gerichtetheit [...], sondern nur in passivischen Wendungen zu umschreibendes Sein.²⁹

Das ist richtig (wenngleich mir der tragische Akzent, den Lugowski ihm verleiht, falsch gesetzt zu sein scheint); und doch handelt es sich eben nicht um ein providentielles Schicksal, sondern um eines, das dem Zufall und der Kontingenz einen anderen Handlungsverlaufs Spielraum gewährt. Wie ließe sich etwa die siebte Geschichte des zweiten Tages noch irgend mit dem Schema des providentiellen Schicksals übereinbringen? Eine Frau gerät auf dem Weg zu ihrem zukünftigen Ehemann „durch eine Reihe von Ereignissen in einem Zeitraum von vier Jahren und an verschiedenen Orten neun Männern in die Hände“.³⁰ Dieser Weg durch ca. 10 000 Geschlechtsakte, die sie mit immer größerer Lust vollzieht, führt sie am Ende zwar ihrem Anvertrauten zu, aber in Form einer pragmatischen, bürgerlichen Lösung, die ihr Sicherheit gewährt. Der Ehemann erfährt nichts von alledem; er hält seine Frau für unberührt; ihr Weg zu ihm scheint ihm der einer mit allen Mitteln verteidigten Jungfräulichkeit, die das *telos*, ihn wiederzufinden, nie aus den Augen verloren hatte. Für ihn ist es ein Plot, der dem antiken Liebesroman entnommen sein könnte, für sie eine Kette von Begegnissen, deren jedes mit erotischer Präsenz und der Verheißung, dank ihrer das Ziel endgültig aus den Augen zu verlieren, verbunden ist. Zufälle reichen nicht aus, erst wenn man sich mit ihnen durch das Begehren identifiziert und die Zukunft durch erfüllte Gegenwart zum Verschwinden bringt, entstehen neue narrative Verläufe, die vom teleologischen Schema allenfalls notdürftig abgedeckt werden können.

Zweitens, so Lugowski, seien sowohl die Verabredungen der Erzähler*innen hinsichtlich der Novellensujets eines einzelnen Tages als auch die jeder Novelle vorangestellten Inhaltsangaben „spannungsvernichtend“³¹ – wenn anders ‚Spannung‘

²⁹ Ebd., 33 f.

³⁰ Boccaccio, Das Dekameron (Anm. 22), 139.

³¹ Lugowski (Anm. 28), 40.

bedeute, dass das ‚mythische Analogon‘ sich auflöse und von individuellen Figuren erzählt werde, die sich in nicht eindeutig voraussagbaren Abläufen bewegen. Die Dinge scheinen sich aber komplizierter zu verhalten. Durch den Umstand, dass die Sujetvorgaben am ersten und neunten Tag (plus in der jeden Tag abschließenden Erzählung des Dioneo) unbestimmt bleiben, wird ein Potenzial angezeigt, das für alle gilt; es ist die fortschrittlichere Form, der gegenüber die fixierende Festlegung als Konvention erscheint. Und was die Inhaltsangaben betrifft, so ist zum einen ihr Textstatus unklar: Werden sie von den Erzähler*innen ausgesprochen und gehört oder sind es herausgeberische Hinzufügungen? Zum anderen ist ihr Verhältnis zu den ihnen folgenden Erzählungen nicht so eindeutig, wie es bei Lugowski erscheint. Sie können lakonisch bis zur Unverständlichkeit sein,³² umgekehrt so ausführlich, dass man ebenfalls kein klares Bild des Erzählten bekommt,³³ oder sie geben über den Ausgang der Geschichte gar keine Auskunft.³⁴ Es sind in vielen Fällen weniger Inhaltsangaben als Teaser, die so wenig vorwegnehmen, dass sie eher spannungssteigernd als -vernichtend wirken. Sie entwerfen einen Erwartungsraum, in dem die Spannung sich entfalten kann.

Es ist nicht leicht zu sagen, warum Lugowskis Fähigkeit zur Textbeobachtung sich an Wickram so glänzend bewährt und an Boccaccio so auffallend scheitert. Ich vermute, dass der Dämon der Chronologie zu diesem Missverständnis geführt hat. Boccaccios Werk geht dem Jörg von Wickrams um 200 Jahre voraus. Also *muss* es irgendwie auch archaischer sein. Das erkennt die Ungleichzeitigkeit der Entwicklungen in Italien und Deutschland, sowie, dass die Genese der literarischen Neuzeit sich nirgendwo linear und störungsfrei vollzogen hat. In Italien erfolgte schon Ende des 14. Jahrhunderts ein *rollback*³⁵ und was Deutschland betrifft, so wird die Vorgeschichte des höfischen Romans (inklusive ihrer prosaischen Fortwucherungen) von Lugowski ausgeblendet.

Es wäre nun eine eigene Aufgabe, zu zeigen, wie die ‚Motivation von hinten‘ so etwas wie einen Brennpunkt darstellt, auf den hin sich viele der vormodernen Texte, die Auerbach in *Mimesis* analysiert, bündeln lassen. Ich nenne aber zumindest einige Stichworte, die erkennen lassen, wie weit Lugowskis Konzept einer ‚Motivation von hinten‘ als Textparadigma der Vormoderne reichen könnte: die Parzellierung des Geschehens in starke Gesten, die Auerbach am *Rolandslied* analysiert (gerade weil der figuraltheologische Ansatz in den Chansons de geste relativ schwach ausgeprägt ist); die chronikalische Lakonik des Bischofs Gregor aus der Merowingerzeit, der von den Ereignissen in seiner Gemeinde erzählt, ohne sie im geringsten zu verbinden; die Monotonie der Heiligenlegenden und Heiligenviten, die gleichfalls die berichteten Vorgänge faktografisch und verbindungslos aneinanderreihen; aber auch, über das

³² Boccaccio, Das Dekameron (Anm. 22) 1,6; 1,7; 1,10; 3,5.

³³ Ebd., 2,6; 5,10.

³⁴ Ebd., 9,9.

³⁵ Vgl. Auerbach, Frührenaissancenovelle (Anm. 14), 24–30.

von Auerbach ausgewählte Corpus hinaus, die entwicklungslosen Handlungs- und Stilschemata der Märchen, in denen je schon alles feststeht. Mit Lugowski (und gegen Auerbach) wäre zu sagen: All dies ist *kein Mangel*, keine Defizienz einer noch unausgereiften Fähigkeit der Literatur zur Darstellung von Wirklichkeit, sondern Ausdruck eines eigenen, eben vorneuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs.

Wenn Auerbach den Unterschied zwischen Vers und Prosa verschleift, dann verschleift er damit den Unterschied zwischen zwei verschiedenen Wirklichkeitsbegriffen und den ihnen entsprechenden Formen des literarischen Realismus. Auf der einen Seite haben wir den letztlich religiös fundierten Realismus der älteren Literatur, der sich teleologisch, figural oder durch ‚Motivation vom Ende‘ her zur Geltung bringt und der sich intentional vor allem im Vers erfüllt; auf der anderen Seite findet sich der eigentlich säkulare Realismus, der sich schrittweise ab etwa 1300 entfaltet und strikt an die Prosa gebunden ist. Der ältere Realismus kann höchst ausdrucksstark im einzelnen, gestischen Detail sein, aber er gelangt nicht zu einer motivischen Verflechtung. Es ist nicht nötig, einen Zusammenhang herzustellen, weil alles so ist, wie es sein soll, und weil alles vom Ende her entschieden ist oder sich in der theologischen ‚Figur‘ auflöst. Verse vermögen über das Diskontinuierliche dieser Darstellungsweise hinwegzuleiten; ihr ‚voller Ton‘, die Suggestion durchlaufender Präsenz und die dichte Textur klanglich hergestellter Intentionalitätsbeziehungen füllen wie von selbst die Lücken der Texte.

Die säkulare Prosa dagegen hat das von sich aus zu leisten. Daher rührt die sprunghafte Entwicklung syntaktischer Souveränität in den Volkssprachen während der Renaissance. Der Rückgriff auf die Tradition der antiken Rhetorik stellt dabei nur das Mittel zum modernen Zweck dar: Verfügungsmacht über den säkularen Raum zu erlangen, in dem sich eine Fülle von Motiven, Perspektiven und Zuständen in hochindividuierter Form überkreuzen, einander widersprechen und miteinander interferieren. Lugowski spricht in diesem Zusammenhang sehr schön vom „Zickzack“ des Weltlaufs³⁶. Dem misst sich die neue Prosa an. Der Satz und die Sätze werden zum Schauplatz einer solchen Szenerie, in der Verschiedenstes durcheinanderwirkt und auf ein unbekanntes oder nur in Umrissen erkennbares Ziel zusteuert. Aus den Momentaufnahmen der älteren Prosa, die vom Ergebnis nur durch den zeitlichen Abstand getrennt sind, werden fluktuierende, rekursiv organisierte, multiperspektivische und flexibel prozessierende Systeme, die im Verlauf ihre eigene Zukunft entwerfen und ihre eigene Vergangenheit modifizieren. Geschwindigkeit, Zeiten, Zustände und Ziele werden in der neuen Prosa in einer Komplexität miteinander verschaltet, zu der der Vers nicht in der Lage ist – und nicht in der Lage zu sein brauchte, weil die Vorstellung von Wirklichkeit es nicht erforderlich machte.

³⁶ Lugowski (Anm. 28), 73.

Ralf Simon

Zur Theorie der Prosa: Zwischen semiotischem Nullniveau und hypertropher Selbstreferenz

Es ist die Ob-überhaupt-Frage zu stellen. Kann es eine Poetik der Prosa geben? Eher nicht. Ist eine Theorie der Prosa denkbar? Vielleicht. Selbst die Frage, ob Prosa ein möglicher Gegenstand der Literaturwissenschaft ist, führt zu einem Zögern und danach zu einer charakteristischen Wende: Es kommt auf die Art und Weise der sich zuständig erklärenden Literaturwissenschaft an. Hinter diesen schon sehr grundsätzlichen Fragen verbirgt sich die eine Frage: Ist Prosa selbst als ein der Behandlung sich anbietender Objektbereich identifizierbar? Was überhaupt ist Prosa? – In der Situation einer fortgeschrittenen Ausdifferenziertheit der literaturwissenschaftlichen Forschung sind Fragen, deren Rhetorik alles auf Anfang stellt, irritierend und kontraevident, vielleicht aber gerade deshalb auch spannend. Es scheint, dass sich das Projekt Literaturwissenschaft angesichts der Frage nach der Prosa einer grundlegenden und also anfänglichen Reflexion zu stellen hat.

Prosa versus Form

Prosa entzieht sich einer Formbestimmung. Traditionellerweise sind solche Texte Gegenstand literaturwissenschaftlicher Reflexion, denen eine literarische Form zugesprochen werden kann. Der Terminus Prosa verbindet sich offenkundig mit Formbegriffen, um zugänglich zu werden, entsprechend gibt es Termini wie Erzählprosa, Romanprosa oder Prosagedicht. Aber solche Komposita sind trügerisch, weil der Prosa-begriff in ihnen zur Nebensache gerät. Von der Form des Erzählens oder von Formen des Romans ist dann die Rede, nicht spezifisch vom Begriff der Prosa. Ein Musterbeispiel für diese begriffliche Vertauschung bildet Tzvetan Todorovs *Poetik der Prosa*,¹ die eine Erzähltheorie ist und den Prosabegriff unbestimmt lässt. Wo also literarische Formbegriffe mit dem Prosabegriff kombiniert werden, scheint dieser geradezu invisibilisiert zu werden, so eine erste Beobachtung.

Die Versuchung liegt nahe, Prosa mit dem Konzept unqualifizierter Textualität zu identifizieren als der nullsemiotischen Basis jeder möglichen Textform. Eine dafür zuständige Theorie existiert, es handelt sich um die Textlinguistik. Ihr Gegenstand sind die Konstitua jeglicher Textualität überhaupt, die Reflexionen kreisen um Begriffe wie Kohärenz, Kohäsion, Fokusbildung, pragmatische Kontextualisierung

1 Tzvetan Todorov: *Poetik der Prosa*, Frankfurt a. M. 1972.

(Situationalität), Angemessenheit (Informativität in Bezug auf pragmatische Außenbedingungen; Akzeptabilität) und ggf. Intertextualität.² Diese Nomenklatur lässt sich teilweise in die Begriffe der ‚alten Rhetorik‘ übersetzen,³ in der etwa die *dispositio* für die Kohärenzbildung zuständig ist, das *aptum* für die Angemessenheit, die *argumentatio* für die Fokusbildung. Vom Standpunkt einer literaturwissenschaftlichen Argumentation her ist der Einwand gegen eine solche Theoriebildung naheliegend. Eine nur textlinguistische oder nur rhetorische Beschreibung von Textualität überhaupt wird keinen Anschluss an literaturwissenschaftlich relevante Terminologien finden. Im weiten Bereich dessen, was sinnvollerweise mit Prosa bezeichnet werden kann, finden sich gerade auch solche Texte, die plurifokal organisiert sind und geradezu einen forcierten Angriff auf die Angemessenheit und Akzeptabilität darstellen, mithin die Textkohärenz maximal strapazieren. Wo Textlinguistik die Normalitätsdispositive funktionierender sprachlicher Kommunikation zum Theoriegegenstand macht, muss eine literaturwissenschaftliche Theorie der Prosa so angelegt sein, dass sie hybride Textualitäten und wilde Semiotiken bedenken kann. Eine textlinguistische Behandlung der Prosa verbleibt mithin, so die zweite Beobachtung, auf dem vorliterarischen Niveau bloß formaler Textkohärenzverfahren, die zudem noch funktional auf pragmatische Indienstnahme eingeschränkt werden, also gerade die spezifische Entpragmatisierung ästhetischer Selbstbezüglichkeit verfehlen.

Interessanterweise gibt es in dem Textkorpus, mit dem die moderne Literaturwissenschaft begonnen hat – nämlich in den Schriften des russischen Formalismus – einen implizit gebliebenen Prosabegriff, der eine charakteristische Fassung des semiotischen Nullniveaus beinhaltet. In Viktor Šklovskijs Theorem, dass Literarizität aus der Abweichung oder Entfremdung von einem unterstellten Normalzustand der Sprache resultiere,⁴ wird eine sprachliche Charakteristik als Ausgangspunkt angenommen, die zunächst keine literarische Qualifikation hat. Eine solche kommt ihr dann zu, wenn die von Šklovskij benannten Verfahren und Kunstgriffe dafür sorgen, dass aus einer unauffällig vorliegenden Prosasprache ereignishaft wahrnehmbare Poesie

² Vgl. Robert-Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler: Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1981. Hans Jürgen Heringer: Linguistische Texttheorie. Eine Einführung, Tübingen 2016. Umfassendes Handbuch: Klaus Brinker u. a. (Hrsg.): Text- und Gesprächslinguistik/Linguistics of Text and Conversation, 2 Bde., Berlin/New York 2000–2001.

³ Zum Begriff der ‚alten Rhetorik‘ vgl. Roland Barthes: Die alte Rhetorik, in: ders.: Das semiologische Abenteuer, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1988, 15–101.

⁴ Šklovskijs Überlegungen basieren auf einer grundsätzlichen wahrnehmungspsychologischen These: „Wenn wir die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung genauer studieren, sehen wir, daß die gewohnheitsmäßigen Handlungen zu automatischen Handlungen werden.“ Diese Automatisierung soll in der Kunst rückgängig gemacht werden: „Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen.“ – Verfremdung und Komplizierung der Form, bewirkt durch ästhetische Verfahren, sind dann die Mittel, um eine solche neue Wahrnehmung zu bewirken. Viktor Šklovskij: Theorie der Prosa, Frankfurt a. M. 1984, 11 und 13.

wird. Dieser semiotische Nullzustand wird bei Šklovskij wiederum selbst einer Genese eingeschrieben. Die ereignislose Prosasprache bestehe aus einer ehemals durchaus ereignishaften, von Tropen und Figuren beherrschten Sprachlichkeit.⁵ Durch einen Prozess der Gewöhnung und Automatisierung sei aber diese Charakteristik zu einem semiotischen Nullniveau verflacht, sodass der Anschein einer bloßen Prosa, auf die die poetisierenden Verfahren entautomatisierend reagieren, entsteht. Paradoxerweise also muss Šklovskij so etwas wie eine bloße Prosa zugrundelegen, während er sie in generischer Hinsicht zugleich dementiert. Semiotische Nullniveaus sind in seinem Konzept immer das Ergebnis einer normalisierenden Einhegung des Uneigentlichen in das Eigentliche, der literarischen Tropen in die faktuale Rede. – Nur eine Theorie, die diese sprachgeschichtliche Genese unterschlägt, kann deshalb von einer basalen Textualität überhaupt ausgehen. Die Textlinguistik tut dies, und eben aus diesem Grunde ist sie literaturwissenschaftlich wenig förderlich.

Diese Überlegungen münden in das Theorem, dass Prosa nicht zu den Formbegriffen zählt, mit denen die Literaturwissenschaft zu arbeiten pflegt. Es kann zweifelsohne zu kleinen Prosaformen, zum Prosagedicht oder zur Erzählprosa geforscht werden,⁶ aber in diesen Forschungen ist der Prosabegriff in der Regel nur als nicht versifizierte Rede adressiert, während alle anderen Bestimmungen auf die jeweilige Formseite fallen. Prosa steht nicht in der Reihe der üblichen poetischen Genres und Gattungen.⁷ Folglich ist sie entweder nur die theoretisch flache Bezeichnung für nicht versifizierte Rede oder sie verweist auf eine Dimension der Dichtung, die im Vorfeld der Form (oder nach der Form) liegt und eine Art von verschwiegener Voraussetzung bildet. Es entsteht die sehr grundlegende Frage, ob eine Literaturwissenschaft überhaupt denkbar ist, die sich einer poetischen Sprachverwendung widmet, welche sich jenseits der Form befindet.

Diesen anfänglichen Beobachtungen sei eine weitere, vorgreifende Reflexion an die Seite gestellt. Im späteren Verlauf wird der Begriff der Selbstreferenz als prosaaffiner Poetikbegriff eingeführt werden. Hier sei schon markiert, dass Form und

5 Aus dem „Gesetz des Einsparens schöpferischer Energie“ (ebd., 10) folgt unmittelbar, dass Automatisierung ein notwendiger Prozess ist, der auf etwas reagiert, was anfänglich immer den Charakter einer ereignishaften Innovation gehabt haben muss. Was uns als bloße Prosa entgegentritt, basiert auf einer Sprache, die erst im Prozess der Automatisierung zu einer geworden ist, die nicht mehr eigens wahrgenommen wird. Generisch betrachtet, kommt aber jede sprachliche Verwendung von einem Zustand, der einmal einen starken Wahrnehmungscharakter hatte. Deshalb spricht Šklovskij auch stets davon, dass es um eine ‚Wiederherstellung‘ gehe, also um eine Aktualisierung latent vorhandener Sprachpotentiale.

6 Vgl. etwa Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Götsche (Hrsg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen 2007.

7 Entsprechend findet sich etwa in Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* kein Eintrag zum Lemma ‚Prosa‘ (aber zu ‚Prosagedicht‘). Vgl. Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, 587–592.

Selbstreferenz einander widersprechende Konzepte sind. Während nämlich die Form eine gewisse Gestalthaftigkeit impliziert, besitzt die Selbstreferenz die Lizenz zu einer virtuell unendlichen Rekursion ihrer selbst. Sie kennt keine Stoppregel hinsichtlich der Komplexität oder auch hinsichtlich der anschaulichen Gestalthaftigkeit. Formprozesse hingegen müssen irgendwann innehalten und ästhetische Komplexität bändigen, um ihre Gestalthaftigkeit nicht zu gefährden.⁸ – Auch hier also entsteht eine Kontraposition der Prosa (sofern sie auf den Begriff der Selbstreferenz bezogen ist) zur Form.

Sujetlosigkeit

Wenn eine nur textlinguistische oder nur am *aptum* orientierte rhetorische Nomenklatur literaturwissenschaftlich nicht zielführend ist, wird man folglich den Versuch unternehmen müssen, spezifisch literaturwissenschaftlich schon das zu denken, für das sich die Textlinguistik zuständig erklärt. Stimmt Šklovskijs Voraussetzung, dass jede eigentliche Rede nur eine zur Gewohnheit herabgesunkene uneigentliche Rede ist, dann wäre mit diesem Argument vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt her die textlinguistische Terminologie zurückzuweisen. Methodologisch ist einmal mehr Benjamins Methodenreflexion aus der Vorrede des Trauerspielbuchs wegweisend. Anstatt von der Fiktion einer statistisch gegebenen Normalität auszugehen, haben vielmehr die Extreme erkenntnisleitende Funktion.⁹ Ihre Konstellation definiert das Feld, nicht die vermeintlich mächtige Mitte der beruhigten und gepflegten Diskurse.

⁸ Um einem gerne vorgebrachten Einwand vorzubeugen: Wenn Form mit Gestalthaftigkeit zusammengebracht wird, dann soll damit keine Ausschließung von Prozessualität behauptet werden. Form kann durchaus als offene Form und sogar als fortlaufende Temporalität verstanden werden – etwa im Sinne einer inneren Form –, entsprechend kann auch das Moment der Gestalthaftigkeit zeitlich angelegt sein. Der Begriff der inneren Form etwa impliziert in der Regel Zeitlichkeit, ohne Gestalthaftigkeit zu dementieren. Gleichwohl ist es ein *definiens* von Form, als wahrnehmbare Formation, als gestalthafte Charakteristik auftreten zu müssen; andernfalls lässt sich schon vom Wortverstand her nicht mehr von Form reden.

⁹ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972–1999, Bd. 1, 215: „Das Allgemeine ist die Idee. Das Empirische dagegen wird um so tiefer durchdrungen, je genauer es als ein Extremes eingesehen werden kann. Vom Extremen geht der Begriff aus. Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln.“ – Dieses keinesfalls unproblematische Zitat ist wichtig für Benjamins im selben Kontext exponierten Begriff der Konstellation oder Konfiguration. Eine Konstellation zu denken, heißt von deren Extremen auszugehen, nicht aber von einem Normalfall in der statistischen Mitte des Mengendurchschnitts. Ein Sternbild (astronomische Konstellation) ergibt sich aus der Ordnung der Sterne und zwar insbesondere von deren Eckpunkten her.

Prosa wäre mithin von ihren Extremen her zu denken: einerseits ausgehend vom einfachen Sachtext, als dessen Paradigma die Gebrauchsanleitung oder der Gesetzestext gelten kann, andererseits als avancierteste Prosa eines James Joyce oder Arno Schmidt. Gibt es für diese Spreizung in die beiden Extrempositionen – semiotisches Nullniveau und hypertrophe Textualität – eine gemeinsame Konzeptbasis?

Die hier zugrunde gelegte methodische Versuchsanordnung sei noch einmal eigens reflektiert. Es gibt eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Prosa, die sich weitgehend mit dem Namen ‚Kunst der Prosa‘ beschreiben lässt. Prosarhythmus, Prosimetrum,¹⁰ Bindeformen von Prosa, Stilistik der Prosasyntax, Makrogliederungen von Prosatexten wie etwa die Rhythmik des Schauplatzwechsels bei Romanen sind hier der Gegenstand. Theodor Mundt spricht in diesem Sinne von der Kunst der Prosa,¹¹ literaturwissenschaftlich liegen in der Nachfolge solcher Überlegungen etliche Studien vor.¹² Dieser Prosabegriff umfasst fiktionale Prosa (Roman, Novelle etc.), aber auch Essayistik oder philosophische Texte. Er unterhält enge Beziehungen zur Stilistik und zur literarischen Rhetorik im Sinne von Lausberg.¹³ Quantitativ gesehen wird die überwiegende Anzahl von Texten in diese Kategorie fallen: Alles, was mit einem gewissen ‚literarischen‘ Stilanspruch geschrieben wird, kann hinsichtlich der Prosakunst (auch: Kunstprosa¹⁴) analysiert werden. Eine Theorie der Prosa in einem qualifizierten Sinne und in Unterscheidung zu Fragen der Prosakunst ist aber ein anderes Unterfangen. Literaturwissenschaftlich stellt sich das Problem, wie mit literarisch-fiktionalen Texten umzugehen sei, die mit Formbegriffen wie etwa der Erzählung nicht angemessen bedacht werden können. Wenn man ein Textkorpus zugrunde legt, in dem Namen wie Lukian, Johann Fischart, Jean Paul, James Joyce, Arno Schmidt etc. zentral sind, dann stößt man auf umfangreiche, tendenziell enzyklopädisch angelegte Schreibprojekte, die trotz ihres Umfangs nicht auf episch-narrative Totalität hin komponiert sind, sondern vielmehr eine selbstbezügliche Sprachverdichtung betreiben, so dass Umfang und Intensivierung zugleich stattfinden. Solche Intensivierung dekonstruiert das Formmoment durch fortgesetzte Rekursion. Die Kriterien der ‚Kunst der Prosa‘ versagen hier,

10 Siehe umfassend Bernhard Pabst: *Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, 2 Bde., Köln 1994.

11 Theodor Mundt: *Die Kunst der deutschen Prosa. Aesthetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*, Berlin 1837.

12 Vgl. den kurzen Überblick von Klaus Weissenberger: *Theorien der Kunstprosa*, in: Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, 317–320. Schon früher: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen 1985. Konzis gebündelt in Klaus Weissenberger u. a.: Art. „Kunstprosa“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992 ff., Bd. 4, 1474–1531.

13 Vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 Bde., München 1960.

14 Vgl. Eduard Norden: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1909, Reprint, 5. Aufl., Darmstadt 1968.

die der Textlinguistik ebenfalls. Eine am Formbegriff orientierte Literaturwissenschaft vermag das grundlegende *Movens* dieser Texte nicht zu erfassen – aber vielleicht eine Literaturwissenschaft, die einen starken Begriff von poetischer Selbstreferenz besitzt. Für eine Theorie der Prosa ist deshalb ein Zugang, der sich nicht an der starken Quantität von in Prosa geschriebener ‚Literatur‘ orientiert, zielführend. Wenn vor den literarischen Form- und Gattungsbegriffen die Welt der Sachtexte liegt und wenn nach der Form ein Korpus hybrider Prosatexturen identifizierbar ist, dann stellt sich für eine Theorie der Prosa – in Abgrenzung zur Beschäftigung mit der Kunst der Prosa – die Frage, ob es einen Zugang gibt, bei dem die beiden Momente ‚vor und nach der Form‘¹⁵ begrifflich als Prosa zu fassen sind.

Der Vorschlag lautet, mit dem Begriff der Sujetlosigkeit aus der Literatursemiotik von Jurij Lotman zu arbeiten. Sujetlosen Texten fehlt die Konfrontation mit einem zweiten semantischen Kosmos, sie bestehen aus der Explikation ihres eigenen Welttopos, besitzen deshalb einen klassifikatorischen Grundzug und bestätigen die Ordnung ihres Weltmodells. Als Beispiel nennt Lotman das Telefonbuch.¹⁶ Ereignishaftigkeit und Sujetbewegung kämen dann ins Spiel, wenn die Ordnung einer Textwelt durch das Hinzukommen einer zweiten und tendenziell konfliktauslösenden Welt in Frage gestellt würde, sodass Vermittlungsversuche, Aushandlungen und Veränderungen des eigenen Standpunkts unausweichlich werden. Lotman leitet die Form der Narration aus diesem Prozess her: Ein Handlungsträger überschreitet die Grenze seiner Welt und muss sich in einer anderen Verhaltenssemantik neu orientieren; aus dem Konflikt beider Semantiken resultiert der erzählerische Prozess. Die Theorie des sujetlosen Textes ist bei Lotman allerdings weniger entwickelt als das Nachdenken über sujethaltige Texte. Einige seiner Aufsätze zu mythologischen Systemen lassen sich jedoch als Theorie sujetloser Semantiken lesen.¹⁷ Lotmans Theorem des sujetlosen Textes ist mithin zu einem stärkeren literaturwissenschaftlichen Terminus zu machen, als er es bislang ist.

Das Musterbeispiel für einen sujetlosen Text ist wohl die Gebrauchsanleitung. In ihr ist der funktionale Kosmos der technischen Vorrichtungen für den sujetlosen Normalfall des Funktionierens beschrieben; gegebenenfalls sind für mögliche Störungen auch schon systemimmanente Korrekturen integriert. Versagen diese, ist der Kunde aufgefordert, den Kundenservice anzurufen. Genau dies ist das Ereignis, welches Sujethaltigkeit erzeugt. Einer internen Beschreibung ist dieser Fall nicht mehr zugänglich, deshalb der externe Referenzverweis auf den Kundenservice. Auch Gesetzestexte können als Paradigma der Sujetlosigkeit gelten. Sie gehen von einem normativen

¹⁵ Zu dieser Unterscheidung vgl. Ralf Simon: Vor und nach der Form, in: Michael Gamper u. a. (Hrsg.): *Zeit der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, 63–82.

¹⁶ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972. Die Definition des Sujetbegriffs – und damit auch der Sujetlosigkeit – findet sich auf den Seiten 329–340.

¹⁷ Vgl. insbes. den Aufsatz „Die Entstehung des Sujets – typologisch gesehen“ in Jurij M. Lotman: *Kunst als Sprache*, Leipzig 1981, 175–204.

Funktionieren sittlich fundierter Rechtlichkeit aus und beschreiben Lösungsstrategien für Konfliktfälle. Erst wenn diese immanente Beschreibung, also das geltende Recht, manifest außer Kraft gesetzt ist, tritt das Sujetereignis ein, nämlich das Rechtsverfahren, welches den Sinn hat, den Konflikt zu befrieden und die Sujetlosigkeit wiederherzustellen. Es sei das folgende Beispiel genommen:

§ 923 (Bürgerliches Gesetzbuch (BGB))

Grenzbaum

(1) Steht auf der Grenze ein Baum, so gebühren die Früchte und, wenn der Baum gefällt wird, auch der Baum den Nachbarn zu gleichen Teilen.¹⁸

Semantisch ist die Sache klar, metrisch aber keinesfalls. Es liegt, nimmt man einige Tonbeugungen in Kauf, ein Hexameter vor:

Steht auf der **Grenze** ein **Baum**, so **gebühren** die **Früchte** **und**, wenn der **Baum** gefällt **wird**, auch der **Baum** den **Nachbarn** zu **gleichen** **Teilen**.

Der an sich sujetlose Text gewinnt auf diese Weise eine zweite Existenz, eine Sujethaftigkeit. Die Texteigenschaften des expositorischen Sachtextes kreuzen sich mit dysfunktionalen Eigenschaften der poetischen Kodierung, so dass das Text-Welt-Modell des Rechtsdiskurses durch ein zweites Text-Welt-Modell infrage gestellt wird. Man mag an einen Zufall glauben, aber ein Blick auf den dritten Absatz dieses Paragraphen führt auf die Vermutung poetischer Systematizität. Er lautet (§ 923.3 BGB): „**Diese Vorschriften gelten auch für einen auf der Grenze stehenden Strauch.**“ Reim, daktylische Anmutungen und Assonanz, durch das ‚stehenden‘ zum Stabreim gesteigert, lassen kaum einen Zweifel daran, dass hier ein Poet am Werk war. Interessanterweise wird der Text derart zu einem sujethaltigen nur aus dem Blickwinkel des juristischen Diskurses, der poetisch durchkreuzt wird. Würde man die Position der dichterischen Rede einnehmen, dann wäre der Text durchaus nicht sujethaltig. Die Dichtung hat die Lizenz, einen jeglichen Inhalt zu poetisieren; die Ausführung dieser Lizenz allein erzeugt noch keine systemische Grenzüberschreitung, sie bestätigt vielmehr das Text-Welt-Modell der Dichtung. Aus dieser Perspektive wäre nichts anderes geschehen, als dass ein an sich kontingenter Sachgehalt auf der Ebene der sprachlichen Materialität poetisch kodiert worden ist, indem einige Verfahren der poetischen Selbstreferenz angewandt wurden. Literarische Form resultiert daraus noch nicht, aber der Begriff der poetischen Selbstreferenz ist aufgetreten.

Ein zweites Beispiel behandelt ebenfalls einen juristischen Text, aber er taucht in einer literarischen Erzählung auf, in der der Protagonist angesichts einiger attraktiver

¹⁸ Bürgerliches Gesetzbuch, zitiert nach: <https://www.gesetze-im-internet.de/bgb/BGB.pdf> [konsultiert am 17.11.2018].

junger Mädchen das präpotente Interesse bekundet, die juristischen Folgen einer möglichen Übergriffigkeit vorab geklärt wissen zu wollen:

(Verführung Minderjähriger: strafschärfend sollten dabei wirken: Nachtzeit (wieso das?); Unkenntlichmachung; falsche Angaben über Namen und Wohnung, äh; Flucht; Rückfall; gemeinschaftliche Ausführung von 3 oder mehr Personen – hier stützte ich schon; Verweigerung der Werkzeuge ...?? – Dann erst entdeckte ich, daß ich in die Forstdiebstähle geraten war, und stellte den Band entmutigt zurück: im StGB soll sich ma Eener durchfinden!).¹⁹

Ein Fehlgriff in jeglicher Hinsicht: Die kleine Sequenz inszeniert in hoch komplexer Weise die Dialektik der Sujetlosigkeit. Die Überblendung von rechtlicher Ordnung und unterstelltem widerrechtlichen Verlangen kommt als Erzählereignis deshalb nicht in Gang, weil die konfliktgenerierende Überschneidung zweier semantischer Bereiche sofort wieder zurückgenommen wird und sich die juristische Definition als Scheindefinition entpuppt. Übrig bleibt die plötzliche Verwandlung einer angespannten Erwartung in nichts.²⁰ Der Text zieht die reflexive Schleife einer thematischen Selbstreferenz, die folgenlos bleibt. Aus der möglichen Erzählung, also einem Formprozess, wird nichts; der Witz als schnelle Selbstreferenz tritt an die Stelle der Form (Narration).

Sujetlosigkeit ist wohl die Eigenschaft, die Prosatexte am untersten und am obersten Ende ihrer umfangreichen Skala miteinander teilen. Man wird *Finnegans Wake* als die vielleicht extremste Ausprägung der Prosa im Sinne eines sujetlosen Textes beschreiben können. Vor der nur rudimentär entzifferbaren Handlung spielt sich hier eine Selbstexplikation der Sprache auf allen materialen und semiotischen Ebenen ab, eine permanente Übersetzungsarbeit der Selbstreferenz. Wenn Arno Schmidt sein Hauptwerk *Zettel's Traum* als „Meta-Litteratur“²¹ kennzeichnet, dann ist in der Charakteristik, dass der Text seine eigene umfassende Exegese selbst schon mitformuliert, die Eigenart enthalten, nicht nur eine vollständige und umfassende Enzyklopädie zu schaffen, sondern zudem noch ihre paradoxe Selbstbeinhalten aufzuführen. *Finnegans Wake* und *Zettel's Traum* haben nicht etwas zu erzählen, sie reflektieren die narrativen Kodierungen und übersetzen sie permanent: Selbstreferenz statt Form. Die *ultima ratio* der Sujetlosigkeit mag man in den Gedankenspielen von Borges finden, in seiner *Bibliothek von Babel*, in seinem Lotterietext, in dem Grenzexperiment einer lückenlosen alternativen Enzyklopädie, die wie der ontologische Gottesbeweis aus ihrer zur Notwendigkeit gewordenen Möglichkeit heraus wirklich wird (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). James Joyce und Arno Schmidt schreiben in ihren Hauptwerken

¹⁹ Arno Schmidt: Bargfelder Ausgabe [BA], Zürich 1986 ff., Abt. I, Bd. 1, 405 (*Seelandschaft mit Pocahontas*).

²⁰ Vgl. dazu Immanuel Kants Definition des Witzes im § 54 der *Kritik der Urteilskraft*: „Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.“ (Immanuel Kant: Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Berlin 1908, Bd. 5, 332.)

²¹ BA, Abt. IV, Bd. 2, 517.

komplette Welttopographien, nicht umsonst reagiert die Forschung darauf zunächst mit der Etablierung von Wörterbüchern, Registern und Handbüchern der Übersetzung, also mit Textsorten, die Lotman den *sujetlosen* Texten zurechnet.

Man kann wohl sagen, dass die *Sujetlosigkeit* der einfachen Gebrauchstexte (Gebrauchsanweisung, Rechtstexte etc.) in der hypertrophen Prosa wiederholt wird, indem jegliches Definitionsmoment in Selbstreferenz versetzt wird. Zum Kanon der fortgeschrittensten Kunstprosa wird man deshalb auch die schiefen Enzyklopädien und Wörterbuchprojekte rechnen müssen. Ror Wolf etwa übernimmt die Weltdefinitionen der Ratgeber- und Hausbuch-Literatur in seinen Ratschlägern,²² indem er das Material auf der thematischen Ebene dysfunktional zerlegt, den Gestus der *Sujetlosigkeit* aber beibehält. Die Raoul-Tranchirer-Bücher zeigen vielleicht am deutlichsten, wie stark der Bezug avanciertester Prosa zur vorliterarischen Gebrauchsprosa ist.

Wenn man *Finnegans Wake* als *sujetlosen* Text beschreibt, dann enthält er die Gebrauchsanweisung für die falsche Welt. Jede gebrauchsprosaische Feststellung wird selbstreferentiell gewendet und als poetische Proposition zu einer tautologischen Definition der Negativität. Die Einführung des Begriffs der Negativität an dieser Stelle liegt nahe: Wenn Prosa der Selbstreferenz – statt der Form – folgt und wenn poetische Selbstreferenz auf die Definitionsmatrix *sujetloser* Texte angewandt wird, dann kann es sich nur um einen Akt der Negativität erzeugenden Differenzierung im Sinne von Derridas *différance* handeln. Scheindefinitionen und dysfunktionale Enzyklopädien bei fortgesetzter Weigerung narrativer Formteleologie führen zu einer Metaphysik der Negativität, bei Schmidt und Joyce zur Gnosis, nicht anders in Brochs *Tod des Vergil*. Der *sujetlose* Text wird, aufgefaltet zur Weltenzyklopädie, notwendigerweise in die humoristische Permanenz der grotesken und verzweifelten Verschiebung genötigt. Er unternimmt den andauernden Nachweis, dass die Welt eine große Tautologie des Unpassenden und der verhinderten Synthese ist. Wo die einfachen *sujetlosen* Gebrauchstexte die Intaktheit der Welt zu beschreiben versuchen, reagiert die komplexe *sujetlose* Prosa auf diesen Gestus mit der destruktiven Arbeit einer Schritt für Schritt vollzogenen *reductio ad absurdum*. Das Beweisziel besteht in der schlechten Unendlichkeit des Scheiterns, als umfassende Schlechtschreibung derjenigen Ordnung, die die vorliterarische Gebrauchsprosa ebenso wie die ihr gewidmete Textlinguistik affirmierend unterstellt.

Vorwärts oder gewendet?

Prosa ist nach dieser Beschreibung entweder eine Sachverhalte exponierende Rede oder ihre permanente selbstreferentielle Wendung. Die Doppeldeutigkeit dieser

²² Vgl. aus der umfangreicheren Serie vor allem Ror Wolf: Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt, Frankfurt a. M. 2009.

Definition, in der Sujetlosigkeit als Unterbietung von sujethafter Form oder als Textualität nach der Form erscheint, haftet schon der rhetorischen Bestimmung des Prosa-begriffs an. Das Wort Prosa, so wie es in den Rhetoriken auftaucht,²³ leitet sich von *oratio prorsa* ab (verkürzt aus *provorsa*), worin *pro* und *versus/vorsus* verschmolzen sind. *Prorsa* hat die Bedeutung von ‚geradezu‘,²⁴ gemeint ist eine klare, ihr Expositionsziel ohne Umwege erreichende Rede. Da aber das *pro* auch als Votum für (*pro*) die Wendung (*versus*) gelesen werden kann, ist eine spekulative Relektüre der Wortbedeutung möglich, nach der Prosa die gewendete Redeweise ist. Agamben deutet eine solche an.²⁵ Interessanterweise oszilliert also schon das Wort Prosa zwischen den beiden Extremen einer vorwärts gerichteten eigentlichen Rede und einer gewendet tropologischen Rede. Etymologien, zumal solche mit spekulativen Wendungen, soll man nicht überstrapazieren. Aber der Prosabegriff wird genau in diesem Sinne nicht nur bei Agamben einer gegenwendigen Neulektüre unterzogen. Wollschlägers *Herzgewächse* sprechen von einem Schreiben „ruckworts gegen den Strom der Zeilen“²⁶ und Uwe Dicks *Sauwaldprosa* holt zu einer präzisen Definition aus:

Skeptisch gegen die Erzählbarkeit der Welt? Ja. Bereit, es anders zu versuchen: Prosa ist asymmetrisch, ihre Bewegungen – die Bewegung der Wortmasse – sind die Bewegungen einer Herde, komplex und eigenrhythmisch in ihrer Regellosigkeit. Wirkliche Prosa, sagt Ossip Mandelstam, ist Dissonanz, Uneinigkeit, Vielstimmigkeit, Kontrapunkt.²⁷

Arno Schmidt schreibt gleich die passende Allegorie auf den Prosabegriff, verpackt in einen dörflichen Spaziergang:

Rechts ein nicht minder insolventes «letztes Gärtchen», dessen 1 Zaun=fahl weißgraugrünschwarz phaulte; an seinem Fuß Kräuter der nördlichen Erdhälfte, starkriechend wirtelährig ausgerandet, *Piperita sylvestris acquatica*, (dem Klang nach vermutlich «1 Thee», abscheulich gesund oder für's *sistema urinario*). Und ovalherzförmig wellig gezähnt, *Pulegium gentilis arvensis*, gemein in feuchten Feldern an der Südseite von Gräbm; (: wenn Prosaschreibm bloß nich so gefährlich wäre; manchma hatt'ich direkt Lust dazu!). Aber lieber rechtseitig einlenken; [...]²⁸

²³ Vgl. hierzu die detaillierten Ausführungen von Klaus Weissenberger: Art. „Prosa“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992 ff., Bd. 7, 321–348.

²⁴ So die übliche Herleitung, vgl. Karlheinz Barck: *Prosaisch – poetisch*, in: Ästhetische Grundbegriffe, hrsg. von ders. u. a., Stuttgart 2003, Bd. 5, 88. Mit „nach vorne gekehrte Rede“ übersetzt Klaus Weissenberger das Wort in seinem Prosaartikel (Anm. 23), 321.

²⁵ Vgl. Giorgio Agamben: *Idee der Prosa*, Frankfurt a. M. 2003, 23.

²⁶ Hans Wollschläger: *Herzgewächse*, Göttingen 2011, 64.

²⁷ Uwe Dick: *Sauwaldprosa*, Salzburg/Wien/Frankfurt a. M. 2001, 292.

²⁸ BA, Abt. I, Bd. 3, 491 (*Caliban über Setebos*). Zur Erklärung der lateinischen Begriffe: *Piperita sylvestris acquatica* = Pfefferminze; *Sistema urinario* = Ableitende Harnwege; *Pulegium gentilis arvensis* = ebenfalls ein Minzgewächs.

Die kurze Sequenz setzt das Oszillieren des Prosabegriffs in Szene, zuerst durch den Rechts-links-Wechsel, auch durch die Differenz von Norden (Kräuter der nördlichen Erdhälfte) und Süden (Südseite von Gräben), vor allem aber durch den Unterschied von oben (Blick von oben) und unten (die Minzgewächse), der aber durch die Vorstellung einer durch den Körper hindurchlaufenden Entwässerung (oben nach unten) vermittelt wird. Die gesamte Bewegung des Spazierengehens durch das dunkle Dorf zum poetischen Gärtchen am Waldrand – der Wald ist der Topos der Prosa – ist also als Textbewegung eine Art Entwässerung, ein Wasserdurchlauf durch den poetischen Körper, der sich aus der gewendeten Vorwärtsbewegung ergibt. „Wenn Prosaschreiben bloß nicht so gefährlich wäre“: *Caliban über Setebos*, aus dem die Sequenz zitiert ist, macht sich über Rilke lustig und bestimmt das Prosaschreiben als die *ultima ratio* der Poesie, nicht anders als Uwe Dick, Hans Wollschläger oder James Joyce. Der Prosabegriff ist hier in überraschender Deutlichkeit als Überbietungsformel des traditionellen Poesiebegriffs platziert, eine Bewegung, die man übrigens geradezu gegenläufig an den Ochsen-Gedichten von Bert Brecht aufzeigen kann.²⁹ Brecht benutzt in diesen Gedichten hochbewusst die Idee der boustrophedischen Bewegung, ebenso wie in ganz anderem Kontext Arno Schmidt, wenn er in *Abend mit Goldrand* eine normal geschriebene Textseite einer gegenläufig geschriebenen Textseite gegenüberstellt und dies mit dem hin und her Gehen zweier „BoustrophedonFräulein“ auf einer Dorfstraße illustriert.³⁰

An dieser Stelle der Argumentation lässt sich durchaus schon angeben, worin der Rechtsgrund für diese Überbietungsfigur besteht. Im Gegensatz zur Form ist poetische Selbstreferenz endlos rekursiv zu setzen, sie kennt keine Stoppregel und findet ihre Erfüllungsgröße geradezu in der fortgesetzten Komplexität poetischer Kodierung. Form hingegen muss eine wahrnehmbare Gestalt, eine ästhetische Anschaulichkeit besitzen, um Form bleiben zu können, selbst dann, wenn man sie prozesshaft versteht. Auch Form verdichtet, aber sie darf das Verdichten nicht exzessiv betreiben, im Gegensatz zur poetischen Selbstreferenz. So zeigt sich, dass Prosa eine Lizenz besitzt, die poetische Form *per definitionem* nicht haben kann: die einer virtuell unendlichen Steigerung durch fortgesetzte Selbstanwendung. Deshalb ist das Prosaschreiben so gefährlich, deshalb wendet sie sich „ruckwärts gegen den Strom der Zeilen“, deshalb ist ihre Eigenrhythmik regellos und asymmetrisch. Wenn Prosa die einfache Sujetlosigkeit der Sachtexte in die komplexe Sujetlosigkeit dysfunktionaler poetischer Enzyklopädien übersetzt und dabei alles, was literarisch dazwischen liegt, nämlich das Reich der poetischen Formen, einklammert, dann ist sie infolge ihrer ausformulierten Selbstreferentialität über die poetischen Formen hinausgeschossen. – Man mag diese komplexe Gesamtlage schon in der Wortbedeutung des Prosabegriffs, als würde Prosa ihren doppeldeutigen Namen nennen, angelegt sehen.

²⁹ Ralf Simon: Ochsenwendig. Statt Stimmung Gestus (Brecht), in: Friederike Reents, Burkhard Meyer-Sickendiek (Hrsg.): *Stimmung und Methode*, Tübingen 2013, 263–279.

³⁰ BA, Abt. III, Bd. 3, 158 (*Abend mit Goldrand*).

Verständliche Mündlichkeit als Natürlichkeit oder als Schriftfiktion?

Mit dem Prosabegriff der Rhetoriken verbindet sich das Stilideal der *claritas*. Es geht um eine Verständlichkeit der deutlichen und direkten Rede, die am Modell mündlicher Kommunikation abgelesen ist („schreibe, wie du sprichst“³¹). So wie in direkter Interaktion Sprache via Verstehen sofort in Handlung überführt wird, sollen auch Gebrauchsanweisungen oder Gesetzestexte funktionieren. Infolge der Situationsabstraktheit der Schrift muss die unterstellte Funktion der Mündlichkeit schriftlich simuliert werden. Es liegt also eine Verschlingung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit vor, *claritas* ist nicht einfach ein Nachahmen mündlicher Rede, sondern eine eigene Emergenz eines schriftlich generierten Mündlichkeitsideals.

Der Grundzug der Sujetlosigkeit kehrt hier wieder: Schrift soll gegenüber der Mündlichkeit kein eigener Bereich sein, sondern vielmehr wie eine interne Verdeutlichung der Oralität funktionieren, sie soll sich gleichsam invisibilisieren, sodass Prosa ihrem einen Definitionsmoment der direkt und geradezu gerichteten Rede nachkommt. Die Orientierung der Prosa an einem normativ unterstellten Mündlichkeitsbegriff hat allerdings ihre Tücken. Luthers Prosa, die den mündlichen Sprachgebrauch zu gewissen Teilen imitiert, wird gerade wegen der Mimesis an Mündlichkeit bildlich, voller Sprichwörter und Redewendungen, mit Tropen, Figuren und Sprüngen durchsetzt. In seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530) findet sich die berühmte Formel, dass man dem einfachen Menschen auf das Maul sehen solle und dass das dort Gehörte zu verdolmetschen sei. Die wörtlich genommene Ausrichtung von Prosa an der zuerst nur normativ gemeinten Verständlichkeit mündlicher Rede führt zu einer Steigerung des rhetorischen Charakters der Schrift, sodass ein Umschlag in die Rede der Wendungen, der rhetorischen Selbstbezüglichkeiten stattfindet. Herders Prosatheorie, in der die Semiotiken der sinnlich wilden, der phantasievoll-gestalthaften und der verstandesmäßigen Begriffsrede im komplexen Zugleich einer überkodierten und hypertrophen Schriftlichkeit auftreten, zieht daraus die Konsequenz.³² Erneut zeigt sich inmitten des Prosabegriffs die charakteristische Spreizung in die Extreme: Prosa orientiert sich an der eigentlichen, von Tropen befreiten und der Verständlichkeit direkt zugänglichen Rede und ist zugleich der hypertrophe Text, der freilich seinen Bezug zur Mündlichkeit nicht aufgibt, sondern aus diesem Bezug vielmehr die höchste Artifizialität erzeugt.

³¹ Karin Müller: „Schreibe, wie du sprichst!“ Eine Maxime im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Eine historische und systematische Untersuchung, Frankfurt a. M. 1990.

³² Vgl. zu diesem komplexen Prosabegriff Ulrich Gaier: Die Prosatheorie des jungen Herder, in: Claudia Taszus (Hrsg.): Vernunft, Freiheit, Humanität. Über Johann Gottfried Herder und einige seiner Zeitgenossen. Festgabe für Günter Arnold zum 65. Geburtstag, Eutin 2008, 74–99. Ulrich Gaier: Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder, in: Gerhard Sauder (Hrsg.): Johann Gottfried Herder 1744–1803, Hamburg 1987, 202–224. Ralf Simon: Die Idee der Prosa, München 2013, 83–116.

Die seltsame Rückkopplungsschleife zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist eine der wesentlichen Felder der poetischen Selbstreferenz in Bezug auf avancierte Prosatexte. Am weitesten geht hier wohl James Joyce mit seinem *Finnegans Wake*, bei dessen geschätzt bis zu sechzig verwendeten Sprachen jede Sprache zu jeder anderen in die Position einer dialektalen Variante im Innenraum der Sprache vor Babel wird. Die prinzipiell mehrsprachige Textur setzt jedes nationalsprachliche Wort durch Falschschreibung und durch das etymologische Durchsichtigwerden einer prinzipiellen Mehrdeutigkeit aus, die über den nationalen Sprachraum hinausgeht und eine Sprache entwickelt, die nur aus Varianzen und Analogien zwischen den Sprachen besteht. Die Frage, ob es sich hier um ein Verfahren textueller Alchemie oder konkreter Mimesis an mündliche Pidgin-Sprachlichkeit handelt, löst sich als Alternative auf.

Eine der vielen Überlegungen Arno Schmidts zur ‚Verschreibkunst‘ in der Mündlichkeit-Schriftlichkeit-Schleife findet sich in den erläuternden Bemerkungen zu seinem Roman *Kaff auch Mare Crisium*:

Die Orthografie: eine skurrile Auflockerung des leserischen Denkens=Fühlens, (wie sie hier erforderlich ist), der entscheidende ‚Zusatz an Freiheit‘ kann, meines Erachtens, nicht von der *Syntax* herkommen – wie die Vertreter der sogenannten ‚Konkreten Prosa‘ meinen – sondern, zumindest zunächst=einmal, weit wirksamer, von der *Orthografie* her. (Dies z. B. auch die Meinung Joyce’s in FINNEGANS WAKE; obwohl dort ‚übertrieben‘, und vor allem ins – mir immer prekäre – gnostisch=mythische, ja mystische, gewendet. Und auch viel zu hohe Ansprüche an den Leser stellend; ich habe 1 einfacheres ‚Anfangsstadium‘, obwohl derselben Entwicklungsreihe, vorgezogen). / Die fonetisch=geschriebene ‚Schprech=Schprache‘ ist absichtlich un=einheitlich gehalten – derselbe Mensch *kann* ja nicht nur sagen, sondern *tut* es auch, je nach Stimmung oder beabsichtigter Wirkung (Also Umgebung), vornehm: »Ich *pfl*ege zu wissen, was ich tue.«; oder aber, lose=heruntergestimmt: »... wie Wintheutel *flee*gn.«

Solche Veränderung der Schreibweise hält sich jedoch (und bewußt) genau in den Möglichkeitengrenzen der *Aussprache*. Wodurch nicht nur sichtbar wird: wie sehr etwa unsere ‚Duden‘=Schrift nach einerseits Vereinfachung, andererseits nach Freiheit des Schreibenden geradezu *schreit*; sondern auch zahlreiche Assoziationen sichtbar gemacht werden; (im vorliegenden Falle freilich absichtlich meist ironischer Art.)

1 Beispiel: ‚Kultur‘ – durch die bloße Hinzufügung 1 Buchstabens ‚Kultuhr‘ wirkt sie schon ‚verschrieben‘. In schlechter Laune ist die ‚Kull=Tour‘, (wodurch ja dann im Leser die Begriffe des ‚kullerns=kegeln‘ und der ‚faulen Tour‘, der ‚Masche‘ geweckt werden.) auch ‚Cul=Tour‘ ist möglich: aha: ‚Cul de Paris‘! Dennoch bleibt in allen Fällen die *Aussprache* der Kultur. Andere Beispiele für Assoziationen: auf einem Küchenheerd ‚rumohren‘ die Töpfe und Pfannen. Die Bayerische ISETTA mahnt an die Faß=zieh=Nation der Technik.³³

Das Kriterium für die Neu- und Falschschreibung bleibt die Aussprache, also die Mündlichkeit. Arno Schmidts Texte sind dialektal konkret und zugleich skriptural hochkomplex. ‚Cul de Paris‘, also: der Arsch von Paris (langes ‚a‘: gemeint ist neben der Stadt zumindest auch der mythologische Paris, der Helena entführte), führt die

33 BA, Abt. I, Bd. 3, 546.

Etymspur in eine andere Nationalsprache, vom Deutschen ins Französische. Hinter einer Textur also, die die Varianzen des Mündlichen als formalen Rahmen akzeptiert, etabliert sich eine Anarchie vielfacher Schriftbezüge, deren Referenzbereich prinzipiell auf Mehrsprachigkeit abzielt. So wird aus der konkreten Mimesis dialektal eingefärbter Mündlichkeit die hochartifizielle Textalchemie fortgesetzter Selbstreferenzen.

Schmidt und Joyce sind für diese Verfahren nicht die einzigen Beispiele, der ästhetische Mechanismus lässt sich auch ins Bayerische übertragen, wie schon der Blick auf die erste Seite der *Sauwaldprosa* zeigt:

Und die Sauwäldler, das sind die „Riaßler“. Überkommene Namen. Zu Olims Zeiten nämlich schnoberten hier riesige Rudel von Paarzehern durchs Holz und brachen hervor mit Gegrund und Rääf-Rööf, zur Unzeit die Felder zu pflügen. Nun, die Sauen gingen zurück, wie es in der Forstamtssprache heißt – man schoß sie ab, bis auf ein paar überlebende Glücksschweine – die Sauen gingen ... und die Namen blieben.

Namen saan Schicksal, sagt der in Eisenbirn, an einen Holzapfelbaum gelehnt. I hoaf Krieger – und hob zwoamoi eirucka miassn. Der Dachdecker, bei dem wo i glernt hob, hot si Schindler gnennt. Da war bloß dees L zvui; dees hob i oiwei hergnomma für mei Leckmi. Und mei Oide war a geborene Jung, und is aa jung gstorbm!³⁴

Es scheint sich die seltsame Relation zu etablieren, dass die Sprache desto universeller wird, je lokaler sie ist. Uwe Dick zitiert das Bayerische als eine in sich geschlossene und insofern sujetlose Sprachverwendung, in der aber das allgemeinste Gesetz ausgesprochen wird, welches aufgrund dieser Allgemeinheit wiederum sujetlos ist. Ausgesprochen wird, dass das Wort sein eigener Name ist: die wohl engste Formulierung poetischer Selbstreferenz, die möglich ist. Was der in Eisenbirn als Volksetymologie zum Besten gibt, lautet bei Roman Jakobson so: „In der Dichtung lebt die innere Form des Namens, d. h. der semantische Wert seiner Konstituenten, wieder auf.“³⁵ So zeigt sich, dass die Lokalität der Sprache ihre wahre Allgemeinheit ist, entsprechend wird Arno Schmidt bei Uwe Dick zum „Volxschriftsteller“,³⁶ der eigentlich bayerisch geschrieben hat:

Im Sauwald war Arno Schmidt bereits, als er schrieb (Kaff/auch Mare Crisium): die eingestreuten irdischen Szenen sind, ..., dem bayerischen Volkleben entnommen; da er jedoch weder das Land kennt, noch den Dialekt seiner Bewohner, auch Bergländer notorisch nicht ausstehen kann, und vor allem eine Lokalisierung unmöglich machen wollte, wurden die beobachteten Ereignisse und Gestalten zur Tarnung in ein Gebiet nördlich der unteren Weser verlegt, ... Drobm überm untern Inn – drei oder vier der x-tausend Käufer dieses Buches erinnern sich vielleicht – liegt der Sauwald.³⁷

³⁴ Dick (Anm. 27), 5.

³⁵ Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt a. M. 1979, 118.

³⁶ Dick (Anm. 27), 282.

³⁷ Ebd.

Die *Sauwaldprosa* Dicks ist also das Äquivalent oder gar die Übersetzung von Schmidts *Kaff*. Bedenkt man das seltsame Verweissystem, mit dem Arno Schmidt sich in *Finnegans Wake* einschreibt und Uwe Dick in Arno Schmidts *Kaff*, dann drängt sich der Eindruck auf, es gehe um das Fortschreiben eines einzigen Textes. Tatsächlich wird man das Projekt einer Systematik poetischer Selbstreferenzen als Grundprinzip avancierter Prosa, verbunden mit der Pointe sujetloser Weltenzyklopädie, als Kontinuum verstehen können. Die Texte sind durch ihre Konzentration auf sprachliche Materialitäten in jeglicher Hinsicht miteinander verbunden, sie arbeiten am selben Phantasma einer *lingua universalis*, einer neuen adamitischen Sprache, die aber im Gegensatz zur theologischen Auslegeordnung das Allgemeine gerade in der Inkompatibilität des Einzelnen manifest zu machen versucht.

Lässt sich an dieser Stelle immer noch behaupten, dass diese hypertrophe Textlogik weiterhin den Bezug zur vorliterarischen Gebrauchsprosa aufrechterhält? Jedenfalls handelt es sich um dasselbe Textprinzip. Avancierte Prosa deutet die Sujetlosigkeit der Gebrauchsprosa hinsichtlich der in ihr latenten Tropen und Figuren so weit aus, dass aus jeder noch so entfernten eigentlichen oder wörtlichen Sprachverwendung das ganze Repertoire der Poetizität entwickelt werden kann. Eine Theorie der Prosa wird gerade diese Korrespondenzen zwischen dem Schrifttum vor der literarischen Form und dem literarischen Schrifttum nach der Form als den Dreh- und Angelpunkt ihrer Überlegungen ansetzen müssen, wenn sie sich nicht dem Vorwurf einer nur sehr regionalen Theoriebildung aussetzen möchte.

Poetische Selbstreferenz als zentrale Aufgabe der Literaturwissenschaft

Nach den nunmehr geführten Überlegungen lässt sich zu den anfangs gestellten Fragen zurückkommen. Eine Poetik der Prosa ist deshalb kein mögliches Unterfangen, weil in der Tradition der Poetik die Abhängigkeit vom Formbegriff zentral ist. Der Formbegriff hängt mit dem der Mimesis zusammen, welche Handlungsweisen nachahmt und sprachlich übersetzt. Somit findet ein Transfer von protoliterarischen Praxisformen (Ricoeurs *mimesis I*) in sprachliche Formen, vor allen Dingen in Gattungen als Handlungsablauftypen (Ricoeurs *mimesis II*) statt.³⁸ Poetik ist in der alteuropäischen Tradition die rhetorikgestützte Lehre dieses Formrepertoires.³⁹ Prosa ist in diesem Feld keine mögliche Position, entweder unterbietet sie die Form oder sie überbietet sie.

³⁸ Vgl. Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, 3 Bde., München 2007. Die Analyse des Kreises der *mimesis*-Formen findet sich in Band 1, 87–135.

³⁹ Eine Rekapitulation der europäischen Poetik-Geschichte auf der Basis der Unterscheidung von Form und Selbstreferenz findet sich bei Ralf Simon: *Poetik und Poetizität. Übersicht, historischer*

Eine Theorie der Prosa ist möglich und sinnvoll. Sie hat ihr Zentrum in der Theorie der poetischen Selbstreferenzen zu finden, vor allem aber in der inhaltlichen Ausdeutung der selbstreferentiellen Verfahren und Kunstgriffe, also in dem, was die russischen Formalisten Instrumentierung genannt haben. Der Begriff der Negativität, der in den oben gegebenen Ausführungen kurz markiert wurde, führt etwa auf die mit der avancierten Prosa gegebenen negativistischen Metaphysiken. Eine Theorie der Prosa hätte also den Formalismus der Selbstreferenzen in Inhaltlichkeit zu übersetzen.

Im Rahmen einer traditionellen Literaturwissenschaft ist dafür kein etablierter Diskursort vorgesehen. Tatsächlich geht es um nichts anderes als um die Umstellung formorientierter Literaturwissenschaft zu einer Literaturwissenschaft der poetischen Selbstreferenzen. Dieses Unterfangen wirft das Problem einer umfangreichen Neuschreibung der Nomenklatur auf. Üblicherweise wird zwischen Form und Selbstreferenz kein Konflikt gesehen, vor allem deshalb nicht, weil die literarischen Formen die Verfahren der Selbstreferenz an sich heranziehen und sie benutzen, um ihre Formverdichtung voranzutreiben. So wird etwa in der Gedichtinterpretation ganz selbstverständlich die Formanalyse mit der Analyse der rhetorischen Kunstgriffe verbunden, indem eines das andere unterstützt. Erst wenn deutlich wird, dass poetische Selbstreferenz hinsichtlich ihrer Rekursivität keine Stoppregel kennt und mithin in der Lage ist, die Gestalthaftigkeit der Form durch überbordende Komplexität zu sprengen, wird Selbstreferenz als ein genuin anderes, von der Form geschiedenes Prinzip sichtbar. Texte wie *Finnegans Wake*, *Zettel's Traum*, die *Sauwaldprosa*, der *Tod des Vergil*, Jean Pauls Textkosmos oder Wollschlagers *Herzgewächse* werden in der Literaturwissenschaft in die Spezialforschungen abgeschoben und den zuständigen Dechiffriersyndikaten überantwortet, ohne dass die Frage nach einer prinzipiellen Andersheit gegenüber sonstigen poetischen Formen in den Blickpunkt gerät. Die formtheoretische Offenheit des Romans wird dann verlegenheitshalber als Kategorie in Anschlag gebracht, ohne dass reflektiert werden würde, dass die genannten Texte dasjenige attackieren, was der Roman prinzipiell braucht: die Intaktheit der in ihm vorhandenen Formen.⁴⁰ Die Negativität der Prosa dekonstruiert schon das Wort durch die etymistische Verschreibkunst, sie zerlegt die Satzsyntax (weshalb eine Theorie des poetischen Satzes Teil einer Theorie der Prosa ist), sie unterwandert durch ihre Plurifokalität die Einheit der textuellen Kohärenz und Kohäsion. Dieses negative Tun,

Abriss, Systematik, in: ders. (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, Berlin/Boston 2018, 3–57.

⁴⁰ Jüngst hat Rüdiger Campe anlässlich einer erneuten Lektüre der frühromantischen Romanpoetik betont, dass der Roman konstitutiv Formen braucht, sie in sich hineinnimmt und sich aus ihrer Umformung heraus konstituiert. Für die avancierte und hypertrophe Prosa, die im vorliegenden Aufsatz gemeint ist, lässt sich eine solche Aussage nicht mehr treffen. Vgl. Rüdiger Campe: Das Argument der Form in Schlegels *Gespräch über die Poesie*. Eine Wende im Wissen der Literatur, in: Merkur 68/2 (2014), 110–121. Rüdiger Campe: Poetiken der Frühromantik, in: Ralf Simon (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, Berlin/Boston 2018, 157–174.

das aus der analytischen Zerlegung resultiert, die mit einem ausgebildeten Repertoire von Selbstreferenzen einhergeht, reflektiert sich in der diesen Texten entsprechenden Kosmologie der Negativität, also in einer zumeist der Gnosis folgenden pessimistischen Metaphysik. Diese Bestimmungen gehören nicht dem Roman an, sie sind genuin die Folgen für ein Textprinzip, das nur aus der entschiedenen Kontraposition zur Form zu denken ist.

Weil die Literaturwissenschaft in ihrer gesamten Nomenklatur vom Formbegriff durchsetzt ist, führt die Theorie der Prosa infolge der Unterscheidung von Form und Selbstreferenz zu einem grundlegenden Nachdenken über die Sache der Literaturwissenschaft. Letztendlich ist es darum zu tun, die mit dem russischen Formalismus postulierte Wende von einer an der Mimesis und ihren Formbegriffen hängenden Literaturwissenschaft zu einer Theorie der Poetizität tatsächlich zu vollziehen. Jakobsons schon 1919 formuliertes Postulat, dass die Literaturwissenschaft einzig und allein darin bestehen solle, Theorie der Poetizität zu sein, ist in keiner Weise jemals eingelöst worden. Es existiert keine einigermaßen systematisch aufgebaute und das Feld abdeckende Theorie poetischer Selbstreferenzen, also keine Theorie des poetischen Wortes, keine Theorie des poetischen Satzes, keine gegliederte Theorie selbstreferentieller Materialität der Sprache und erst recht keine daraus resultierende Theorie der Instrumentierung, die zu einer Semantik der Selbstreferenzen führen würde. Natürlich gibt es die durch Entpragmatisierung zu dekonstruktiver Selbstbezüglichkeit umfunktionalisierte Rhetorik (*elocutio*) und natürlich wird man Jakobsons literaturwissenschaftliches Werk als Rhetorik der Poetizität verstehen können, aber abgesehen davon, dass Jakobson, selbst wie verzaubert durch den Formbegriff, dies an der Lyrik demonstriert, ist er weit davon entfernt, die Implikationen seines eigenen Poetizitätsprinzips auch nur ansatzweise zu einer Typologie der Selbstreferenzen auszuführen.⁴¹ Eine solche aber würde im Zentrum einer Literaturwissenschaft stehen, die eine Theorie der Prosa anstrebt. Die schon erwähnte Überbietungsfigur würde darin zum polemischen Hauptpunkt erhoben. Während die in der Tradition der Poetik stets als Leitmodell dienende Lyrik ihre poetische Komplexität auf ihr Formmoment hin

⁴¹ Hendrik Birus entwickelt in seiner wichtigen Studie zu Jakobson den Gedanken, dass Jakobsons Linguistik im Grunde eine recht anarchistische Angelegenheit ist. Vgl. Hendrik Birus: Der Leser Roman Jakobson im Spannungsfeld von Formalismus, Hermeneutik und Poststrukturalismus, in: ders., Sebastian Donat (Hrsg.): Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. 2 Bde., Berlin/New York 2007, Bd. 1, XIII–XLVIII. – Zwar ist in Jakobsons Analysen die jeweilige Analyseeinheit stets akkurat durchgeführt, aber die behaupteten Äquivalenzen zwischen den verschiedenen linguistischen Ebenen und Feldern sind weitgehend nicht operationalisierbar und auch nicht generalisierbar. So entsteht eine wilde Semiotik der Ähnlichkeiten, in der mitunter angesichts der vollkommen überraschenden Intensität einer Gedichtlektüre der lyrische Text gleichsam verschwindet. Vor lauter Selbstreferenzen ist die Form des Gedichts nicht mehr zu sehen. Die selbstreferentiell gesetzten Texteigenschaften überwuchern die Gestalthaftigkeit des Gedichtes und erzeugen Ähnlichkeiten, die nicht mehr die primäre lyrische Aisthesis unterstützen.

finalisieren muss, ist es gerade die Prosa, die eine solche Stoppregel nicht kennt. Gedichte mögen eine gewisse Komplexität erreichen, aber im Vergleich zum späten Arno Schmidt, zu James Joyce oder zu Hans Wollschläger sind selbst sehr fortgeschrittene Gedichte relativ unterkomplex. In einer Literaturwissenschaft, die der Theorie der Prosa gewachsen ist, wird der Begriff der Komplexität zentral sein und zu einem Poetizitätskriterium erhoben werden müssen. So ist es also nichts weniger als eine andere Literaturwissenschaft, die erfunden werden muss, um die Wörtlichkeit der großen Prosatexte denken zu können. So gesehen fände die Literaturwissenschaft ihr Ziel darin, ihren eigenen Namen – Wissenschaft vom Buchstäblichen zu sein – überhaupt erst einzulösen.

Olga Bezantakou

„The musicalization of fiction“ revisited: Zu einer intermedialen Annäherung an die Autoreflexivität der Prosa

Als Ausgangspunkt eines jeden Versuchs, die intermediale Tendenz der Prosa zur Musik hin zu untersuchen, gilt normalerweise der folgende Auszug aus dem 22. Kapitel des Romans *Point Counter Point* (1928) von Aldous Huxley. Die Hauptfigur, der künftige Schriftsteller Philipp Quarles, notiert in seinem Tagebuch seine Vorstellungen von einem experimentellen Roman, den er schreiben möchte. Darunter zählt das, was er als „musicalization of fiction“ (im Grunde genommen, eine ‚Musikalisierung der Prosa‘) definiert:

The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. [...] But on a larger scale, in the construction. [...] The change of moods, the abrupt transitions [...]. More interesting still the modulations, not merely from key to key, but from mood to mood. [...] In sets of variations the process is carried a step further.¹

Das vorliegende Zitat stellt für die meisten modernen Literaturwissenschaftler*innen *de facto* die Definition der musikalisierten Prosa dar. Folglich wird die ‚Musikalisierung der Prosa‘ von der Mehrheit der gegenwärtigen Literaturwissenschaftler*innen als ein Phänomen des 20. Jahrhunderts *par excellence* angesehen, „a specifically modern attempt to expand the novel’s expressive capacities by seeking new models in an art that had traditionally seemed remote from the novel’s primarily mimetic vocation.“² Nach Quarles’ Definition besteht der Unterschied zwischen dem ‚symbolistischen‘ und dem ‚nicht-symbolistischen‘ Modus der ‚Musikalisierung‘ darin, den ersten mit den prosodischen Eigenschaften und der Klangdimension der Wörter und den zweiten mit strukturellen Analogien zu identifizieren.

Das komparatistische Interesse an dem Konzept der ‚Musikalisierung der Prosa‘ bildete sich als ein im wesentlichen formalistisches Programm am Beispiel von Huxleys bereits zitierter, metafikционаler Definition der modernistischen ‚Musikalisierung‘. Demzufolge legte die neuere Intermedialitätsforschung den Fokus hauptsächlich auf musikalische Form- und Strukturparallelen (z. B. Sonate, Fuge, Kontrapunkt). Diese theoretische Tendenz hängt mit der Entwicklung einer „Typologie“³ zusammen, die

¹ Aldous Huxley: *Point Counter Point*, London 1978, 301.

² Eric Prieto: *Listening In. Music, Mind and the Modernist Narrative*, London 2002, 59.

³ Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta 1999, 35 f.

darauf abzielt, die Neigung der Prosa zum musikalischen Paradigma als separates Phänomen zu beschreiben, welches im Modernismus seinen Höhepunkt finde.⁴ Dieses Programm dient gleichzeitig als Korrektur der impressionistischen Hinwendung zu musikalischen Metaphern als Beschreibungsraster für die Literatur.⁵ Dabei ergibt sich jedoch ein methodologisches Problem. Unberücksichtigt bleibt die historische Perspektive in zweierlei Hinsicht: zum einen hinsichtlich der komplexen, dialektischen Beziehung zwischen Lyrik und Prosa und zum anderen hinsichtlich der langen Präsenz von musikalischen Metaphern im ästhetischen Diskurs, der nicht nur die tatsächliche Musik, sondern auch die ‚Musik‘ als ästhetische Kategorie umfasst.

Dementsprechend folgt der vorliegende Aufsatz der Hauptthese, dass die ‚Musikalisierung der Prosa‘ in erster Linie eine bewusste, direkte Auseinandersetzung mit dem expressiven Instrument der Literatur ist, nämlich der Sprache. Die Provokation ihrer referentiellen und repräsentativen Funktionen erlaubt es den Autoren dabei, die Sprachgrenzen zu erweitern oder sogar zu überschreiten. Die intermedialen Experimente der europäischen Prosa von der Frühromantik bis hin zu den literarischen Avantgarden sind daher als Experimente mit der literarischen Form, der syntaktischen und grammatischen Anordnung des Textes, den Grenzen der Sprache und der Gattung und nicht zuletzt der Literatur selbst zu verstehen. Dabei funktioniert diese ‚Musikalisierung der Prosa‘ als eine Entwicklung antirealistischer narrativer Schreibweisen sowohl auf der Ebene der Signifikanten als auch der Signifikaten und deckt sich mit einer neuen Wahrnehmung von Musikalität, die befördert wird durch die Befreiung der lyrischen Formen von jeglicher metrischer Bindung und folglich durch die Vermischung der literarischen Gattungen. Unter Berücksichtigung der vielfältigen Transformationen der Annäherung von Literatur an Musik ist das Ziel des vorliegenden Aufsatzes, die Theorie der musikalisch-literarischen Intermedialität neu zu überdenken, und zwar unter Einbezug der gattungstheoretischen Problematik der unterschiedlichen Funktionen, die das poetische Element in der Prosa einnimmt, und der Untersuchung der metaphorischen Funktion des ‚Musikalischen‘ im literarischen Kontext.⁶

⁴ Vgl. Wolf (Anm. 3) und Prieto (Anm. 2).

⁵ Vgl. Steven Paul Scher: How Meaningful Is ‚Music‘ in Literary Criticism?, in: *Yearbook of Comparative and General Literature* 21 (1972), 52–56.

⁶ Vgl. Barbara Naumann: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990.

Die zwei Seiten des ‚musikalischen Anspruchs‘ der Literatur

Einer der wichtigsten Beiträge zum Forschungsfeld der musikalisch-literarischen Intermedialität stammt von Werner Wolf, der in der Studie *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) die intermedialen Beziehungen zwischen Musik und Prosa in den Mittelpunkt stellte.⁷ In seinem Versuch, das Konzept der ‚musikalisierten‘ Prosa zu definieren, verweist Wolf auf die Unterscheidung zwischen *showing* und *telling*, die Genette und die Narratologie des Strukturalismus von Percy Lubbocks *The Craft of Fiction* (1922) übernommen haben.⁸ Dementsprechend untersucht Wolf die Kategorie „Musik in der Literatur“ und weist darauf hin, dass die Präsenz von Musik in der Prosa zwei Formen annehmen kann, die auch gleichzeitig auftreten können: a) Thematisierung im Modus des *telling*, die inter- und/oder paratextuell erscheinen kann und die Form des literarischen Textes nicht beeinflusst; b) Inszenierung im Modus des *showing*, die nach Wolf die entgegengesetzte Form der direkten Thematisierung darstellt und den eigentlichen Gegenstand dessen bildet, was Wolf unter ‚Musikalisierung‘ versteht.⁹ Die ‚Musikalisierung‘ eines literarischen Textes besteht infolgedessen darin, dass das sekundäre Medium, d. h. die Musik, auf der Ebene des *showing* wirkt und die syntaktische und grammatikalische Anordnung des literarischen Textes beeinflusst, sodass das dominante Medium, d. h. die Literatur, den Eindruck einer mimetischen Darstellung der Musik vermittelt. Wolf definiert ‚musicalization of fiction‘ daher wie folgt:

Hence the ‚musicalization of fiction‘ is a special case of covert intermedial imitation: the imitation of music in a narrative text. [...] the mentioning of music or musical terms always plays an (at least indicative) role in musicalized texts; however, if we want to speak of a musicalization that deserves this name, there must be more than a mere thematization of music [...] It consists in an (in most cases) intentional shaping of the *discourse* (affecting, e. g. the linguistic material, the formal arrangement or structure of the narrative, and the imagery used) and sometimes also of the *histoire* (the content structure of the narrative), so that verifiable or at least convincingly identifiable ‚iconic‘ similarities or analogies to (a work of) music or to effects produced by it emerge in the fictional text. [...] In addition, the specification that similarities or analogies to music be verifiable or at least convincingly identifiable in the fictional text has to be made in order to exclude misleading suggestions of a musicalization, [...] and would not justify musical metaphors in a critical description.¹⁰

⁷ Es ist bemerkenswert, dass Wolfs Arbeit die erste systematische Studie zu diesem Thema darstellt, die gut fünfzig Jahre nach der Veröffentlichung von Calvin Browns erster Monographie zum Thema (*Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Atlanta 1948) erschienen ist.

⁸ Vgl. Gérard Genette: *Figures III*, Paris 1972.

⁹ Wolf (Anm. 3), 44–46.

¹⁰ Ebd., 51–53.

Im Mittelpunkt von Wolfs methodologischer und theoretischer Annäherung steht die Frage: „When is a musicalization ‚verifiable‘, when is a musicalizing intention ‚convincingly‘ identifiable?“¹¹ Es besteht jedoch die Gefahr, dass das Favorisieren des Verifikationskriteriums zur Beschränkung der musikalisch-literarischen intermedialen Forschung führt: Das Favorisieren resultiert in dem immer wiederkehrenden Versuch, die ‚Musikalisierung‘ zu definieren,¹² der im Wesentlichen zur Formulierung intermedialer grammatikalischer und syntaktischer ‚Regeln‘ führt, deren Einhaltung oder Abweichung den ‚Erfolg‘ bzw. ‚Misserfolg‘ des Versuchs der ‚Musikalisierung‘ bestimmt. In seiner Studie *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative* (2002) stellt Eric Prieto das Kriterium der ‚Verifizierung‘ in Frage und betont die Gewichtigkeit der metaphorischen Funktion der musikalischen Begriffe im literarischen Diskurs. Nach Prieto besteht die Frage nicht mehr darin, ob eine musikalische Metapher für die Beschreibung und Interpretation der Literatur geeignet sei oder ob ein literarischer Text die Nachahmung der Musik erziele, sondern welche Interpretationswege die Erforschung der Funktion musikalischer Metaphern als Manifestationen verschiedener Modelle der ‚Musikalisierung‘ eröffne. In diesem Zusammenhang beschreibt Prieto die ‚Musikalisierung der Prosa‘ als die entscheidende Veränderung in den intermedialen Beziehungen zwischen Musik und Literatur. Diese ‚Musikalisierung‘ sei, so Prieto, durch die Verlagerung des Schwerpunktes von den prosodischen Eigenschaften und der tatsächlichen Musik auf die metaphorische Konzeption der ‚Musik‘ als „mode of thought“ gekennzeichnet, die ein alternatives Modell für die Anordnung der Sprache und des Sinnes biete und Funktionen des Denkens und des Bewusstseins aufzeigen könne:

[...] by the end of the nineteenth century voice was no longer a necessary element of the relationship between music and literature: a new link between the two had been found, and that link was thought. [...] It is this metaphorical use of music, allied with the notion of pattern and applied to thought rather than to prosody and performance that governs the twentieth-century use of musical models in literature. Music, in this sense, refers to a mode of thought that owes little to actual musical composition apart from the abstract principles of pattern and proportion, which are taken to be in competition with the grammatical and semantic rules that govern normal linguistic statements. It is this post-symbolist use of music, one that emphasizes pattern and thought, that makes music available for use as a model for the narrative genres.¹³

Why exclude prosodic metaphors like ‚imitative harmony‘ and ‚la musique du vers‘ from consideration? After all, this type of metaphor is widely understood and has a kind of common currency that would seem to make it a useful reference for the word and music critic. Is it that they are taken

¹¹ Ebd., 72.

¹² Dafür spricht die kontinuierliche Bemühung, das Forschungsfeld zu definieren, wie sie auch der Titel des Bandes *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field* ausdrückt, der von Walter Bernhart, Steven Paul Scher und Werner Wolf herausgegeben wurde und die Beiträge der Zweiten Internationalen Konferenz der Word and Music Studies enthält, die 1999 in Ann Arbor, Michigan, stattfand. Vgl. Prieto (Anm. 2), 18–20.

¹³ Prieto (Anm. 2), 10 f.

to be less rigorously musical than other musical metaphors? Or is it that they are so obvious that they are no longer interesting? [...] The traditional poetic metaphors of diction and prosody are dead metaphors. They have either achieved quasi-conceptual status and pass almost unnoticed, or have degenerated into clichés.¹⁴

Prieto geht von Steven Paul Schers These aus, dass die Verwendung von Metaphern der Diktion und Prosodie sowie von Begriffen wie ‚musikalisch‘ und ‚Versmusik‘ bei der Beschreibung und Interpretation der Literatur problematisch sei.¹⁵ Für Prieto ist die Musikalität prosodischer Eigenschaften von Sprache so offensichtlich, dass sie in ein intermediales Konzept einer ‚Musikalisierung der Prosa‘ keinen Eingang finden sollte. Die in der Prosa vorkommenden Modelle der ‚Musikalisierung‘, die Prieto als Vorläufer (Dujardin, Huxley, Joyce) des ‚musikalisierten‘ *nouveau roman* erwähnt, sind jedoch eng mit der Veränderung verbunden, die durch die Befreiung des Verses von festen Metren in der Lyrik und der Verschmelzung von Prosa und Lyrik gekennzeichnet ist und die die Konzeption der Musik als Denkweise („mode of thought“) nicht ausschließt. Darüber hinaus finden sich diese, laut Prieto, ‚problematischen‘ Begriffe im ästhetischen und kritischen Diskurs der Autoren selbst, und da sie oft metaphorisch verwendet wurden, weisen sie häufig auf etwas hin, das weit über die Musikalität als prosodisches Phänomen oder die Konzeption von Musik als akustisches Phänomen hinausgeht.

Den Ausgangspunkt der Neuformulierung von Prietos These bildet also die Annahme, dass die Problematik der ‚Musikalisierung der Prosa‘ am besten durch die Untersuchung des dialektischen Zusammenhangs zwischen Lyrik und Prosa und nicht als ein separates Phänomen betrachtet werden soll. Darüber hinaus sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Art und Weise richten, in der das Denken in der ‚musikalisierten‘ Prosa dargestellt wird, um die Funktion der Musik als Modell für die Realisierung dieses poetologischen Projekts zu beleuchten. Wir können feststellen, dass dies das Denken ist, das nicht auf rationalen, positivistischen wissenschaftlichen Systemen von Weltanschauung basiert, sondern sich auf die subjektive Wahrnehmung von Welt bezieht. In diesem Zusammenhang bringt uns die Frage nach dieser Art von Denken in der Literatur zur Problematik der Sprache als demjenigen Instrument, durch welches das Denken geprägt wird.

Bei der Neuformulierung von Prietos These ist anzumerken, dass die Befreiung der ‚Musikalisierung‘ von ihrer Gleichsetzung mit der Prosodie und dem Gesang auch das Ergebnis der Emanzipation der Musik von der Sprache und der Etablierung der Konzeption von Musik als autonome, alles umfassende ‚Sprache‘ ist, die über ihre eigene autoreflexive Struktur verfügt. In diesem Zusammenhang muss auf die zwei

¹⁴ Eric Prieto: Metaphor and Methodology in Word and Music Studies, in: Suzanne M. Lodato (Hrsg.): Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage, Amsterdam 2002, 49–68, hier: 54.

¹⁵ Vgl. Scher (Anm. 5), 52–56.

Seiten des ‚musikalischen Anspruchs‘ der Literatur hingewiesen werden: Die Konzeption der Musik als struktureller Konstruktion hat dazu geführt, dass die Literatur bestimmte, musikspezifische Erzähltechniken übernommen hat (z. B. Wiederholung und Variierung von Sätzen und Themen), was wiederum die rein metaphorische Interpretation der ‚Musik‘ als nicht-repräsentative, autoreflexive und quasi ‚formlose‘ Kunst voraussetzt. Auf dieser Basis müssen wir auch Prietos Datierung der neuentdeckten Verbindung zwischen Musik und Literatur verschieben. Denn der bewusste Rückgriff auf musikalische Metaphern und Begriffe, die den programmatischen Anspruch der ‚Musikalisierung der Prosa‘ in Hinblick auf die Konzeption der Musik als autonome Kunst ausdrücken, wurde schon lange vor dem – laut Prieto – „post-symbolistischen“ 20. Jahrhundert in der Zeit der deutschen Frühromantik proklamiert.

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, auf Ralf Simons These Bezug zu nehmen, nach der „es Texte gibt, die vollkommen formlos zu sein scheinen und dennoch eine derart dichte Textur haben, dass sie es in dieser Hinsicht mit jeder formbestimmten Dichtung aufnehmen können.“¹⁶ In dieser These zielt Simon darauf ab, ‚Verdichtung‘ vom Formbegriff abzulösen. Der vorliegende Aufsatz basiert dementsprechend auf der Annahme, dass die Musikalisierungsverfahren der Prosa zur Schaffung sprachlicher und semantischer Verdichtung und Komplexität beitragen. Darüber hinaus hat sich der Aufsatz zum Ziel gesetzt, die Problematik der ‚musikalisierten‘ Prosa aus einer literaturhistorischen Perspektive mit Betonung der wichtigsten Stationen des ‚musikalischen‘ Anspruchs der Literatur von der deutschen Frühromantik über Baudelaire und Dujardin bis hin zum britischen Modernismus zu skizzieren. Die Darstellung des ästhetischen Diskurses ermöglicht somit eine historische Kontextualisierung von vagen Kategorien wie der ‚lyrischen Prosa‘ oder dem ‚poetischen Roman‘.¹⁷

Frühromantik: Der Weg zur Prosa durch das ‚Musikalische‘

Die Umorientierung von Mimesis zur Darstellung entspricht dem am Ende des 18. Jahrhunderts erfolgten Paradigmenwechsel mit der Ersetzung der Malerei (*ut pictura poesis*) durch die Musik (*ut musica poesis*) als dem Vorbild aller Kunstgattungen, denn

¹⁶ Ralf Simon: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa, in: Armen Avanessian und Jan Niklas Howe (Hrsg.): *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, Berlin 2014, 124–144, hier: 125. Darunter zählt Simon die Bücher von z. B. James Joyce, Jean Paul, Rabelais und Uwe Dick, die „im eigentlichen Sinne formlos“ sind, aber „so dicht, dass ihre Exegese nicht selten die Intensität annimmt, die man dem unendlichen Sinn heiliger Texte zuschreiben geneigt ist.“ Ebd., 125 f.

¹⁷ Vgl. dazu Ralph Freeman: *The Lyrical Novel*. Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf, Princeton 1963; Melvin Friedman: *The Symbolist Novel*. Huysmans to Malraux, in: Malcolm Bradbury, James McFarlane (Hrsg.): *Modernism 1890–1930*, London 1978, 453–466.

„die Musik [wurde] – ihrem Wesen nach der schwache Punkt in der Nachahmungstheorie, wie das 18. Jahrhundert sie gemeinhin verstand – als erste Kunstgattung durch einen kritischen Konsens vom mimetischen Prinzip ausgeschlossen.“¹⁸

Dieser Paradigmenwechsel ist für die Literaturwissenschaft von besonderem Interesse, da die Musik für die Zeit der Anfänge der deutschen Romantik als ein „poetologisches Reflexionsmedium“ fungierte.¹⁹ Die Hinwendung zur Musik, wie sie in den literarischen, theoretischen und philosophischen Texten ab dem späten 18. Jahrhundert erkennbar ist, diente dazu, Fragen zur literarischen Poetik zu beantworten.

Dabei ist zu beachten, dass Theorie und Praxis bei der Schaffung einer musikalisch-literarischen Intermedialität und bei der Etablierung der Idee von Musik als Inbegriff einer alles umfassenden Kunst in einem scheinbar paradoxen Verhältnis stehen. Wie Dahlhaus festgestellt hat, „ist [die romantische Musikästhetik] im allgemeinen weniger durch die Entwicklung der Musik, die ihren Gegenstand bildet, als vielmehr durch die philosophische und literarische Tradition, aus der ihre Kategorien stammen, geprägt.“²⁰ Es sind tatsächlich die *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wackenroder und Tieck, die 1797 die ersten Grundlagen der neuen Musikwahrnehmung schufen. Es ist daher von wesentlicher Bedeutung, den semi-autonomen Charakter der romantischen musikästhetischen Theorie zu unterstreichen, da die neue musikalische Auffassung, die sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu etablieren begann, ihre Entstehung nicht allein musikalischen Werken und musikalischen Komponisten verdankt, sondern vor allem Schriftstellern und Philosophen – von Jean Paul, Wackenroder, Tieck und Novalis bis hin zu den Brüdern Schlegel und E. T. A. Hoffmann –, die Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein großes Interesse an der Musik an sich in ihren literarischen, philosophischen und kritischen Werken entwickelten. So rechtfertigt sich die Rede von einer genuinen musikalisch-literarischen intermedialen ästhetischen Theorie in der Zeit der deutschen Romantik.²¹

Als Ausgangspunkt für die theoretische Betrachtung der intermedialen Beziehungen zwischen Musik und Literatur aus einer historischen Perspektive dient die um 1800 erfolgte Distanzierung der Frühromantiker von der aufklärerischen Gefühlsästhetik und die Erweiterung der Konzeption der Instrumentalmusik als ‚Sprache des Gefühls‘ durch die Betrachtung der wortlosen Musik als einer autoreflexiven,

¹⁸ Meyer Howard Abrams: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik, München 1978, 121.

¹⁹ Thorsten Valk: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950, Frankfurt a. M. 2008, 12.

²⁰ Carl Dahlhaus: Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik, in: Archiv für Musikwissenschaft 29/3 (1972), 167–181, hier: 171. Vgl. auch Valk (Anm. 19), 10.

²¹ Vgl. Walter Wiora: Die Musik in der Welt der deutschen Romantik, in: Walter Salmen (Hrsg.): Beiträge der Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Regensburg 1965, 11–50. Vgl. auch Dahlhaus (Anm. 20), 168, und Hanna Stegbauer: Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik, Göttingen 2006, 9.

autonomen ‚Sprache‘.²² Die Emanzipation der Musik von der Wortsprache ging mit einer ‚Sprachskepsis‘ einher, nämlich einer Skepsis gegenüber den Ausdrucksmöglichkeiten der Wortsprache, die auf die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts dominierende Rationalismuskritik zurückzuführen ist.²³ Mit dem Ziel, die expressiven Möglichkeiten der Literatur zu erweitern, forderten die Vertreter der Frühromantik die Hervorhebung der autonomen, nicht-repräsentativen Eigenschaften der Sprache nach dem Vorbild des ‚musikalischen‘ Elements. In den poetologischen Reflexionen von Wackenroder, Novalis und Friedrich Schlegel findet sich schon die Forderung nach der Schaffung von Formen, die die Erweiterung der Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit und die Befreiung des Geistes von den Zwängen des konzeptionellen Denkens hervorheben, um sich dem transzendenten und autoreflexiven Charakter der musikalischen Form zu nähern. Diese Überlegungen haben die intermedialen Experimente von Dujardin, Woolf und Joyce im Rahmen der modernen ‚Krise der Sprache‘ verschiedenartig geprägt.²⁴

Die zentrale Rolle der skeptischen Haltung der deutschen Romantiker gegenüber der durch das rationale Denken des 17. Jahrhunderts eingeführten Idee der Musik ausschließlich als ‚Sprache des Gefühls‘ und der parallelen Entstehung der „Metaphysik der Instrumentalmusik“²⁵ unterstreicht Barbara Naumann. Sie stellt fest, dass „poetologische wie poetische Texte sich im Falle der frühromantischen Dichtung [...] häufig einander annähern [...], [so] dass neue Gattungsbezeichnungen, wie z. B. die der ‚poetischen Reflexion‘ oder der ‚theoretischen Phantasie‘, dafür gefunden werden müssen.“²⁶ Wie zu vermuten, steht im Mittelpunkt dieser neuen Gattungsformen das Misstrauen gegenüber dem expressiven Instrument der Literatur, der Sprache, die mit der ‚Sprache‘ der Instrumentalmusik konfrontiert ist, die inzwischen mit dem Unvollkommenen und Unbegrenzten, dem Absoluten und dem Transzendenten identifiziert worden ist. Es ist genau diese Konfrontation, die die Bedeutung und die Funktion musikalischer Begriffe im literarischen Kontext bestimmt. Bereits in Tiecks und Wackenroders Werken *Phantasien über die Kunst* werden die Gründe dargestellt, die die Instrumentalmusik zu einem Paradigma für die Literatur machen:

In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunklen Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit

²² Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1987, 7–23 und 62–80.

²³ Vgl. John Neubauer: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, Conn. 1986.

²⁴ Vgl. Richard Sheppard: *The Crisis of Language*, in: Malcolm Bradbury, James McFarlane (Hrsg.): *Modernism 1890–1930*, London 1978, 323–337.

²⁵ Dahlhaus, *Idee* (Anm. 22), 62–80.

²⁶ Barbara Naumann: *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur Musikalischen Poetik um 1800*, Stuttgart 1994, 245.

ihren Tändeleien aus. [...] Es geschieht hier, dass man Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens eins. Ja diese Töne, die die Kunst auf wunderbare Weise entdeckt hat, und sie auf den verschiedenen Wegen sucht, sind von einer durchaus verschiedenen Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst.²⁷

Tieck und Wackenroder stellen die Instrumentalmusik in den Mittelpunkt ihrer Reflexion und betonen, wie sie „sich nur selbst ihre Gesetze vor[schreibt]“ und dass die musikalischen Töne nichts nachahmen, sondern eine Welt für sich selbst schaffen. Die Vorstellung, dass die selbstreferentielle Instrumentalmusik eine ‚Sprache‘ jenseits der Sprache ist, stellt ihre Konzeption als ‚Sprache des Gefühls‘ in Frage und trägt zur Hervorhebung der Instrumentalmusik als Modell für die Literatur bei, weil sie gerade durch ihre autonome Form und ihr Material etwas Überlegeneres darstellt als die Gefühle, die aus der empirischen Realität hervorgehen und durch Worte dargestellt werden können. Die Bedeutung der *Phantasien über die Kunst* liegt jedoch vor allem darin, dass es sich um eine Sprachkritik durch Sprache handelt: Die Prosaschriften von Wackenroder und Tieck sind als Reflexionen über die neue ästhetische Wahrnehmung zu verstehen und gleichzeitig als Versuche, sie zu praktizieren. In gewisser Weise könnte die Prosa von *Phantasien über die Kunst*, die den Einfluss der Instrumentalmusik durch eine adäquate Schreibweise darstellen will, als eine frühe Realisierung des in *Fragmenten zur Musik und zum Musikalischen* von Novalis formulierten poetischen Programms angesehen werden: „Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume.“²⁸ Die Prosa von Tieck, Wackenroder, Novalis und vor allem Jean Paul ist daher ‚musikalisch‘, weil sie keine positive Formbestimmung kennt, weil sie als ‚formlos‘ scheint und durch eine starke sprachliche Komplexität gekennzeichnet ist. Diese angebliche ‚Formlosigkeit‘ hängt mit der selbstreferentiellen Funktion dieser Prosa zusammen, denn „das, was als Handlung vorhanden ist, wird einer immanent poetologischen Reflexion unterzogen.“²⁹ Auf eine ähnliche Weise gilt die Sprache dieser Werke als ‚musikalisiert‘, denn sie folgt einem intensiven Verdichtungsverfahren, z. B. durch die Aktivierung von Tropen und Figuren und die Bedeutungskompression, weil es sich um eine Prosa handelt, die nicht an die Formprinzipien der Mimesis gebunden ist und keine Formlimitationen kennt. In diesem Zusammenhang versuchte Novalis 1798 in seinem berühmten *Monolog*, die Funktion der Sprache auf Basis der Anerkennung ihres autonomen, nicht-repräsentativen Charakters neu zu bestimmen:

²⁷ W. H. Wackenroder: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, in: ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. von Lambert Schneider, Heidelberg, 1967, 250–254.

²⁸ Novalis: *Fragmente und Studien 1799–1800*, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Gerhard Schulz, München 1987, 535.

²⁹ Ralf Simon: *Theorie der Prosa*, in: ders. (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*, Berlin/Boston 2018, 415–429, hier: 426.

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei. – Sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge. [...] So ist es auch mit der Sprache – wer ein feines Gefühl ihrer Applikatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer inneren Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Prophet sein [...].³⁰

Im Gegensatz zur etablierten Auffassung liegt das Wesen der Sprache, nach Novalis, weder in ihrer Funktion als Repräsentations- und Nachahmungsmittel noch in ihrer Fähigkeit, Dinge genau zu definieren, sondern vielmehr in ihrem autonomen und selbstreflexiven Charakter, der es ihr erlaubt, neue Beziehungen zwischen den Dingen zu schaffen („das seltsame Verhältnisspiel der Dinge“). Verdeutlicht wird das durch die Beispiele der Musik („musikalische[r] Geist[]“) sowie der Mathematik („mathematische[] Formeln“). ‚Musikalisch‘ sein heißt also, alles das vermitteln zu können, was die alltägliche, praktische Wortsprache nicht artikulieren kann. Im Hinblick auf die moderne Literaturtheorie könnte man Novalis’ Reflexionen über das Potential der Wortsprache mit der von Roman Jakobson³¹ beschriebenen poetischen Sprachfunktion in Verbindung bringen, die alle anderen Funktionen „modelliert, transformiert und qualitativ ändert“³². Infolgedessen soll die ‚musikalische‘ bzw. ‚musikalisierte‘ Sprache als die poetisierte und demnach die verdichtete Sprache aufgefasst werden.

Der Roman als ‚musikalische‘ Gattungsform *par excellence*

„Die Methode des Romans ist die der Instrumentalmusik. Im Roman dürfen selbst die Charaktere so willkürlich behandelt werden, wie die Musik ihr Thema behandelt“.³³ Friedrich Schlegel verwendete die Begriffe ‚romantische Poesie‘ und ‚Roman‘ als Synonyme in seinen *Athenäums*-Fragmenten und zeigte damit eine klare Präferenz gegenüber dem ersteren, um seine eigene Roman-Theorie gegen Fieldings oder Richardsons Erzählprosa abzusetzen. Für Schlegel ist der „Roman“ die „moderne“ oder „romantische“ literarische Gattung *par excellence*, die in ihrer idealen Form eine Synthese aller Untergattungen wäre und die den Vers mit der Prosa und „das Phantastische“,

³⁰ Novalis: Dialogen und Monolog 1798, in: ders.: Werke, hrsg. von Gerhard Schulz, München 1987, 426.

³¹ Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Frankfurt a. M. 1971, 142–178.

³² Simon, Vorüberlegungen (Anm. 16), 135.

³³ Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797–1801, hrsg. von Hans Eichner, Frankfurt a. M. 1980, 146.

„das Sentimentale“ mit „dem Mimischen“ kombiniert. Es wäre ein komplettes „Mischgedicht“, in dem epische, dramatische und lyrische Poesie, Kritik und Philosophie koexistieren würden – ein universelles und für seine Zeit repräsentatives Werk.³⁴ Ein solches literarisches Programm käme jedoch nie zur Vollendung und würde stets fragmentarisch bleiben, denn es befände sich in ständiger Formierung und auf der endlosen Suche nach dem Absoluten. In diesem Sinne ist der romantische Roman eine überwiegend ‚musikalische‘ Gattung, da er das dominante Merkmal trägt, das die Romantik der Musik zugeschrieben hat, nämlich das des Unendlichen. Schlegel kommentierte 1799 in Bezug auf den Roman: „Die innerste Form des Romans ist mathematisch, rhetorisch, musikalisch. Das Potenzieren, Progressive, Irrationale; ferner die rhetorischen Figuren. Mit der Musik versteht sich von selbst.“³⁵ Zudem definierte Schlegel das Wesen und die Funktion der Musik in dem *Athenäums*-Fragment Nr. 444 wie folgt:

Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?³⁶

In dem zitierten Ausschnitt wird deutlich, dass Schlegel versuchte, in der umfassenden Kategorie des Romans die beiden Eigenschaften des ‚Musikalischen‘ zu kombinieren, die er inzwischen sowohl in dem transzendenten und uneingeschränkten Charakter als auch in der strukturellen Stabilität als ‚Ideenreihe‘ identifiziert hatte. Bei der Musik ist also alles selbstverständlich (es „versteht sich von selbst“), weil das ‚Musikalische‘ durch seine eigene ‚Form‘ bestimmt wird und gleichzeitig dasjenige ist, das den Weg zum Transzendenten öffnet.³⁷

³⁴ Ebd., 23.

³⁵ Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Poesie und Literatur*, in: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler u. a., München/Paderborn/Zürich 1958 ff., Bd. 16/2, 261.

³⁶ Friedrich Schlegel: *Fragmente [Athenäums-Fragmente]*, in: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler u. a., München/Paderborn/Zürich 1958 ff., Bd. 2/1, 165–255, hier: 254.

³⁷ In diesem Zusammenhang stellt Simon fest, dass „der Roman als solcher zwar keine positive Formbestimmung kennt, aber dennoch auf Formen in ihm angewiesen bleibt und sich folglich auch immer noch im Paradigma des Formbegriffs beschreiben lässt.“ Simon, *Theorie der Prosa* (Anm. 29), 417.

Von Baudelaires *Petits Poèmes en prose* zu Dujardins *Monologue intérieur*: Die Funktion der ‚Musikalisierung‘ als Transformationsprozess

Die hybride Form des modernen Prosagedichts bildet das Paradigma der Funktion des ‚Musikalischen‘ in Bezug auf die Dialektik zwischen Prosa und Lyrik, zusammengefasst in dem doppelten Prinzip, auf dem das Prosagedicht basiert. Dieses besteht in der Tatsache, dass das Prosagedicht auf die lyrikspezifischen Formelemente durch Ablehnung jeder metrischen Konvention verzichtet und sich somit der Prosa annähert, während es gleichzeitig in seiner sprachlichen Konstruktion eine gewisse Poetizität beansprucht (z. B. starke Verdichtung der Sprache, Metaphern, komplexe Tropen und Figuren und lyrische Subjektivität). In der Vorrede seiner 1869 erschienenen *Petits Poèmes en prose* definierte Baudelaire das moderne Prosagedicht wie folgt:

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.³⁸

Baudelaires Entscheidung, die Lyrik vollständig nicht nur vom festen Metrum und vom Reim, sondern durch die Entfernung von Zäsuren und Zeilenumbrüchen auch vom Vers zu befreien, ermöglichte die Schaffung einer völlig neuen poetischen ‚Harmonie‘ und einer neuen, vielfältigen Art der Musikalität. Mit Blick auf die Prosa kommt der Konzeption Baudelaires eine besondere Stellung zu, denn durch seine Prosagedichte und die von ihm gegebene Definition entstand eine bestimmte Art von Prosa, eine neue künstlerische Ausdrucksweise, zusammengefasst unter dem Begriff „poetische, musikalische Prosa“ („prose poétique, musicale“). Wie lässt sich das ‚Musikalische‘ ohne (festes) Metrum und ohne Reim definieren? Das ‚Musikalische‘ bezieht sich auf die Schaffung einer unregelmäßigen Musikalität, die sich aus der Entfernung der lyrikspezifischen Formelemente ergibt und den Ausdruck der „lyrischen Regungen der Seele“ („mouvements lyriques de l’âme“), der „Wellenbewegungen der Träumerei“ („ondulations de la rêverie“) und der „Erschütterungen des Bewusstseins“ („soubresauts de la conscience“) ermöglicht.

Hier wäre der erneute Rückgriff auf die Funktion der ‚Poetizität‘ bzw. der ‚Literarizität‘ von Jakobson sinnvoll.³⁹ Während sich Jakobsons Analyse der ‚Literarizität‘ auf

³⁸ Charles Baudelaire: *Petits Poèmes en prose*, in: ders.: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, hrsg. von Michel Lévy, Paris 1869, Bd. 4, 1–383, hier: 1.

³⁹ Vgl. Roman Jakobson, *Die neueste russische Poesie* [1921], in: Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*, München 1972, Bd. 2, 18–135, hier: 31 u. 67.

lyrische Texte beschränkt hat, weist Baudelaires Beschreibung der poetischen Textur darauf hin, dass poetische Verdichtungsverfahren möglich sind, ohne sie dabei einer Form zu unterstellen. Ohne Reim, (feste) Metren und Zeilenumbrüche ergibt sich also ein Text, der nicht nur Prosa ist, sondern sogar Prosa mit reicher Verdichtung. In Anlehnung an die Funktion und Definition des Prosagedichts im Rahmen des symbolistischen Programms wurde die ‚symbolistische Prosa‘ von Jean Moréas in seinem Manifest *Le Symbolisme* 1886, etwa zwanzig Jahre später, wie folgt definiert:

La prose, – romans, nouvelles, contes, fantaisies, – évolue dans un sens analogue à celui de la poésie. [...] La conception du roman symbolique est polymorphe: tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament: en cette déformation gît le seul réel. Des êtres au geste mécanique, aux silhouettes obombrées, s’agitent autour du personnage unique: ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. [...] Ainsi dédaigneux de la méthode puérile du naturalisme, – M. Zola, lui, fut sauvé par un merveilleux instinct d’écrivain – le roman symbolique – impressionniste édifiera son œuvre de déformation subjective, fort de cet axiome: que l’art ne saurait chercher en l’objectif qu’un simple point de départ extrêmement succinct.⁴⁰

Der Punkt, der die verschiedenen Aspekte des symbolistischen, ästhetischen Diskurses über den ‚musikalischen Anspruch‘ verbindet, ist daher zweifellos die Forderung, eine literarische Auffassung des freien Ausdrucks der „Individualität in der Kunst“ („l’individualité dans l’art“) zu schaffen, die nach Rémy de Gourmont die poetische ‚Schule‘ von 1886 bestimmt.⁴¹ Im Gegensatz zu den bis dahin etablierten morphologischen Normen soll nicht nur die Lyrik, sondern auch die ‚symbolistische Prosa‘, dank ihrer „Polymorphie“, alle Bewegungen der einzelnen Seele zum Ausdruck bringen.

Die Realisierung der Konzeption der ‚symbolistischen“ Prosa‘ in ihrer extremen Form wurde zwei Jahre später von Édouard Dujardin in seinem *Les Lauriers sont coupés* (1887) unternommen. Die Handlung des Romans ist bewusst unterentwickelt, wie Dujardin in seinem späteren Essay *Le Monologue intérieur* (1931) feststellte. Bei *Les Lauriers sont coupés* handelt es sich um einen Roman, dessen Erzählzeit nur wenige Stunden beträgt und eine banale Handlung mit nur einer Hauptfigur wiedergibt. Es handelt sich dabei um einen naiven Dandy, Daniel Prince, der sich in die Schauspielerin Léa d’Arsay verliebt hat. Während sich der Roman entwickelt, hofft Prince, dass sich die Schauspielerin ihm hingibt. Als er sich in ihrer Wohnung befindet und auf ihre Entscheidung wartet, schläft er ein und träumt von seiner Vergangenheit. In Dujardins Roman dominiert die Darstellung der Bewusstseinsvorgänge und nicht die Schilderung der Ereignisse. Die poetische Verdichtung wird durch die Minimalisierung der Handlung erreicht, da die Ereignisse des Romans nur als Vorwand für die Verwendung des „inneren Monologs“ erscheinen, sowie durch die Poetisierung und Minimalisierung

⁴⁰ Jean Moréas: *Le Symbolisme*, in: *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18. 9. 1886, 1 f.

⁴¹ Vgl. Jean-Nicolas Illouz: *Le symbolisme*, Paris 2005, 225.

der Sprache, etwa durch die Verwendung von Ellipsen. Aber wie hat Dujardin selbst den poetischen Charakter des inneren Monologs interpretiert und wie hat er letzteren definiert, als er Anfang der 1930er Jahre auf das Thema zurückkam?

Ce caractère ‚poésie‘ du monologue intérieur, cette présentation de la pensée à sa naissance sans préoccupation logicienne, ne pouvait s’exprimer que par le moyen de phrases exemptes elles-mêmes de préoccupation raisonnée. [...] En même temps qu’il est un retour aux formes essentielles de la poésie, le monologue intérieur est un retour, évidemment modernisé, aux *formes primitives du langage*; et c’est la doctrine même de *l’origine musicale de la poésie* qui est ici illustrée. [...] De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés dont chacune exprime *un mouvement d’âme*, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également *un mouvement d’âme*, avec cette ressemblance qu’elles ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel mais suivant un ordre *purement émotionnel*, en dehors de tout arrangement intellectualisé.⁴²

Auf den ersten Blick scheint es, dass die oben zitierte Definition Dujardins eher die Interpretation von Musik als ‚Sprache des Gefühls‘ und nicht als selbstreferentielle, autonome, ungegenständliche ‚Sprache‘ widerspiegelt. In diesem Zusammenhang könnte man behaupten, dass im Mittelpunkt von Dujardins Konzeption des inneren Monologs eher das symbolistische Prinzip der Expressivität steht und nicht die Tendenz zur Sinnverletzung, die den Roman tatsächlich kennzeichnet. Trotzdem führt Dujardins Interpretation der Wagnerischen Motive als Ausdruck der ‚Seelenbewegung‘ im Lichte der neuen Erzähltechnik dazu, dass sein Roman ‚formlos‘ zu sein scheint, in Anlehnung an die flüssige Innenwelt und die unstrukturierten, assoziativen Bewusstseinsvorgänge der Hauptfigur Daniel Prince. Dujardin, der 1931 die symbolistische ‚musikalische‘ Interpretation des befreiten Verses reflektiert, betont in der narrativen ‚Form‘, die er 1887 dem französischen Publikum vorgestellt hatte, das ‚poetische‘ Element der freien Äußerung des individuellen Subjekts, die er allerdings mit der Verwendung von unterschiedlichen Verfahren verknüpft, wie z. B. dem Verzicht auf einen geregelten Satzbau und die allzu häufige Verwendung der Zeichensetzung, die zur Verletzung der logischen Ordnung der Narration beitragen und seinen Roman am Ende des 19. Jahrhunderts zu einer wirklich wegweisenden narrativen ‚Form‘ machen. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Dujardins Roman im 19. Jahrhundert unbemerkt geblieben ist, bis er von James Joyce als Vorbild für den inneren Monolog seines *Ulysses* benannt wurde. Für die Symbolisten war der Verzicht auf die ‚logische Ordnung‘ keine Forderung; was ihre ästhetische Theorie dominierte, war das Prinzip der Expressivität des Individuums, in dessen Lichte auch die Musik interpretiert wurde.

42 Édouard Dujardin: *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l’oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris 1931, 225–227. Hervorhebung O. B.

Prosa als Selbstreflexion und Neuerfindung der Sprache

Im Gegensatz zu Dujardin, der die ‚Abkürzungen‘ des inneren Monologs im Lichte des symbolistischen Prinzips der Expressivität interpretierte und die Gedanken eines individuellen Subjekts in den Mittelpunkt des Interesses stellte, fungieren die intermedialen Experimente der britischen Moderne von Joyce, Woolf und Huxley nicht als Mittel zum Ausdruck des emotionalen Zustands des Subjekts, sondern zunächst als Experimente mit den Grenzen der Sprache und der Literatur selbst. Eine solche Sicht setzt die bewusste Auseinandersetzung mit der narrativen Struktur und die Rezeption von T. S. Eliots ‚symphonischer‘ Konzeption voraus,⁴³ bei der musikspezifische Techniken wie Wiederholung und Variation, abrupte Übergänge und Nebeneinanderstellungen von unterschiedlichen Themen eine dominante Rolle spielen. Musik wird hier (auch) als selbstreflexive, autonome, nicht-repräsentative ‚Sprache‘ verstanden. Sie wird zum Strukturmodell und ermöglicht somit die Infragestellung und folglich die Erweiterung der Grenzen der Sprache und des verbalen Ausdrucks. Auf diese Weise wird sich der Frage nach der literarischen Darstellung des assoziativen Denkens „sans préoccupation logique“ neu angenähert: Die Eingliederung des fragmentierten Bewusstseinsstroms in die inzwischen wieder in den Vordergrund gerückte, sorgfältig gestaltete narrative Struktur und die Kombination musikalischer Formen und Techniken wie der Symphonie, der Fuge und dem Kontrapunkt mit der Konzeption der formlosen ‚Musik‘ des Denkens und des Bewusstseins werden durch die syntaktische Umordnung von Sprachsätzen, Wiederholungen und Variationen von Worten oder Phrasen und das Fehlen von Verben und Interpunktion erreicht. In diesem Sinne ist es durch die Kombination der ‚kontrapunktischen‘ Anordnung mit der Onomatopoesie sowie mit narrativen Techniken, wie dem Bewusstseinsstrom, die sich etwa in Prosatexten wie dem Sirenenkapitel von *Ulysses* (1922) und Woolf's *Waves* (1931) befinden, das Ziel, sich endgültig von der linearen Erzählung zu lösen und ein literarisches Analogon der musikalischen Polyphonie zu erreichen. Dies geschieht durch die Darstellung der verschiedenen Aspekte des Denkens bzw. der Bewusstseinsvorgänge der literarischen Figuren – ein Vorhaben, das die Intervention in die syntaktische und grammatikalische Ordnung der Sprache voraussetzt. Das Ergebnis ist eine Art fragmentarische Narration, bei der wiederholte Bilder, Phrasen und Symbole sowie

43 „There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of a contrapuntal arrangement of subject-matter. It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened.“ T. S. Eliot: *On Poetry and Poets*, New York 1957, 32.

unstrukturierte und assoziative Sätze und nicht die kausale Abfolge der Ereignisse dominieren. Der folgende Ausschnitt aus Woolf's *Waves* ist charakteristisch:

„Look at the spider's web on the corner of the balcony,“ said Bernard. „It has beads of water on it, drops of white light.“
 „The leaves are gathered round the window like pointed ears,“ said Susan.
 „A shadow falls on the path,“ said Louis, „like an elbow bent.“
 „Islands of light are swimming on the grass,“ said Rhoda. „They have fallen through the trees.“
 „The birds' eyes are bright in the tunnels between the leaves,“ said Neville.
 „The stalks are covered with harsh, short hairs,“ said Jinny, „and drops of water have stuck to them.“⁴⁴

T. S. Eliots Angst vor dem Risiko einer völligen Sinnesverletzung, zu der das Experimentieren mit dem Wortklang führen könne,⁴⁵ lässt sich auch als eine Reflexion über die Grenzen nicht nur der Sprache, sondern auch der Literatur selbst verstehen. Diese Funktion scheint programmatisch durch Joyce' intermediales „word music“-Experimentieren erfüllt zu sein, denn Joyce bezeichnete *Finnegans Wake* (1923–1939) als „pure music.“⁴⁶ In diesem Sinne bildet *Finnegans Wake* die extremste Form des Experimentierens im Kontext der ‚musikalisierten‘ Prosa. Die Abweichung vom verwendeten Zeichensystem, die die poetische Verdichtung aktiviert, erfolgt durch die Komposition von zusammengesetzten Wörtern aus etwa sechzig bis siebzig Welt-sprachen, die Wortspiele oder Kunstworte bzw. Phrasen bilden, die dazu bestimmt sind, mehrere Bedeutungsschichten auf einmal zu vermitteln. Ebenso werden die Wörter zum größten Teil in Noten ‚übersetzt‘, da sie sich auf nichts anderes als auf sich selbst beziehen:

(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawnt-ooohooordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointand-place is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy.⁴⁷

In dieser extremen Form der freien Assoziationen, in der der Sinn nur scheinbar aufgehoben ist, steht der Leser vor der Darstellung einer komplett unpersönlichen Welt,

⁴⁴ Virginia Woolf: *The Waves*, Cambridge 2011, 5.

⁴⁵ Vgl. T. S. Eliot: *From Poe to Valéry*, in: *The Hudson Review* 2/3 (Okt. 1949), 327–342.

⁴⁶ Als Terence White Gervais, ein Besucher von Joyce in Paris, ihn fragte, ob das Buch eine Verschmelzung von Literatur und Musik sei, antwortete Joyce: „No, it's pure music“. Gervais fragte dann, ob es Bedeutungsebenen gäbe, die untersucht werden könnten und Joyce antwortete: „No, no, it's meant to make you laugh.“ Richard Ellmann: *James Joyce*, New York 1982, 693.

⁴⁷ James Joyce: *Finnegans Wake*, London 1939, 3.

die ihre Konsistenz ausschließlich durch Worte bewahrt. In diesem Sinne befindet sich *Finnegans Wake* im Spannungsfeld zwischen Bedeutungslosigkeit und Mehrdeutigkeit. Die durch Joyce ‚erfundene‘ neue Sprache wird ins Zentrum des Interesses gestellt und sie erreicht einen extrem hohen Grad an Autoreflexivität.

Durch die Annäherung an Musik, gleichermaßen als strukturelles Modell wie als ästhetische Kategorie, zeigt die literarische Prosa ihr Potenzial und ihre Dynamik. Die historische Kontextualisierung der poetologischen Reflexionen zur ‚musikalischen‘ Tendenz hat gezeigt, dass diese Reflexionen eine bestimmte Dimension der Prosa hervorheben, die auf deren autoreflexive Funktion zurückgeht und seit der Zeit der Frühromantik erkennbar ist. In dieser Hinsicht ist festzustellen, dass das frühromantische Prosa-konzept und der Anspruch auf die Schaffung einer autoreflexiven, autonomen literarischen Sprache mit einem starken Bezug auf das ‚Musikalische‘ entstand. Das ‚musikalische‘ Element wurde in Bezug auf den transzendenten und autoreflexiven Charakter der musikalischen Form, sowie auf die Interpretation der ‚Musik‘ als nicht-repräsentative und quasi ‚formlose‘ Kunst definiert. Mit Blick auf die modernistische Prosa kommt dieser Konzeption eine besondere Stellung zu: Dank ihrer angeblichen Formlosigkeit enthält die modernistische Prosa vielfältige Möglichkeiten zur sprachlichen und semantischen Verdichtung, die als ‚Musikalisierungsverfahren‘ interpretiert werden können. Die ‚Musikalisierung‘ kann, daher, ihren höchsten Grad (‘pure music’) gerade in der Prosa erreichen, die auf Formlimitationen verzichten kann.

Kira Louisa Künstler

Ein leichtes Gewebe aus Vers und Prosa

Christoph Martin Wielands prosimetrische Erzählung
Die Grazien (1770)

Seinem Briefpartner Johann Georg Jacobi kündigt Christoph Martin Wieland im Februar 1770 ein neues Projekt an: ein „prosaisch-poetische[s] Ambigu, welches eine kleine Geschichte der Grazien werden soll“.¹ Im Herbst desselben Jahres erscheint der Text – eine Mischung aus mythologischer Erzählung und Dialog, gehalten im urbanen und zugleich vertraulichen Ton einer Salonkonversation nach französischem Vorbild.² Ein fiktiver Sprecher, den Wieland als sein literarisches Alter Ego entwirft, skizziert seiner Konversationspartnerin Danae eine mit Anekdoten und dramatischen Einlagen gespickte, scherzhafte ‚Geschichte‘ über die Herkunft und die kultivierende Wirkung der Grazien im Hirtenland Arkadien.³ Diese ‚Geschichte‘ erweist sich als Meta-erzählung, die in allegorischer Form eine poetologische Reflexion über die Grazie als textästhetische Kategorie entfaltet.

Formal mischt Wielands „Ambigu“ zu etwa gleichen Teilen und in unregelmäßigen Abständen Prosa mit verschiedenen langen, polymetrischen Verspassagen. In stilistischer Hinsicht nimmt der Text innerhalb der Verserzählungen Wielands damit eine Sonderstellung ein. Nur dieses eine Mal hat Wieland das Prosimetrum⁴ verwendet, das

1 Christoph Martin Wieland: Brief an Johann Georg Jacobi. 22. Februar 1770, in: Wielands Briefwechsel, 19 Bde., hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Berlin 1963–2006, Bd. 4, 93–96, hier: 94.

2 Christoph Martin Wieland: *Die Grazien*, Leipzig 1770. Im Folgenden wird zitiert nach: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe (Oßmannstedter Ausgabe), hrsg. von Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma, Berlin/Boston 2008, Bd. 9.1, hier: 391. Zitate aus dieser Edition werden mit der entsprechenden Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

3 Der Text lässt offen, ob hier eine reale Konversation fingiert oder nicht vielmehr ein Gespräch wiedergegeben wird, dass in den Gedanken des Erzählers stattfindet. Diese bewusst gesuchte Ambivalenz ist eine Facette des ‚Ambigo‘-Charakters des Textes und des synkretistischen Verfahrens, das in *Die Grazien* auch auf anderen Ebenen (siehe dazu die weiteren Ausführungen) praktiziert wird.

4 Der Begriff ‚Prosimetrum‘ ist laut Kühne und Pabst erstmals im 12. Jahrhundert und im Zusammenhang der *ars dictaminis* belegt. Vgl. Udo Kühne: Art. „Prosimetrum“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u. a., 3. Aufl., Berlin 2007, Bd. 3, 177–179, hier: 177. Bernhard Pabst: Art. „Prosimetrum“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Berlin/Boston 1992–2015, Bd. 7, 349–355, hier: 349. Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Begriff in der literaturtheoretischen Diskussion gebräuchlich. Vgl. z. B. Otto Immisch: Über eine volkstümliche Darstellungsform in der antiken Literatur, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 24 (1921), 409–421. Neben ‚Prosimetrum‘ wird auch die Bezeichnung ‚Versiprosa‘ verwendet. Vgl. Wlad Godzich, Jeffrey Kittay: Versiprosa, in: dies.: The Emergence of Prose.

sich im Kreis der hallisch-halberstädtischen ‚Anakreontik‘ um Jacobi, Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Johann Peter Uz großer Beliebtheit erfreut.⁵ Die Arbeit mit der hybriden Form ist für Wieland also ein einmaliges Experiment geblieben, was ein anonymes Rezensionen mit dem Hinweis erklärt, sein „Gegenstand“ habe „die Veranlassung“ zu dieser spezifischen „Manier“ des „Gedicht[es]“ gegeben.⁶

An Essay in Prosaics, Minneapolis 1987, 46–76. Im englischsprachigen Kontext sind nach wie vor unspezifische Bezeichnungen wie *verse with prose* und *the mixed form* geläufig. Vgl. z. B. Peter Dronke: *Verse with Prose from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*, Cambridge, Mass. 1994. Im Französischen hat sich ebenfalls die Bezeichnung *prosimètre* durchgesetzt. Vgl. z. B. Nathalie Dauvois: *De la Satura à la bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris 1998. Im französischen 17. und 18. Jahrhundert war für das Phänomen die Bezeichnung *genre mêlé* geläufig. Vgl. Alfred Anger: *Rokokodichtung und Anakreontik. Europäisches Rokoko und deutsche Rokokodichtung*, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Europäische Aufklärung*, 1. Teil, Frankfurt a. M. 1974, 91–118, hier: 109–111. Im deutschen 18. Jahrhundert hat sich keine feste Bezeichnung für das Phänomen etabliert. Wielands Umschreibungen als „prosaisch-poetische[s] Ambigu“ oder „poëme en prose, mêlé de vers“ sind entsprechend vor allem bezüglich Wielands individueller Konzeptualisierung der Form aussagekräftig. Wieland, An Jacobi (Anm. 1); ders.: Brief an Sophie La Roche, 1. August 1770, in: Wielands Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 4, 182–183, hier: 183.

5 Vgl. z. B. Johann Peter Uz: Briefe, in: ders.: *Sämtliche poetische Werke*, hrsg. von August Sauer, Stuttgart 1890, Reprint Darmstadt 1964, 331–376. Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Johann Georg Jacobi: Briefe von den Herren Gleim und Jacobi, Berlin 1768. Johann Georg Jacobi: *Nachtgedanken*, Halberstadt 1769. Ders.: *Winterreise*, Düsseldorf 1769. Ders.: *Die Sommerreise*, Halle 1770. Zuvor hatte bereits Heinrich Wilhelm von Gerstenberg das Prosimetrum für seine *Tändeleien* (Leipzig 1759) verwendet. Ein später und erfolgreicher Nachzügler ist Moritz August von Thümmel: *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich im Jahr 1785 bis 1786*, Leipzig 1803.

6 Anonymous [Christoph Daniel Ebeling]: Rez. „Christoph Martin Wieland. Die Grazien“ [1770], in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 16 (1772), 194–198, hier: 194. Allerdings hat Wieland beispielsweise in seinen *Briefen an einen Freund über das Singspiel Alceste* (1773) versifizierte Singspielpassagen in seinen Essay eingefügt. Vgl. Christoph Martin Wieland: *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste* [1773], in: ders.: *Schriften zur deutschen Sprache und Literatur*, hrsg. von Jan Philipp Reemtsma, Hans und Johanna Radspieler, Frankfurt a. M./Leipzig 2005, Bd. 1, 209–250. Inwiefern Formen, in denen Vers und Prosa unverbunden nebeneinanderstehen und klar abgrenzte Verseinlagen eingefügt werden, so wie in Wielands Singspiel-Briefen als Zitate oder wie z. B. in Joseph von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* (1812, veröffentlicht 1815) als Lieder in Prosa, tatsächlich als Prosimetrum bezeichnet werden sollten, ist in der Forschung umstritten. Ulrich Beil etwa untersucht in seiner historisch angelegten Studie auch Texte dieser Art wie Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meister* (1795/1796). Ulrich J. Beil: *Die hybride Gattung: Poesie und Prosa im europäischen Roman von Heliodor bis Goethe*, Würzburg 2010, v. a. 259–384. Demgegenüber plädiert Pabst dafür, den Begriff ‚Prosimetrum‘ für solche Texte zu reservieren, die sich durch einen „mehrfachen Wechsel zwischen Vers und Prosa auszeichnen“ und in denen eine „Aufgabenverteilung zwischen Prosa und Vers“ erkennbar ist, dergestalt, dass „der Autor beide nach einer bestimmten Konzeption entsprechend ihrem spezifischen Charakter für Teile der Gesamtaussage einsetzt“. Pabst (Anm. 4), 349 f. Die im Folgenden zugrunde gelegte Auffassung schließt sich der Auffassung Pabsts an. Allerdings bleibt als weiteres Merkmal zu ergänzen, dass Vers und Prosa in einer Weise miteinander verschränkt sein müssen, die es unmöglich macht, die Textteile in Versen und die in Prosa isoliert voneinander zu lesen.

Der folgende Beitrag arbeitet heraus, wie Wieland die prosimetrische Schreibweise einsetzt, um seinem Text einerseits das Ansehen von Leichtigkeit zu geben und andererseits dem Gebot der Diversität Rechnung zu tragen. Leichtigkeit und Diversität werden im Rahmen der Erzählung als wichtigste und zugleich konzeptuell eng miteinander verbundene textästhetische Qualitäten der Grazie profiliert.⁷

Leichtigkeit und Diversität als Merkmale der Grazie

Im Zentrum einer poetologischen Metaphorik der Leichtigkeit, Lockerheit und Volatilität, die Wielands Erzählung leitmotivartig durchzieht, steht das mehrfach evozierte Bild der „leicht gewebt[en]“ (388) und mit „lose[r] Hand“ (360) gefertigten Grazien-Gewänder aus „flatternder Gase“ (378), die – exemplarisch sei auf die Darstellung der Grazien in Botticellis Gemälde *Primavera* (um 1482) verwiesen – konstitutiver Teil der europäischen Bildtradition der Anmut oder Grazie sind.⁸ Das Attribut der leichtstofflichen, flatternden, lose gegürteten Gewänder sagt, nicht erst bei Wieland, etwas über die bild- und textästhetische Manifestation von Grazie aus: Die Leichtigkeit des Stils ist ihr wichtigstes Merkmal. In Wielands Erzählung werden die Grazien zum Emblem der textintern entworfenen Poetik graziöser Leichtigkeit: In den „lose“ gefertigten Gewändern bringt die prosimetrische Erzählung ihre eigene, scheinbar leichte, mühelose Machart und ihre zwanglose Diktion, im „leicht gewebten“ Gewebe der „flatternden“ Kleider ihre lockere Kompositionsstruktur und stilistische Beweglichkeit zur Anschauung.

Ein solches Verständnis von Grazie schließt an jene Konzeptualisierung der Anmut an, die Baldessare Castiglione in seinem einflussreichem Hofmannstraktat *Il libro del cortegiano* (*Das Buch vom Hofmann*, 1528) vorgenommen und ins Zentrum höfischer

⁷ Anstelle von ‚Diversität‘ (frz. *diversité*) wird in der deutschsprachigen ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts auch der Begriff der ‚Mannigfaltigkeit‘ verwendet. Vgl. z. B. Johann Georg Sulzer: Art. „Mannigfaltigkeit (Schöne Künste)“, in: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1774, Bd. 2, 741–743.

⁸ Die bildende Kunst knüpft dabei ihrerseits an literarische Quellen an. Vgl. Lucius Annaeus Seneca: Von den Wohltaten/De beneficiis, 1.3.3.5), in: ders.: Philosophische Schriften, lat./dt., übers. und mit Anm. versehen von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1989, 95–593, hier: 108–109; „[...] an ihnen [den Grazien], so gehört es sich, gibt es nichts Gebundenes noch Erstarrtes: daher tragen sie gelöste Gewänder; durchsichtige aber, weil sie die Wohltaten sehen lassen wollen.“ („[...] in quibus nihil esse alligati decet nec adstricti: solutis itaque tunicis utuntur; perlucidis autem, quia beneficia conspici volunt.“); vgl. auch Horaz: Bitte an Venus (Oden/Carmina 1.30, V. 5–8), in: ders.: Sämtliche Werke, München 1957, 54 f. „Doch lass [Du, Venus] Amor nicht im Geleite fehlen, / Und die Grazien nicht, ihres Gürtels ledig, / Und die Nymphen nicht, und die Jugendanmut, / Auch den Merkur nicht.“ („Fervidus tecum puer et solutis / Gratiae zonis properentque Nymphae / Et parum comis sine te Juventas / Mercuriusque.“).

Verhaltenskunst gerückt hatte. Die wichtigste Eigenschaft der Anmut (*gratia*), so heißt es in einer Schlüsselpassage des fiktiven Dialogs über den Hofmann, sei Leichtigkeit (*facilità*). Diese Leichtigkeit aber erreiche man nur durch eine „gewisse Art von Lässigkeit, die die Kunst verbirgt und bezeugt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist“ („una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi“).⁹

Das Ideal einer Leichtigkeit des Stils dominiert in der Frühen Neuzeit vor allem in den Bereichen der Konversations- und Briefrhetorik. Der Privatbrief gilt als Fortsetzung des mündlichen Gesprächs im Medium der Schrift. Dieses Ideal geht vor allem auf die wiederentdeckten Briefe Ciceros zurück. Seine Briefe an Atticus, Brutus und den Bruder Quintus gelten seit Petrarca als Muster stilistischer *facilitas*. Darüber hinaus wird Leichtigkeit zu einem stilistischen Leitwert auch in jenen Formen der Literatur, die Teil der aristokratisch geprägten geselligen Praxis in den Salons, literarischen Zirkeln oder im Rahmen des brieflichen Austausches sind. Hierzu gehören kleine Formen (scherzhafter) Lyrik, Epigrammatik u. a. Zugleich hat das Stilideal der Leichtigkeit eine Strahlkraft über diesen Bereich einer in Gesellschaft praktizierten Dichtung hinaus auf Gattungen wie den Essay, die Verserzählung und bestimmte Formen des Romans, die Geselligkeit – d. h. konversationellen oder brieflichen Austausch auf diegetischer Ebene oder als Kommunikation mit dem Leser – fiktiv herstellen. Auch hier bleibt die Leichtigkeit des Stils an Eigenschaften konzeptioneller Mündlichkeit gebunden: Formal und stilistisch geben sich entsprechende Texte den Anschein des Mühelosen, Nachlässigen und Unelaborierten, mit dem Ziel, einen mühelosen, freien, spontanen, von momentanen Impulsen geleiteten Schreibprozess zu behaupten.¹⁰

Tatsächlich aber erweisen sich, weit mehr noch als Prosa, Verse als idealer Rahmen für stilistische Demonstrationen von Leichtigkeit. Im französischen 18. Jahrhundert bildet sich als Oberbegriff für gesellige, kleine Formen der Lyrik sowie die

⁹ Baldessare Castiglione: Das Buch vom Hofmann, übers. von Fritz Baumgart, München 1986, 53–54. Italienisches Original: ders.: Il libro del Cortegiano, hrsg. von Giulio Preti, Turin 1965, 44–45. Zu Castigliones Übernahme rhetorischer Konzepte Ciceros vgl. z. B. Susan Gaylard: Castiglione vs. Cicero. Political Engagement or Effeminate Chatter?, in: Italian Culture. 27/2 (2009), 81–98.

¹⁰ Die Begriffe der konzeptionellen Mündlichkeit und der konzeptionellen Schriftlichkeit gehen auf ein sprachtheoretisches Modell von Peter Koch und Wulf Oesterreicher zurück. Demnach können Kommunikationsformen in den Dimensionen Medium und Konzept (gewählte Ausdrucksweise) beschrieben werden. Eine Äußerung ist entweder medial mündlich, d. h. phonisch bzw. lautlich, oder medial schriftlich, d. h. graphisch. Von medialer Mündlichkeit ist konzeptionelle Mündlichkeit zu unterscheiden. Konzeptionelle Mündlichkeit umfasst das, was auch als informelle Sprache oder Alltagssprache umschrieben wird bzw. deren Merkmale (z. B. Spontaneität, Vertraulichkeit u. a.) aufweist und kann auch im Rahmen medialer Schriftlichkeit durch spezifische Versprachlichungsstrategien hergestellt werden. Vgl. Peter Koch, Wulf Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachgeschichte und Sprachtheorie, in: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), 15–43.

Verserzählung in der Tradition des galanten *Conte* des 17. Jahrhunderts die programmatische Bezeichnung *poésie légère* heraus. Im Kontext einer stark reglementierten Struktur nämlich kann sich die beschriebene Freiheit und Nachlässigkeit in Gestalt einer Abweichung von Regelmäßigkeit und Formstrenge viel besser sichtbar machen als im Rahmen der formal weniger stark regulierten Prosa. Wenn die Poesie als Ort der *oratio ligata* (der gebundenen Rede) verstanden werde, müsse der Dichter, so Kevin Hilliard, einfach ihre Bindungen lockern, um die Leichtigkeit und Ungezwungenheit seiner Verse sichtbar oder genauer, hörbar zu machen.¹¹ Muster einer solchen ‚lieblichen Unbekümmertheit‘ (*grata neglegentia*) im Bereich der versifizierten Dichtung, die tatsächlich aber auf mühevoller Feinarbeit beruht, liefern Dichtern des 17. und 18. Jahrhunderts die *carmina* von Horaz oder Catull, besonders aber die Lieder Anakreons und die sogenannten *Anacreontea*, spätantike Gedichte in anakreontischer Manier, mit ihrer kalkuliert nachlässigen Handhabung von Reim und Metrum.¹²

Weitere Optionen, Leichtigkeit zu inszenieren, bietet die seit der Antike bekannte prosimetrische Schreibweise. Die Konjunktur, die sie, zunächst in Frankreich, seit dem 17. Jahrhundert in den Gattungen des (halböffentlichen) Briefes und der Verserzählung erfährt, hat mit der ästhetischen Bedeutung des Leichtigkeitsideals wesentlich zu tun. Die zeitlich verspätete Adaptation des Prosimetrum durch die deutsche anakreontische Schule im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist auch als ein Versuch zu werten, das beschriebene Ideal stilistischer Leichtigkeit in die deutsche Literatur zu transferieren.¹³ Im Prosimetrum kann Prosa Merkmale der versifizierten Dichtung und umgekehrt der Vers Merkmale der Prosa annehmen. Die forcierte wechselseitige Durchdringung zwischen Vers und Prosa stellt einen klaren Bruch mit traditionellen stilistischen Konventionen dar, die die Trennung beider Ausdrucksmodi voraussetzen.¹⁴ Abgesehen davon aber ist, so Hilliard, bereits die Möglichkeit, nach Gusto und scheinbar zwanglos zwischen Prosa und Vers zu wechseln, eine Demonstration von stilistischer Freiheit und Leichtigkeit.¹⁵

11 Kevin Hilliard: Leichtigkeit. Un idéal de la poésie allemande du dix-huitième siècle, in: Marine Ganofsky, Jean-Alexandre Perras: *Le siècle de la légèreté Émergences d'un paradigme du XVIIIe siècle français*, Liverpool 2019, 71–90, hier: 73 f.: „La liberté est évidemment plus sensible lorsqu'elle dévoie la régularité et la rigueur d'un système, que lorsqu'elle intervient dans le cadre de pratiques moins normées. Si la poésie est une espèce d'*oratio ligata* (ou, en allemand, gebundene Rede), le poète doit donc en relâcher les liens pour rendre visibles la légèreté et l'aisance de ses vers – ou [...] plus exactement [...] de rendre cette légèreté audible.“

12 Vgl. ebd., 74.

13 Ebd., 75.

14 Vgl. Renate Lachmann: Synkretismus als Provokation von Stil, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines literaturwissenschaftlichen Diskurs-elements*. Frankfurt a. M. 1986, 451–558.

15 Hilliard (Anm. 11), 74: „Sur le plan formel, l'aptitude à alterner la prose et les vers est en elle même une manifestation de liberté et d'aisance. En effet, cette alternance constitue une caractéristique importante de la poésie subvertissant la régularité structurelle, dans la mesure où seule l'impulsion du

Zugleich hat die in den *poésies légères* zur Schau gestellte Leichtigkeit noch weitere, philosophische und moralische bzw. anthropologische Dimensionen. Das adlige Arbeitsverbot, das sich in Castigliones *facilità* niederschlägt, erhält durch die Wiederbelebung des Epikureismus eine philosophische Rechtfertigung. In ihrer stilistischen Demonstration von Nachlässigkeit, Leichtfertigkeit und Unbekümmertheit reproduzieren die *poésies légères* epikureische Ideale.¹⁶ Als leicht (*léger*) gelten im zeitgenössischen Sprachgebrauch aber auch ein leichtfertiger Charakter oder eine Person, die „Gefühle und Vorlieben leichthin ändert“ („qui change aisément de sentiments & d'affections“).¹⁷ Diese Leichtigkeit (*légèreté*) bzw. Unbeständigkeit (*inconstance*) des Gemüts und der Vorlieben, die menschliche Unentschlossenheit und die Inkonsequenz werden im 17. Jahrhundert zu Gegenständen moralistischer Selbst- und Menschenbeobachtung. In der moralistischen Essayistik, vor allem bei Montaigne, sowie in von ihr beeinflussten Formen der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts bilden sich auf der Grundlage der konstatierten *légèreté* und *inconstance* des Menschen spezifische formale Verfahren aus: die behauptete schweifende Aufmerksamkeit des Schreibenden und das vermutete Bedürfnis des Publikums nach Abwechslung übersetzen sich in eine ungebundene, essayistische Textstruktur, in häufige Wechsel der Themen und Handlungsstränge, der Gattungen und Stile innerhalb eines Textes. In diese Poetik des Wechsels und der permanenten Bewegung fügt sich auch der Wechsel zwischen Vers und Prosa ein. Der Vers-Prosa-Wechsel bedient das aus der Leichtigkeit des menschlichen Wesens abgeleitete Bedürfnis nach Diversität. Zugleich erweist er sich als eine Möglichkeit, die Volatilität des Dichters selbst und seine launenhafte Spontaneität zum Ausdruck zu bringen, die (vorgeblich) den Prozess der poetischen Produktion bestimmt – vor allem dann, wenn, so Hilliard, nicht ein sachlicher Grund, sondern die Eingabe des Momentes den Wechsel zwischen Vers und Prosa zu motivieren scheint.¹⁸

Das beschriebene Miteinander von formaler Freiheit und einer „kaleidoscopic variety of the content“¹⁹ ist kennzeichnend für die europäische Tradition prosimetrischer Texte von der spätantiken Menippeischen Satire – etwa Marcus Terentius Varros *Menippeischen Satiren* (*Saturarum Menippearum libri CL*, ab um 80 v. Chr.), Petrons *Satyricon* (wahrscheinlich Nerozeit, 54–68 n. Chr.) oder Lukians *Totengesprächen* (*Nekrikoi*

moment justifie le passage d'un genre à l'autre. Le va-et-vient entre l'oratio soluta et l'oratio ligata a également pour effet de rendre poreuse la frontière qui les sépare, permettant aussi bien à la musicalité et à l'esprit ludique des vers d'être absorbés par la prose, qu'à la liberté prosodique de s'imprimer aux vers.“

¹⁶ Ebd., 78.

¹⁷ Antoine Furetière: Art. „Léger“, in: ders.: Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts, Den Haag/Rotterdam 1690, Bd. 2, [o. S.].

¹⁸ Hilliard (Anm. 11), 74.

¹⁹ Jan Ziolkowski: The Prosimetrum in the Classical Tradition, in: Joseph Harris, Karl Reichl (Hrsg.): Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse, Cambridge 1997, 45–66.

dialogoi, ca. 165 n. Chr.) – bis hin zu frühneuzeitlichen Ausprägungen der Schreibweise etwa bei La Fontaine (*Les Amours de Psyché et de Cupidon*, 1669) oder Antoine d'Hamilton (*Le Béliar*, 1761). Die Grazien-Erzählung nur im Kontext der deutschen Anakreontik zu betrachten, wäre also zu kurz gegriffen. Wieland selbst stellt seinen Text explizit in diese umfassendere Traditionslinie prosimetrischer und synkretistischer Formen des Schreibens ein, in deren Nähe er auch die komischen, dialogischen und strukturell offenen Prosa-Erzählverfahren eines Miguel de Cervantes oder Laurence Sterne verortet. Diese literarische Tradition einer ‚leichtfertigen Grazie‘ (vgl. 395) figuriert in Wielands Erzählung als liebenswürdiges ‚Produkt‘ einer geheimen Liaison zwischen der Grazie Thalia (‚der Üppigen‘) und einem Wesen „[h]alb Faun, halb Liebesgott, das flatterhaft um alle Blumen scherzet“ (394). Doch diese Traditionslinie volatiler Schreibverfahren und stilistisch-thematischer *diversité* ist nicht nur die eines Anti-Klassizismus oder literarischen „Antistilverhalten[s]“, ²⁰ sondern auch eine Tradition der ‚faunischen‘ Schreibweisen: der Ironie, der Satire und des Spottes (vgl. 397). Wieland nutzt die prosimetrische Form dementsprechend nicht nur für eine Inszenierung von Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit, sondern er treibt auch ein Spiel mit den Vorstellungen seiner Leser*innen, was die Spezifika von Vers und Prosa und die ihnen zugeordneten Stilebenen, Stoff- und Diskursbereiche betrifft. Sein ironisches, scherzhaftes und satirisches Potenzial entfaltet der Text, wenn er dahingehende Erwartungen der Leser*innen an bestimmten Stellen gezielt unterläuft.

Wielands *Grazien* sind demnach noch in einem zweiten Sinne ein Meta-Text: Sie enthalten nicht nur poetologische Überlegungen zur Grazie, sondern auch eine implizite Reflexion über die jeweiligen Besonderheiten und das Verhältnis von Vers bzw. Poesie und Prosa. Tatsächlich ist die prosimetrische Schreibweise *per se* schon ein „Meta-Stil“. ²¹ Wie auch immer solche hybriden Texte Verse und Prosa jeweils zusammenbringen, sie basieren stets auf einer Reflexion über deren jeweilige Spezifika und Grenzen. Ästhetische Effekte erzielen sie überhaupt erst vor dem Hintergrund einer angenommenen „fundamentalen Differenz“ zwischen gebundener Poesie- und ungebundener Prosasprache. ²² Indem prosimetrische Texte diese Grenzen zwischen beiden Ausdrucksweisen ausstellen, bestätigen, irritieren, hinterfragen oder neu einziehen, treffen sie eine konzeptuelle Aussage über deren Verhältnis. ²³ Bezeichnenderweise entsteht Wielands Erzählung in einer literatur- und stilgeschichtlichen Phase, in der sich Verssprache von klassizistischen Normen entfernt, Prosa in weitere Bereiche erzählender und dramatischer Literatur vordringt, Poesie und Prosa sich auf vielfältige

²⁰ Lachmann (Anm. 14), 542.

²¹ Ebd., 542, 544.

²² Wolfgang Bunzel: Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne, Tübingen 2011, 37.

²³ Vgl. dazu auch die Analysen von Beil (Anm. 6), Godzich/Kittay (Anm. 4) sowie in Harris/Reichl (Anm. 19).

Weise verschränken und Formen bzw. Konzepte wie das *poème en prose* oder eine ‚poetische Prosa‘ aufkommen. Diese Entwicklungen stellen die traditionelle Gleichsetzung von Poesie mit Verssprache in Frage. Vor diesem Hintergrund sind *Die Grazien* als ein Text zu lesen, der seine Leser*innen gewissermaßen *en passant* und spielerisch mit poetologischen Fragen konfrontiert und in seinen Reflexionsprozess miteinbezieht. Die Erzählung, die sich vordergründig als vergnügliche „Salonkunst“ französischer Prägung tarnt, offenbart an diesen Stellen ihre reflexive Tiefe.²⁴

Leichtigkeit als Effekt von Prosifikation

Diversität manifestiert sich in Wielands Erzählung zunächst in den Verspassagen selbst. Strophische finden sich neben unstrophischen Versen, jambische und trochäische neben solchen, in denen das strenge Alternieren durch eingestreute Doppelsenkungen gelockert wird und Zäsuren flexibel gesetzt sind. Diktion und Wortstellung lassen sich mit diesen Mitteln so natürlich gestalten, dass sie sich beinahe „wie [...] Prose“ lesen.²⁵ Es finden sich Verse, in denen die Syntax weitgehend mit der Versstruktur zur Deckung kommt und solche, in denen die Zeilengrenzen durch Enjambements überspielt werden und die Syntax in den Vordergrund drängt. Gereimte Verse stehen neben wenigen reimlosen Ausnahmen. Zwar sind die Grenzen zwischen ihnen nicht starr, sondern fließend, aber dennoch lassen sich grob zwei Verstypen voneinander unterscheiden: Einerseits ein in Metrum, Reim und Strophe regelmäßigerer, wenn auch nicht gleichförmiger Verstyp – die meisten dieser Verse sind Madrigalverse, also alternierende Reimverse von variabler Länge bzw. Hebungszahl –, der zugleich eine gewisse Dichte an poetischen Stilmitteln wie anti-prosaischen Wortumstellungen oder Redefiguren aufweist, und andererseits ein in Metrum, Reim und Strophe sehr freier Verstyp, der sich in Wortwahl und Wortstellung nah an der Alltagssprache bewegt. Im Kontrast mit den eher regelmäßig gestalteten Versen des ersten Typs tritt die metrische Lockerheit der zweiten Gruppe in auffälliger Weise hervor. Es entsteht so der Eindruck, als sei die formale Freiheit der sie umgebenden Prosa in unterschiedlichen Graden in die Verse eingedrungen. Die folgende Passage zum Beispiel wirkt trotz ihres regelmäßigen jambischen Metrums ‚prosanah‘, weil Enjambements die Parallelität von Vers und Syntax aufbrechen und die Syntax dominiert. Durch die Parenthese im zweiten und dritten Vers wird dieser Effekt noch verstärkt. Die Regelmäßigkeit und Künstlichkeit der Verssprache wird durch eine prosahafte Struktur weitgehend zurückgedrängt:

²⁴ Verglichen mit „Wielands Meisterwerken“ seien *Die Grazien*, so das auf eklatante Weise verfehlt, doch bislang nicht durch eine differenzierte Textanalyse widerlegte Urteil Friedrich Sengles, „eine unbedeutende Leistung“ und „matte Salonkunst“. Ders.: Wieland, Stuttgart 1949, 207.

²⁵ Christoph Martin Wieland: Der neue Amadis, Vorbericht der ersten Ausgabe von 1771, in: Wielands Werke (Anm. 2), Bd. 9.1, 413–416, hier: 416.

Wenn, wie es oft geschah, an Festen zum Exempel,
 In einem heiligen Hayn (denn Tempel
 Gab's nicht in diesem Schäferland)
 Die schöne Welt sich bey einander fand,
 Stieg unter Hunderten nicht Einer jungen Dirne
 Der Einfall auf: Gefall' ich, oder nicht?
 Gefiel sie; gut! So hatt' ihr fein Gesicht,
 Der rothe Mund, die weisse freye Stirne,
 Die schöne Brust, dieß oder das, daran
 Die Schuld; sie hatte selbst zur Sache nichts gethan.
 Die Mädchen wußten nicht, daß große schwarze Augen
 Zu etwas mehr, als in die Welt hinaus,
 Einfältiglich dadurch zu gucken, taugen;
 Nicht, wie man einen Blumenstraus
 Mit Vortheil an den Busen stecket,
 Damit, durch eine kleine List,
 Die Hälfte, die er nicht bedecket,
 Mehr als das Ganze ist. (369 f.)

Leichtigkeit inszeniert sich innerhalb der Verse durch ein variantenreiches Wechselspiel zwischen Bindung und Freiheit. Konkret macht sie sich dann sichtbar, wenn verssprachliche Gestaltungsmittel entweder frei gehandhabt oder ganz suspendiert werden. Solche „Minusverfahren“ (*minus-prijomy*), wie Jurij Lotman sie genannt hat, etwa „die Absage an den Reim, die Poetismen der Sprache, das Fehlen von Tropen, der Überfluss an Enjambements“, also der bedeutungsrelevante Verzicht auf Elemente, die in der Erwartung der Leser*innen konstitutiv mit Verssprache verbunden sind, erzeugen innerhalb der Verse einen „Prosaeffekt“.²⁶ Entsprechend hängt der textuelle Eindruck der Leichtigkeit von einem solchen „Prosaeffekt“ und der Annahme einer grundlegenden Differenz von Poesiesprache und Prosasprache ab. Nur wenn Prosasprache gegenüber der artifiziellen Verssprache als kunstlose Ausdrucksweise wahrgenommen wird, kann sich Leichtigkeit durch eine stilistische Annäherung des Verses an die Prosa als Natürlichkeit sichtbar machen. Und nur, wenn Prosa gegenüber der gebundenen, mit Regel, Zwang und Schwierigkeit assoziierten Poesiesprache als ungebundene, ‚freie‘ Sprache wahrgenommen wird, kann sich Leichtigkeit in der Überschreitung dieser Regeln als Nachlässigkeit, Ungezwungenheit und künstlerische Freiheit – als Natur in der Kunst oder ‚zweite

26 Jurij M. Lotman: Die künstlerische Struktur von Eugen Onegin, in: ders.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg i.Ts. 1974, 157–199, hier: 179. Vgl. auch ders.: Poesie und Prosa, in: ders.: Die Struktur des künstlerischen Textes, 4. Aufl., München 1993, 143–158, hier: 144 f. Erika Greber: Textbewegung/Textwebung. Texturierungsmodelle im Fadenkreuz von Prosa und Poesie, Buchstabe und Zahl, in: Matthias Buschmeier, Till Dembeck (Hrsg.): Textbewegungen 1800/1900, Würzburg 2007, 24–48, hier: 35.

Natur‘ – inszenieren.²⁷ Die Idee einer ‚zweiten Natur‘ (*altera natura*), die nicht Natur ist, sondern Kunst, die sich den Anschein gibt, Natur zu sein, und die sich nicht als Regellosigkeit, sondern als Freiheit im Rahmen regelhafter Beschränkung artikuliert, ist der konzeptuelle Horizont, vor dem Wielands Text operiert.²⁸ Es leuchtet vor diesem Hintergrund ein, warum sich Leichtigkeit formal nicht gut in „weniger stark regulierte Praktiken und Formen“, also in Prosa selbst, übersetzt. Denn Ungebundenheit und Zwanglosigkeit sind Eigenschaften, die der Prosa ohnehin zugeschrieben werden. Gerade *weil* Leichtigkeit, Freiheit und Zwanglosigkeit als Merkmale scheinbar kunstloser Prosa gelten, manifestieren sie sich in besonders prägnanter Weise in Versen, und zwar als „Prosahaftigkeit“.²⁹

Prosifikation als stilistisches Verfahren entfaltet seine Wirkung gleichwohl nur dann, wenn versspezifische Bindungen nicht ganz verschwinden. Denn um die Leichtigkeit der Verse zur Geltung zu bringen, muss zugleich deutlich werden, dass Verse gerade *nicht* Prosa sind. Aus dieser Einsicht heraus lässt sich – auf rein formaler Ebene zumindest – auch erklären, warum es sich bei den Grazien-Versen fast durchgängig um gereimte Verse handelt. Zwar ist der Reim auch an sich ein Mittel, Nachlässigkeit und Abwechslungsreichtum zu inszenieren: Gerade die längeren Verspassagen zeichnen sich durch scheinbar ganz willkürliche Reimkombinationen aus. Haufenreime, eingestreute Waisen und die Vielzahl an unreinen Reimen erwecken den Eindruck eines sorglosen Umgangs mit diesem Kunstmittel. Vor allem aber bildet der Reim in Wielands Erzählung formal einen Kontrapunkt zu den losen Metra und zum Enjambement. Durch seinen stauenden Effekt hegt der Reim das prosahaft leichte

²⁷ Auf einer solchen binären Gegenüberstellung von Versdichtung und Prosa basiert etwa das Phänomen der *vers libres* oder *vers irréguliers*. Jean de La Fontaine schreibt im Vorwort zu seinen *Contes*, seine Verse hätten „viel von der Prosa“, und er habe diese „Manier“ vor allem wegen ihrer natürlichen Wirkung gewählt: „Il [l’auteur] a cru que les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle, et par conséquent la meilleure.“ Ders.: Avertissement [der Contes], in: *Fables, Contes et Nouvelles*, hrsg. von René Groos und Jacques Schiffrin, Paris 1954, 343.

²⁸ Das Konzept der ‚zweiten Natur‘ bzw. die Formulierung, dass Gewohnheit gleichsam zweite Natur sei (*consuetudo quasi altera natura*) taucht bereits in der Antike auf, u. a. bei Marcus Tullius Cicero: Über die Ziele des menschlichen Handelns/*De finibus bonorum et malorum* (V., 74), lat./dt., übers. von Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann, München, Zürich 1988, 382 f. Zur zweiten Natur als ästhetischem Konzept um 1800 und später vgl. Thomas Khurana: Die Kunst der zweiten Natur. Zu einem modernen Kulturbegriff nach Kant, Schiller und Hegel, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 13/1 (2016), 35–55. Wielands Poetik der Grazie und Leichtigkeit nimmt bestimmte Züge der Kantisch-Schiller’schen Konzeptualisierung von Kunst als zweiter Natur bereits vorweg. Zu der auch für Wieland zentralen programmatischen Gegenüberstellung von Kunst als ‚zweiter Natur‘ und einem Naturalismus in der Kunst um 1800 und bei Nietzsche vgl. Friederike Günther: „... historisch falsch, aber modern, wahr!“ Affinitäten zwischen Nietzsches und Winckelmanns Ästhetik der Nachahmung, in: *Nietzscheforschung* 24 (2017), 15–34.

²⁹ Erika Greber: Aleksandr Puškin. Evgenij Onegin, in: Bodo Zelinsky (Hrsg.): *Der russische Roman*, Köln/Weimar/Wien 2007, 93–116 und 498–501, hier: 109. Wortgleich in dies.: *Textbewegung/Textwebung* (Anm. 26), 35.

Fließen der Verse ein, verstärkt die Versgrenze und stellt sich der Syntax in den Weg. Gerade an jenen Stellen, wo ein Zeilensprung vorliegt, tritt der fließende Rhythmus der Verse am deutlichsten ins Bewusstsein.

Im Grunde *ermöglicht* Wieland die prosahafte Leichtigkeit seiner Verse erst durch den Reim. Der Reim gilt, ebenso wie das Metrum im 18. Jahrhundert, nicht mehr als ein indispensables Merkmal poetischer Sprache. Unterschiede zwischen poetischer und prosaischer Sprache werden auch an Lexik, Wortstellung oder dem Grad an eingesetzten poetischen Schmuckformen festgemacht.³⁰ Je natürlicher allerdings die Sprachgestaltung durch eine flexible rhythmische Struktur, eine prosanahe Wortstellung und einen alltagsnahen Wortschatz ausfällt, umso wichtiger ist wiederum der Reim, um die Differenz zwischen Verssprache und prosaischem Ausdruck zu markieren. Eine von insgesamt zwei reimfreien Verspassagen führt exemplarisch vor, was passiert, wenn neben anderen Kunstmitteln der Verssprache auch der Reim wegfällt. Wiedergegeben wird in dieser Passage eine Diskussion zwischen den Grazien Aglaia, Thalia und Pasithea, die beim Blumenpflücken den schlafenden Amor überraschen.

Sie waren um die Abendzeit ausgegangen, Blumen zu holen, womit sie das Lager ihrer vermeynten Mutter³¹ zu bekränzen pflegten.

Dort sind eine Menge Blumen, rief die kleinste, indem sie nach dem Orte hinhüpfte, wo Amor schlief. Stellen Sie Sich vor, wie angenehm sie erschrack, als sie unter den Blumen den kleinen Gott erblickte!

Schwestern (rief sie, doch nur mit halber Stimme,
Um den kleinen Schläfer nicht aufzuwecken)
Was ich sehe! Schwesterchen helft mir sehen!
Ein – wie nenn' ichs? Kein Mädchen, doch so lieblich
Als das schönste Mädchen, mit goldnen Flügeln
An den runden lilienweissen Schultern.
Auf den Blumen liegt es, wie Sommervögel
Sich auf Blumen wiegen! In Eurem Leben
Habt ihr so was liebliches noch nicht gesehen!

Die Schwestern eilten herbey. Alle drey stunden itzt um den kleinen schlafenden Gott, und betrachteten ihn mit süßer Verwunderung. (352)³²

30 Zur Diskussion um den Reim und das Wesen der poetischen Sprache im deutschsprachigen und europäischen Kontext vgl. Claus Schuppenhauer: Der Kampf um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bonn 1970.

31 Dem fiktiven Erzähler zufolge wachsen die Grazien als Töchter der Venus und des Bacchus bei Pflegeeltern, der Schäferin Lycänion und dem Hirten Damöt auf. Die Erzählung berichtet, wie sie sich ihres göttlichen Wesens erst durch das Zutun Amors bewusst werden, der sich ihnen als ihr Bruder zu erkennen gibt (364 f.).

32 Dem Schriftbild bzw. der Arbeit mit unterschiedlichen Mitteln der Schriftauszeichnung kommt in Wielands Erzählung eine bedeutungstragende Funktion zu, die hier nicht im Einzelnen diskutiert

Von Prosa unterscheiden sich diese Verse rhythmisch kaum. Dadurch, dass die Versumbrüche mehrfach durch Enjambements überspielt werden, schiebt sich die Syntax in den Vordergrund. Der Reim als Kontrapunkt fehlt. Deutliche Einschnitte gliedern die Verse, decken sich aber nicht mit den Zeilenumbrüchen. Zugleich weisen die Verse, die wörtliche Rede wiedergeben, mit Denk- und Sprechpausen, Frage- und Ausrufesätzen spezifische Merkmale mündlicher Rede auf. Wie es scheint, liegen hier gar keine Verse vor, sondern Prosa, die sich als Verssprache tarnt. Es zeigt sich, dass Nachlässigkeit und launige Willkür nicht allein um des Effektes der Leichtigkeit willen angestrebt werden. Vielmehr sind sie Teil einer geschickten *dissimulatio*-Strategie, die einen leichtfertigen Gestus bisweilen nur vorschiebt, um die Leser*innen (sollten sie das Versteckspiel bemerken) auf spielerische Weise zu einer Reflexion über die Spezifik und das Verhältnis von Poesie und Prosa anzuregen. In diesem Falle müssten sie sich fragen, was Verse abseits ihres Druckbilds und ihrer Organisation in Verszeilen ihrem Wesen nach ausmacht.

Regel, Geschmack oder Willkür? Der Vers-Prosa-Wechsel

„Ich liebe“, so schreibt Wieland an Jacobi, „die Vermischung von Prosa und Versen. Sie scheint mir der Natur näher zu kommen, in erzählenden Gedichten, welche nicht in die heroische Klasse gehören, als lauter Verse; man kann mehr Manchfaltigkeit, mehr Musik hinein bringen als bey einerlei Versart; und man hat den Vortheil nur das in Versen zu sagen, was wirklich in Versen gesagt zu werden verdient“. ³³ Neben natürlicher Leichtigkeit und Diversität, die textintern als wichtigste formale Eigenschaften der Grazie profiliert werden, nennt Wieland als dritten Grund für die Verwendung des Prosimetrum das *aptum*, also die Adäquatheit von sprachlicher Formulierung und dem behandelten Sachverhalt. ³⁴ Er deutet hier, im Sinne der traditionellen Stillehre

werden kann. Einige Bemerkungen dazu finden sich gleichwohl im weiteren Verlauf des Textes. Erwähnenswert erscheint mir darüber hinaus die Arbeit mit unterschiedlichen Schriftgrößen zu sein. Verse sind auch in der Erstausgabe der *Grazien* von 1770 (Anm. 2) bereits in einer kleineren Schriftgröße gehalten als die Prosapassagen. Die Oßmannstedter Ausgabe (Anm. 2), nach der hier zitiert wird, übernimmt dieses Verfahren, das in der typographischen Gestaltung von Texten, die Verse und Prosa enthalten, durchaus nicht unüblich ist, im Kontext von Wielands Erzählung aber, als schriftbildliche Akzentuierung ihres Ambigu-Charakters und als visuelle Umsetzung des Prinzips der Variation bzw. *diversité*, besonderes Gewicht erhält.

³³ Christoph Martin Wieland: Brief an Johann Georg Jacobi, 15. November 1770, in: Wielands Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 4, 222–224, hier: 222.

³⁴ Vgl. auch bei Aristoteles: Rhetorik, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, 165 (1408a).

einen qualitativen Unterschied zwischen Vers- und Prosasprache an, der in Relation zur ‚Würde‘ der dargestellten Gegenstände steht. Diesen Unterschied scheint das erste Buch der *Grazien*-Erzählung zunächst zu bestätigen: Hier hat der Vers die Funktion, Besonderes aus dem Textzusammenhang herauszuheben. Während der Wechsel zwischen Vers und Prosa, rein formal betrachtet, auf Diversität und die Inszenierung von Leichtigkeit ausgelegt ist, erweisen sich der Wechsel der Ausdrucksmodi und die stilistische Gestaltung der Vers- und Prosapassagen auf den zweiten Blick als Träger inhaltlicher Aussagen. Das erste Buch der *Grazien* beinhaltet eine poetologische Diskussion über die spezifischen Funktionen der Dichtung. Es wird eine klare Aufgabentrennung von Poesie- und Prosasprache etabliert. Während der Bereich des Profanen und die Aufgabe, Wahrheiten auszusprechen, der Prosa zugewiesen werden, ist der Poesie der Bereich der Fiktion und des „schönen Idealen“ vorbehalten (341). Prosa kommt als Modus der Rede und der Narration, der Vers dagegen in deskriptiven Passagen zur Anwendung. Verse stellen die Handlung in poetischen „Gemählde[n]“ (358) still, führen einzelne, idealisierte Szenen bildhaft vor Augen und treten so aus dem zeitlichen Kontinuum des Gesprächs und der Erzählung heraus. Dieser reduzierten Bewegungsintensität entspricht die stärkere Regelmäßigkeit der Verse des ersten Buchs im Vergleich zu den folgenden. Darüber hinaus wird den Versen das Vermögen zugesprochen, den profanen Alltag zu „verschönern“ und zu „veredeln“ (341–344). Danae erhält davon sogleich einige Kostproben. Nachdem ihr Gesprächspartner das Goldene Zeitalter im Modus der Prosa gerade noch als poetische Fiktion entlarvt hatte, malt er es in Versen (!) nun in seinen reizvollsten Facetten aus (342). Kraft seiner Imagination werden aus dem „rohe[n] Völkchen“, das seinerzeit „das alte Gräcien“ (341) bevölkerte, Schäferinnen und Hirten, die sich unter dem wohlwollenden Auge der Götterschar die Zeit mit Trank, Scherz und Tanz vertreiben (342 f.). Das „schöne[] Ideale[]“ beruht nicht nur auf solchen Erfindungen, zu denen die Dichtung ausdrücklich berechtigt ist (341). Das ‚Verschönern‘ und ‚Veredeln‘ ist zugleich eine Leistung der graziös gestalteten Form, die sich, so scheint es, nur in versifizierter Sprache realisieren lässt.³⁵ Diese Leistung der Verse beruht auf der Regulierung und Harmonisierung

35 Im Hintergrund der hier präsentierten Überlegungen stehen die insbesondere von den Schweizer Kunsttheoretikern Johann Jakob Bodmer und Johann Jacob Breitinger diskutierten Lizenzen der Dichtung, abseits des Wahren auch wahrscheinliche Dinge darzustellen. Zum Bereich des Wahrscheinlichen gehört nach Auffassung der Schweizer auch das Wunderbare. Vgl. Johann Jakob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich 1741, Reprint Frankfurt a. M. 1971; 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*, mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodmer, Zürich, Leipzig, 1740, Bd. 1, 128–164. Zugleich hatte etwa Charles Batteux, dessen ästhetischer Theorie Wieland manches verdankt, die Aufgabe der Poesie gerade darin gesehen, dass sie „die Natur mit allen möglichen Reizungen, aller möglichen Anmuth auszudrücken“ habe. Entsprechend sei die Poesie berechtigt, der Natur „einen Grad von Vollkommenheit zu geben, der sie gewissermaßen über ihren natürlichen Stand erhübe“. Charles Batteux:

der prosahaft freien Bewegung durch regelmäßige Metra und den Reim, auf den musikalischen Qualitäten der poetischen Sprache und auf ‚schönen‘ Wendungen und Bildern. Versifizierung kommt an dieser Stelle einer Poetisierung, einer ‚Aufhöhung‘ des Dargestellten gleich.³⁶ Poetische Sprache und Verssprache werden gleichgesetzt. Umgekehrt kann Prosifikation auch Prosaisierung, dem metonymischen Gebrauch von ‚prosaisch‘ folgend also eine Profanisierung des Dargestellten, bewirken. Dies demonstriert eine zweite reimlose Verspassage der Erzählung, die von einer Zeit handelt, in der die Grazien in Arkadien noch unbekannt waren.³⁷

Kein Dichter hatte sie noch mit aufgelöstem Gürtel
Am stillen Peneus tanzen gesehn;
Im schönsten Thale der Welt entzog sie die ländliche Hütte
Den Augen der Götter und Sterblichen noch. (344)

Ihre kultivierende Wirkung auf die Menschen und ihre verschönernde Wirkung auf die Kunst haben die Grazien zu diesem Zeitpunkt noch nicht entfaltet. Analog dazu fehlt auch den zitierten Versen „noch“ das ‚gewisse Etwas‘ der Grazie. Das Fehlen des Reims zeigt an, wie weit das ‚wilde Volk‘ noch von jenem den Künsten und dem Müßiggang huldigenden Hirtenvolk entfernt ist, das der fiktive Sprecher anschließend in der Tradition anakreontischer und bukolischer Dichtung beschreibt (341–344). Dennoch verzichtet auch diese Verspassage nicht auf poetische Darstellungsmittel. Die Umstellung der natürlichen syntaktischen Ordnung im vierten Vers wäre hier, wo von unkultivierter Natur statt kultivierter Natürlichkeit gehandelt wird, nicht unbedingt zu erwarten gewesen. Doch die Inversion lenkt den Fokus auf das Adverb „noch“. Während über den fehlenden Reim die bisherige Abwesenheit der Grazie stilistisch ausagiert wird, kündigt das hintangestellte „noch“ das Kommen der Grazien an. Wenngleich hier die ganz eigene inhaltliche Aussagekraft poetischer Stilmittel gleichsam demonstrativ zum Ausdruck gebracht wird, räumt die stilistisch un gelenk wirkende

Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Hrn. Batteux mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler [1756], 4. Aufl., Leipzig 1770, Bd. 1, 150. Zur Bedeutung Batteux' für Wieland vgl. Albert Fuchs: *Les rapports français dans l'œuvre de Wieland de 1772 à 1789*, Paris 1934. An dieser Lizenz macht Batteux die Differenz von Poesie und Prosa fest: „Der prosaische Ton ist der Ton der Natur, wie sie wirklich ist; der poetische Ton der Ton der Natur, wie sie sein sollte, der schönen Natur.“ Und dieser poetische Ton erhebt sich gerade dadurch über die Prosa, dass er ihr durch die Musikalität und Harmonie des Verses noch ein „etwas mehr“ an „poetische[r] Farbe“ hinzufügt. Vgl. Batteux, 208.

³⁶ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1982, 294–305.

³⁷ Ebd. Für die Analyse von Texten, die sich dezidiert zwischen den Polen Vers und Prosa und/oder Poesie und Prosa bewegen, ist diese Differenzierung, die sich bislang noch nicht durchgesetzt hat, aus meiner Sicht grundlegend. In der deutschen Übersetzung von Lotman wird der Begriff ‚Prosaisierung‘ verwendet, der sich scheinbar vor allem auf formale Merkmale bezieht, in dem aber die metonymische Bedeutung des Natürlichen und Alltäglichen erkennbar mitschwingt. Vgl. Lotman, Eugen Onegin; Poesie und Prosa (Anm. 26).

Wiederholung und Umstellung des „noch“ zugleich mit dem möglichen Missverständnis auf, dass die Anwendung poetischer Stilmittel per se eine ‚Verschönerung‘ bewirke. Es gehört zum ‚Verschönern‘ etwas mehr als die Kenntnis stilistischer Mittel, nämlich ein feines Gespür dafür, was in einem konkreten Fall jeweils schön und angemessen ist. Dies, so signalisiert der Text hier, ist eine Gabe, mit der die Grazien die Bewohner Arkadiens erst „noch“ bedenken werden.

Im zweiten, dritten und vierten Buch wird die anfangs etablierte, auch durch syntaktische Grenzen markierte Trennung zwischen Vers und Prosa wieder aufgehoben. Vielfach finden sich jetzt fließende Übergänge.³⁸ Die Prosa übernimmt nun auch beschreibende, der Vers narrative und dramatische Funktionen. Verse verschränken sich inhaltlich immer enger mit der Prosa, sie sind nicht mehr, wie im ersten Buch, zum Vergnügen der Gesprächspartnerin und der Leser*innen eingefügter ornamenter Zusatz, poetisches „Gemählde“ (358) oder Demonstration dichterischen Könnens, sondern Teil des narrativen Kontinuums. An jenen Stellen, wo sich die Verse flüssig in den Fortgang der Erzählung einfügen, sind sie nicht nur syntaktisch viel enger mit den Prosapassagen verbunden als im ersten Buch, sondern gleichen sich ihnen auch stilistisch an. Die Rhythmen werden freier, die Wortstellung natürlicher, Enjambements überspielen die Zeilengrenzen und Stilmerkmale mündlicher Rede wie Frage- und Ausrufesätze, Anakoluthe oder Ellipsen dringen in die Verse ein. Zusätzlich nutzt Wieland den Sperrdruck als Mittel der Schriftauszeichnung, um das Hin und Her dramatischer Rede zu kennzeichnen und bestimmten Redepassagen zugleich eine Eindringlichkeit zu verleihen, die im Mündlichen durch ein Heben der Stimme artikuliert würde. Im folgenden Beispiel bringen diese Mittel die erregte Stimmung zum Ausdruck, in welche die Grazien bei der Entdeckung des schlafenden Amor verfallen:

Wie schön es ist! wie roth sein kleiner Mund!
 Die gelben Locken wie kraus! Sein weisser Arm wie rund!
 O! seht! es lächelt im Schlaf! Und Grübchen in beyden Wangen,
 Indem es lächelt – Aglaja, wir müssen es fangen!
 Eh es erwacht und uns entfliegt! Es fangen
 Du kleine Närrin! und was
 Damit machen? – Welche Frag’ ist das! (352)

38 Wieland erprobt verschiedene Formen des fließenden Übergangs: So verfällt die Prosa schon vor ihrem Umschlagen in graphisch abgesetzte Verse in metrumähnliche Muster, beginnen Wortwahl, Wortstellung, Satzfügung von der natürlichen Prosa abzuweichen, beginnen Prosazeilen schon mit den folgenden Versen zu reimen. Versifizierte Passagen setzen in Prosa begonnene Sätze fort, greifen Motive aus ihnen auf und variieren sie. Dort, wo die Verse von Prosa klar abgesetzt sind, werden sie bereits in Prosa angekündigt und eingeleitet. Vgl. z. B. 342, 354.

Umgekehrt werden nun auch Prosapassagen von einer vershaften Musikalität erfasst, verfallen in metrumähnliche Muster, arbeiten mit Inversionen oder klangvollen, beziehungsreichen Assonanzen. So wie der Vers kann auch die Prosa unterschiedliche Tonlagen bedienen: Die Bandbreite reicht von der plaudernd-geistreichen Konversation bis hin zum stark rhythmisierten, schwärmerischen Ton ‚hoher‘ Dichtung. Verse und Prosa treffen sich auf der Ebene des mittleren Stils, der für Wielands Schreiben maßgeblich ist, der aber, je nach darzustellendem Sachverhalt und im Sinne des stilistischen Variationsgebotes, ‚Ausschläge‘ nach oben und unten ausdrücklich zulässt. Wenn sich aber Vers und Prosa wechselseitig Ausdrucksqualitäten leihen, beide alle vormals getrennten Funktionen übernehmen und ähnliche ästhetische Effekte erzielen können, dann wird die traditionelle Annahme einer Grenze zwischen Vers und Prosa ad absurdum geführt. Wielands Erzählung provoziert also die Frage, nach welchen Kriterien der Wechsel erfolgt, wenn man keinen prinzipiellen, sondern allenfalls einen graduellen Ausdrucksunterschied zwischen poetischer und prosaischer Sprache annimmt. Die Erkenntnis, auf die der Text seine Leser*innen hinführt, ist diese: Regeln spielen im Falle des Wechsels keine Rolle. Vielmehr verdankt sich die Befähigung zur leichten und graziösen Darstellung einem einerseits natürlich gegebenen, andererseits durch Lektüre geschulten Gefühl für Nuancen, für das richtige Maß, für die richtige Darstellungsform. Grazie sei etwas, darüber belehrt dementsprechend auch Wielands Sprecher seine Gesprächspartnerin, wofür nur „die empfindsamen Seelen einen eigenen Sinn haben“ (359). Folglich wird die Entscheidung, wann Vers und wann Prosa einzusetzen sind, in der Grazien-Erzählung auch ausschließlich dem *iudicium*, d. h. dem subjektiven Urteilsvermögen und Geschmacksempfinden des Dichters überantwortet. In dem über weite Strecken der Erzählung offenkundig *nicht* durch Regeln motivierten Wechsel zwischen Vers und Prosa inszeniert sich der Dichter Wieland, durch die Instanz des Erzählers hindurch, als ein mit *iudicium* begabtes Subjekt, das sein eigenes ästhetisches Empfinden und seine künstlerische Freiheit *über* die Regel stellt.

Diese gezielte Dehnung der Regeln aber kippt stellenweise in einen Gestus launiger Spontaneität und Willkür. Textintern wird die Idee entworfen, dass die Variation zwischen Vers und Prosa bisweilen schlicht um ihrer selbst willen geschieht. Im ersten Buch erfährt Danae, wie es kam, dass Venus „ganz heimlich – Mutter der Grazien“ wurde (345).

Hören Sie, wie es zuing!

Zu jung, sich die Lust des Wechsels zu versagen,
 Ließ sie, die Welt zu sehn, und wie natürlich ist,
 Gesehn zu werden von ihr, auf einem schönen Wagen,
 Bald da, bald dorten hin
 Von ihren Schwanen sich ziehn. (345)

Während die Götter noch beraten, an wen die begehrte Venus vermählt werden soll, kostet die Liebesgöttin ihre Freiheit aus. Auf ihren Lustreisen, die sie auf ihrem leichten Wagen durch die anmutsvollen Gegenden Arkadiens unternimmt, gibt sie sich ganz der

Laune des Augenblicks hin.³⁹ Ihre Reise hat kein Ziel und zum Zweck nur das Vergnügen, das sie „[b]ald da, bald dorten hin“ führt. Das Reisen und das Erlebnis des Wechsels, die Variation und das Neue werden als Quell der Lust inszeniert. Übertragen auf den Text erscheint nun der Wechsel als Modus eines freien, lustvollen Schreibprozesses, als Quelle des Vergnügens auch für die Leser*innen und als Kennzeichen der in sich bewegten, gewundenen Form des Textes selbst. Die ‚Lust des Wechsels‘ an sich rechtfertigt bereits die Entscheidung, Vers und Prosa innerhalb eines Textes zu kombinieren.

„Tristram-Shändische[] Nachlässigkeit“: Prosa und Manier

Mit Blick auf einen Brief des Horaz hat Wieland in seiner kommentierten Übersetzung von 1782 eine Schreibart beschrieben, in der er zugleich *ex post* das poetologische Programm einer Gruppe eigener Versdichtungen skizziert.

Der ganze Brief [des Horaz] ist in einer sehr jovialischen Stimmung geschrieben, und hat mehr als die meisten übrigen von der anmutigen Nachlässigkeit, welche den Nachahmern so leicht scheint, und gerade von allen Schreibarten die unnachahmlichste ist. Gleichwohl ist es nicht die *Negligentia diligens*, wovon Cicero in einem Kapitel seines Redners an M. Brutus spricht; nicht die schlaue Nachlässigkeit, wo die Begierde zu gefallen gleichsam im Hinterhalte liegt, und die Kunst sich nur versteckt, um desto sicherer zu überraschen. Es scheint vielmehr die von aller Kunst und Absicht entblößte Nachlässigkeit des Witzes und der Laune zu sein, wo man anfängt, ohne zu wissen, wie man aufhören wird; wo die Feder von sich selbst zu gehen scheint, Gedanken und Ausdrücke, so wie sie sich darstellen, ohne Untersuchung passieren, und der Schreiber in der leichtsinnigen Fröhlichkeit seines Herzens sich von keiner Möglichkeit, daß ihm etwas übel genommen werden könne, träumen läßt. Diese Art von Tristram-Shändischer Nachlässigkeit – die freilich nur Leuten wohl anstehen kann, *quibus ingeni benigna vena est*, – herrscht hier, bis in dem mechanischen Teil des Stils, in der Konstruktion der Perioden; und es findet sich gleich vom zweiten Vers an (in der Übersetzung der vierte) ein sogenanntes Hyperbaton von mehr als zwanzig Zeilen, wo die Parenthesen in einander stecken wie Zwiebelhäute. Man wird schwerlich im ganzen Tristram eine so seltsam konstruierte Stelle finden, und sie würde ohne die Wendung, die ich genommen habe, im Deutschen nicht erträglich gewesen sein – wiewohl sie vielleicht im Original die Grazie eines glücklich gewagten *Salto mortale* hat.⁴⁰

³⁹ Innerhalb des Konzeptfeldes von Leichtigkeit – Leichtfertigkeit, Nachlässigkeit, Volatilität, Leichtsinn, Mühelosigkeit, Zwanglosigkeit und Laune – akzentuiert ‚Laune‘ das spontane, ungeplante und unplanbare, stimmungs- und gefühlsabhängige Moment des Schreibens. Vgl. zum Konzept der Laune in der Poetik und Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts: Kurt Wölfel: Art. „Capriccio, Laune“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, Weimar 2000–2005, Bd. 7, 66–88.; Michael Gamper: „daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse“. Unentschlossenheit und Laune als ethische und ästhetische Konzepte der Frühromantik“, in: Athenäum 9 (1999), 9–38; Christiane Frey: Laune. Poetiken der Selbstsorge von Montaigne bis Tieck, Paderborn 2006.

⁴⁰ Wieland: Fünftehnter Brief. An Nomonius Vala. Einleitung, in: ders.: Horazens Briefe aus dem

Wieland sagt zwei Dinge über diese ‚Manier‘: Vordergründig wird literarisches Schreiben als ein „immanente[r], quasi-natürliche[r]“ Vorgang inszeniert, der nicht durch Pläne und Absichten, Regeln oder Vernunftzwänge gesteuert wird.⁴¹ Zugleich wird da, wo man vorgibt, zu schreiben, „ohne zu wissen, wo man aufhören wird; wo die Feder von sich selbst zu gehen scheint“, das Schreiben scheinbar aller Absicht und Zweckbestimmung entzogen. Schreiben erscheint leicht, mühelos – als Vorgang, in dessen Verlauf sich der passive Schreibende von seinen plötzlichen Einfällen und momentanen Vorlieben leiten lässt. Die *poiesis* wird scheinbar vom Faktor der *ars* entkoppelt. Zugleich macht Wieland deutlich, dass diese Form der „anmutigen Nachlässigkeit“ tatsächlich *keine* produktionsästhetische Kategorie ist, sondern ein planvolles Verfahren der *Textorganisation*, das einen nachlässigen, planlosen Schreibprozess lediglich fingiert. Für diesen Effekt zeichnen sich die unsystematische Verknüpfung der Gedanken, überraschende Analogien, vor allem aber die verwickelte und an Einschüben reiche „Konstruktion“ der Perioden verantwortlich. Damit sind die zentralen Merkmale des im Gewand der Grazien metaphorisch umschriebenen „leicht“ und „lose“ gewebten Textes benannt: thematische Diversität, häufige Themen-, Stil- und Perspektivwechsel, die lockere Verknüpfung verschiedener Gedanken- und Erzählstränge, eingeflochtene Zitate, Digressionen, hypotaktischer Stil. Sprachlich und kompositorisch vollführt der nachlässig-graziöse Text (so wie der Wagen der Venus) jene non-lineare, kurvige, wellenförmige Bewegung der *serpentine line*, auf die William Hogarth in *The Analysis of Beauty* (1753) die Anmut in Werken der Kunst zurückgeführt hatte.⁴² In *Die Grazien* wird dementsprechend auch keine linear angelegte, kohärente Erzählung, sondern eine von Gesprächen unterbrochene und nur „in flüchtigen Zügen“ (391) hingeworfene, lockere Aneinanderreihung von einzelnen ‚historischen‘ Episoden, Anekdoten, literatur- und kunstgeschichtlichen Exkursen sowie Kostproben dichterischen Könnens geboten, die, so die Ankündigung des fiktiven Erzählers, keinem Plan, sondern dem folgen werde, „was mir eingegeben werden wird“ (339).

Diesem Textprogramm scheint die Prosa aufgrund ihrer formalen Ungebundenheit und ihrer spezifischen Funktionslogik näher zu stehen als die Verssprache. In seiner *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule* unterscheidet Jean Paul Versdichtung und „Kunstprose“ anhand von drei Kriterien: erstens des Rhythmus – während der „prosaische Rhythmus“ sich „unaufhörlich“ verändere, bleibe das „poetische Metrum“ konstant –, zweitens der Wiederholung – während in Prosa keine Periode der anderen gleiche, reproduzierten die Verse eines Gedichts das immer gleiche Muster – und

Lateinischen übersezt und mit historischen Einleitungen und andern nöthigen Erläuterungen versehen von C. M. Wieland. Erster Theil. Dessau 1782. Hier wird zitiert nach ders.: Werke (Anm. 2), Bd. 171, 219 f., hier: 220.

⁴¹ Ingo Uhlig: Leichtigkeit. Zum Verzicht auf Finalität in Ästhetik und Erzählung bei Novalis, in: Rainer Godel, Matthias Löwe (Hrsg.): Erzählen im Umbruch: Narration 1770–1810. Texte, Formen, Kontexte, Hannover 2011, 201–227, hier: 204.

⁴² Vgl. William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, London 1753.

drittens der Hierarchie von Gedanken und Form – während in Versdichtung das Primat der Form gelte, sei es in der Prosa umgekehrt: Über die „Länge“ der Perioden und ihre „Wortstellungen bestimmten die zahllosen Gesetze des Augenblicks, d. h. des Stoffs“.⁴³ Das ist natürlich zugespitzt und angesichts des Prozesses der Liberalisierung und Flexibilisierung, den die Verssprache seit dem 17. Jahrhundert in verschiedenen europäischen Sprachen durchläuft, im Grunde ein Anachronismus. Die *vers irréguliers*, *vers libres* oder die Madrigalverse, die sich seit dem 17. Jahrhundert und in Frankreich früher als in Deutschland etablieren, leiten den Bruch mit diesen gegensätzlichen Logiken von Versdichtung und Prosa ein. La Fontaine, der selbsternannte „papillon du Parnasse“, der den *vers irréguliers* den Weg in die in französischen Dichtung bereitet begründet die Prosanähe seiner Verse mit dem Prinzip der inhaltlichen und stilistischen *diversité*, die sich als Ergebnis seines volatilen Schreib- und Erzählgestus präsentiert. La Fontaine demonstriert, dass auch Verse hinreichend flexibel sein können, um den Dichter von „Gegenstand zu Gegenstand“ („d’objet en objet“) fliegen und von einem auf den anderen Moment „von Terenz zu Virgil“ („de Térence à Virgile“) werden zu lassen.⁴⁴ Wieland formuliert in der Vorrede zu seinem komischen Epos *Der Neue Amadis* (1771), an dem er zeitgleich zu den *Grazien* arbeitet, ein ähnliches Programm: Er habe für den *Amadis* eine neue Versart entwickelt, die frei genug sei, um sich „an alle Arten von Gegenständen, und an alle Veränderungen des Stils“ anzupassen. Damit erlaube sie dem Dichter, seinen launigen Geist „alle möglichen Bewegungen, Wendungen und Sprünge“ machen zu lassen.⁴⁵ Die Lockerung der Versstruktur wird damit begründet, dass die Gedankengänge des Dichters sich nicht in die vom Versmaß vorgezeichneten Bahnen einpassen ließen. Stattdessen sollten umgekehrt die rhythmische Bewegung der Verse sowie die Länge der Zeilen und der Strophen den wechselhaften Gedankengängen und momentanen Vorlieben des Schreibenden folgen.⁴⁶ Seine „ganz ungebundene Vers- und Reimart“ rechtfertigt Wieland mit dem Argument, dass strenge und einförmigere Versarten wie der Alexandriner oder der auf den hohen Ton festgelegte Hexameter der Erzählung von vorneherein einen spezifischen Gang, eine bestimmte Tonlage und Denkart vorschrieben, die nicht vereinbar seien mit dem leichten und launenhaften Gestus des Gedichts und dem angestrebten Eindruck der

⁴³ Jean Paul: Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Norbert Miller, Lizenzausgabe der 6. Aufl. München 1995, Darmstadt 2000, Abt. 1, Bd. 5, 457–490, hier: 485.

⁴⁴ „Tu changes tous les jours de manière et de style / Tu cours en un moment de Térence à Virgile.“ Jean de La Fontaine: [Deuxième] Discours A Madame de la Sablière, in: ders.: Fables, Contes et Nouvelles (Anm. 27), 644–646, hier: 645.

⁴⁵ Wieland, *Der neue Amadis*, Vorbericht (Anm. 25), 415.

⁴⁶ Vgl. zu diesem Aspekt auch Astrid Arndt, Christoph Deupmann: Poetik der Prosa. Zur Reflexionsgeschichte und Topik des Prosa-Diskurses, in: dies., Lars Korten: Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede, Göttingen 2012, 19–34, hier: 23.

Natürlichkeit, „Freywilligkeit“ und Spontaneität.⁴⁷ Der gezielte Bruch mit verssprachlichen Regeln – Wieland betont auch hier, dass die Kombination unterschiedlich langer Verse und ihre variable rhythmische Gestaltung „der *Willkühr* oder dem *Urtheile* des Dichters“ überlassen sei – wird in den Dienst der künstlerischen Freiheit und der individuellen poetischen Handschrift gestellt.⁴⁸ Wielands *Amadis*- und *Grazien*-Verse leihen sich etwas von der rhythmischen und stilistischen Vielgestaltigkeit der Prosa. Eben aufgrund dieser Vielgestaltigkeit sei die Prosa, so Jean Paul, jene Ausdrucksform, welche die „verschiedenen Eigentümlichkeiten der Schriftsteller“ am besten zum Ausdruck bringe.⁴⁹ Dem Modus der Prosa wird also eine bestimmte Stilauffassung zugeordnet, nämlich Stil im Sinne einer ‚Individualkategorie‘, einer unverwechselbaren ‚Manier‘ im Sinne von Buffons wirkmächtigem Diktum, dass sich im Stil zugleich der Schreibende zur Geltung bringe („Le style est l’homme même.“),⁵⁰ wohingegen Verse mit einem überindividuellen Verständnis von Stil assoziiert werden.⁵¹ *Grazie* als nicht regelhafte Form der Schönheit lässt der individuellen Manier Raum, sich zu entfalten. Als seine persönliche ‚Manier‘ inszeniert Wieland in den *Grazien* und dem *Amadis* ebenjenen launigen Gestus eines erratischen, ironischen, parodistischen Erzählens im (heroisch-)komischen Stil mit seinen ständigen Themen-, Stil- und Perspektivwechseln, der seine Vorläufer in den losen Erzählformen der römischen Satire, dem italienischen *romanzo* und den pikarischen und ‚komischen‘ Romanformen des 16. bis 18. Jahrhunderts von Cervantes bis Sterne sieht.

Warum aber schreibt Wieland in prosanahen Versen oder prosimetrischer Form – und nicht einfach in Prosa? Im *Amadis*-Vorwort betont er, Nachahmer seiner freien Verse wüssten „selten, wieviel Kunst und welch ein hartnäckiger Fleiß oft unter

⁴⁷ Christoph Martin Wieland: Vorbericht zu der gegenwärtigen Ausgabe, in: ders., Sämtliche Werke, Leipzig 1794, Bd. 4, XVII–XXIV, hier: XVII. Zur Debatte um den Alexandriner im Besonderen und um Vers und Prosa im Drama im Allgemeinen vgl. Paul Böckmann: An der Grenzscheide von Vers und Prosa, in: Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und Entstehungsgeschichtlicher Kommentar, hrsg. von Paul Böckmann, Stuttgart 1974, 529–549.

⁴⁸ Wieland, Der neue Amadis, Vorbericht (Anm. 25), 415 (Hervorhebung K. L. K.).

⁴⁹ Jean Paul, Kleine Nachschule (Anm. 43), 485.

⁵⁰ Georges-Louis Leclerc de Buffon: Discours sur le style, prononcé à l’Académie française [1753], hrsg. von Félix Hemon, Paris 1894, 43.

⁵¹ Zu den möglichen Auffassungen von ‚Stil‘ als ‚Individualkategorie‘, ‚Weltkategorie‘ und ‚Kategorie einer höchsten Ursache‘ vgl. Lorenz Dittmann: Zur Entwicklung des Stilbegriffs bei Winckelmann, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch (Hrsg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, Wiesbaden 1991, 189–218, hier: 191. Zu Buffon vgl. Arndt/Deupmann (Anm. 46), 23. Der Aufstieg der Prosa und ihr ‚Eindringen‘ in die Verssprache müssten entsprechend auch mit der zunehmenden Bedeutung des Individualstils in der Literatur und Ästhetik seit der Frühen Neuzeit zusammengedacht werden. Nach Goethe ist ‚Manier‘ ebenjene „Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt“, Stil dagegen „eine allgemeine Sprache“, die auf dem „Wesen der Dinge“ beruht. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil [1789], in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Hamburg 1960, Bd. 12, 30–34, hier: 31 f.

dem Anschein äußerster Leichtigkeit versteckt ist“, und stellt die rhetorische Frage, ob man aufgrund der Annahme, dass freie Verse Dilettanten zu stilistischen „Ausschweifungen“ veranlassen könnten, auf „neues“ verzichten solle.⁵² Im Grunde geht es Wieland nur vordergründig um die Inszenierung eines leichtfertigen, quasi-natürlichen, ingeniösen Schreibprozesses. Im Vorwort bringt Wieland die *ars* ins Spiel: Auch die freieste Versart habe ihre Regeln. Dichten sei nicht freies Fließen der Inspiration, sondern harte Arbeit – und der Schein der Leichtigkeit erfordere, da argumentiert Wieland ganz als ein später Neoteriker, tatsächlich große Mühe. Erst in der mühelosen Bewältigung formaler Schwierigkeiten zeigen sich für Wieland die ästhetische Qualität und der Neuigkeitswert eines literarischen Werks. Die gelungene Inszenierung von Leichtigkeit ist demnach anspruchsvollste Formartistik, die sich, wie bei Horaz und Catull, als Natürlichkeit tarnt. Ähnlich wie später Jean Paul in der *Vorschule zur Ästhetik* (1804) sieht Wieland die „Freiheit der Prose“ skeptisch, weil, so Jean Pauls Begründung, der Wieland wohl zustimmen würde, „ihre Leichtigkeit dem Künstler die erste Anspannung erlässt und den Leser von einem scharfen Studium abneigt“.⁵³ Dass die formale Freiheit der Prosa zu allzu vielen Nachlässigkeiten verleite und der Entwicklung der deutschen Literatursprache daher ebenso abträglich sei wie der literarisch-stilistischen Bildung des Publikums, ist ein Argument, das Wieland mit Blick auf die Genieästhetik des Sturm und Drang immer wieder stark gemacht hat. Mit Blick auf die Verssprache formuliert er das Ziel,

den mechanischen Theil unsrer Poesie schwerer, und, wo möglich, so schwer zu machen, daß neunzehn Zwanzigtheile von meinen geliebten Brüdern im Apollo sich gelegentlich entschließen müßten, in Prosa zu schreiben, oder auch gar nicht zu schreiben, wenn sich eine andere Art von Beschäftigung oder Zeitvertreib für sie ausfindig machen lassen sollte.⁵⁴

Vor dem Hintergrund dieser Dichotomie von Versdichtung als schwieriger und Prosa als leichter Form ist die scheinbare Leichtigkeit, mit der Wieland innerhalb der Verssprache virtuos und scheinbar zwanglos die stilistischen Register wechselt, der eigentliche Nachweis seines dichterischen Könnens. Wo Jean Paul die Meinung vertritt, „in der Höhe des Dichtens“ sei keine Mannigfaltigkeit, keine dichterische Eigentümlichkeit zu realisieren, sieht Wieland genau dies, bei aller persönlichen Distanz zum Modell einer ‚hohen Dichtung‘, an Klopstocks Hexameter-Epos *Der Messias* (1773) idealtypisch

⁵² Wieland, *Der neue Amadis*, Vorbericht (Anm. 25), 415.

⁵³ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit [1804], in: ders., *Sämtliche Werke* (Anm. 43), Abt. 1, Bd. 5, 249. Diese Äußerung wird allerdings konterkariert – oder vielmehr korrigiert – durch § 21 der *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, in der Ursachen für die besondere „Schwierigkeit der Prose“ benannt werden.

⁵⁴ Christoph Martin Wieland: An Herrn P. R. in E. [Zuschrift an Friedrich Justus Riedel zu Idris. Ein Heroisch-comisches Gedicht. Fünf Gesänge, Leipzig 1768], in: *Wielands Werke* (Anm. 2), Bd. 8.1, 529–534, hier: 533.

umgesetzt: Klopstocks Leistung liege darin, dass er dem Hexameter so viele unterschiedliche Ausdrucksnuancen abzurufen wisse, dabei keinerlei Zwang erkennen lasse und „die Sprache dem Dichter zu jedem Ausdruck sanfter, zarter, liebevoller, trauriger, wehmütiger – oder erhabener, majestätischer, schauervoller, schrecklicher, ungeheurer Gegenstände oder Empfindungen, freywillig entgegen gekommen ist.“⁵⁵ Auf eine solche Inszenierung von Freiwilligkeit und poetischer Meisterschaft läuft auch Wielands Vers- und Vers-Prosadichtung hinaus.

Faunisch-leichtfertige Grazie: Das Spiel mit Lesererwartungen

„Aber wissen Sie auch, daß Sie mir noch ein Gemählde schuldig sind?“

Das dächt ich nicht; und wovon?

„Von den Grazien, von denen sie mich die ganze Zeit über unterhalten haben, ohne sie gemahlt zu haben.“ (358)

Immer wieder windet sich Danaes Gesprächspartner, der doch soeben noch einige gelungene Proben seines Könnens präsentiert hatte, aus dieser schwierigen Aufgabe heraus. Umständlich wird Danae auseinandergesetzt, welch außergewöhnliches Talent für eine anschauliche Darstellung der Apotheose der Grazien aufzubieten sei, die diesem bemerkenswerten Vorgang gerecht werde. Es könne „diese Apotheose nur in der Einbildungskraft eines Apelles, eines Correggio, und auch da nur mit Hülfe einer außerordentlichen Begeisterung vorgehen“, und dies wiederum nur dann, wenn ein Künstler „Correggio’s Erfindung mit Raphaels Geist, und mit der ganzen Magie des niederländischen Pinsels“ zu vereinigen verstehe und man „diesem Phönix“ zugleich zutrauen könne, „den Charitinnen diese ideale Schönheit“ zu geben, von der Winckelmann mit soviel „Schwärmerey“ spreche: „dieses Überirdische, diese Einheit der Form, die, wie ein Gedank erweckt, und mit Einem leichten Hauche geblasen schiene“ (359).⁵⁶ Wielands Sprecher steigert sich in eine atemlose Erklärung hinein,

⁵⁵ Christoph Martin Wieland: Briefe an einen jungen Dichter [1782/84], in: ders.: Von der Freiheit der Literatur. Kritische Schriften und Publizistik, hrsg. von Wolfgang Albrecht. Frankfurt a. M. 1997, 404–458, hier: 433.

⁵⁶ Wieland verwendet hier ein Zitat aus Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, Erster Theil, Dresden 1764, 226 f. Der Kontext der zitierten Stelle lautet wie folgt: „Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur Göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht wie mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt, und mit einem Hauche geblasen zu seyn scheint.“ Vgl. auch die Erläuterungen zu *Die Grazien*, bearb. von Hans-Peter Nowitzki, in: Wielands Werke (Anm. 2), Bd. 9.2, 787–874, hier: 843.

die in die Beschwörung einer platonisch-idealistisch grundierten Vorstellung von Grazie mündet und sich von dem begeisterten Ton der Winckelmann'schen Kunstbeschreibungen affizieren lässt. Mit Winckelmanns Verständnis der Grazie wird ein ästhetisches Konkurrenzkonzept zum in *Die Grazien* umgesetzten Stilgestus der launig-leichtfertigen Grazie aufgeboten. Zu deren offener und loser Form steht die scheinbar mühelos und wie aus einem Guss geschaffene klassische ‚Einheit der Form‘ in einem offenkundigen Gegensatz. Während die leichtfertige Grazie ihren literarischen Ausdruck in der wechselseitigen Infiltration, im Wechsel und der losen Fügung von Vers- und Prosapassagen findet, könnte sich die ‚Einheit der Form‘ nur in die geschlossene und geordnete Struktur regel-rechter Verse übersetzen.

Winckelmanns Konzeption der Grazie wird im fünften Buch der *Grazien* um ein weiteres Graziekonzept ergänzt, nämlich um die Anmut der schönen Seele, die der „liebenswürdige[] Schwärmer[]“ Francesco Petrarca im *Canzoniere* besungen und die diesen in einen wahrhaft „ecstatischen Zustand“ versetzt habe (384). Diese beiden platonisch-neoplatonisch beeinflussten Konzepte von Grazie stehen bei Wieland freilich unter Schwärmereiverdacht. Einerseits wird ihnen ein gewisses Recht nicht abgesprochen: Der Sprecher schwankt zwischen Skepsis und Faszination und bekennt, es gebe „Augenblicke, wo ich diese hohe unkörperliche Grazie [...] wirklich zu empfinden glaube“ (385). Doch nicht nur die kaltsinnige Danae interveniert an dieser Stelle („Wissen Sie auch, mein Herr, daß Sie und Ihr Herr Winckelmann wirklich ein wenig schwärmen [...]?“), sondern auch die poetische Form: Denn sogleich wird im Namen der leichtfertigen Grazie die Durchmischung von Vers und Prosa ironisch unterlaufen (384 f.). Der Sprecher beginnt, Verse aus verschiedenen Canzonen Petrarcas zu rezipieren, und das Bemerkenswerte ist, dass Wieland diese Passagen nun keineswegs in Verse setzt, sondern in einer rhythmischen, durch Semikola und Gedankenstriche markierten Anordnung in den Prosatext integriert.⁵⁷ Hier allerdings werden sie durch Mittel der Schriftauszeichnung – durch Sperrdruck und eine größere Schriftgröße – von den Kommentaren des Sprechers abgehoben.⁵⁸

War es etwan die körperliche Schönheit seiner geliebten Feindin (wie er seine Laura zu nennen pflegt) oder waren es nicht ⁷ diese Augen, aus denen Amor Süßigkeit und Anmuth ohne Maas zu regnen schien; – war es nicht dieses Lächeln, welches einen Wilden hätte in Liebe zerschmelzen können, – aus welchem eine selige Ruh, die dem kleinen Schmerze Raum ließ, derjenigen ähnlich, die man im Himmel genießt, in die Seele herabstieg; – dieses reizende Erblassen, welches (beym Anblick seiner Quaal) ihr süßes Lächeln mit einer verliebten Wolke bedeckte; dieser Gang, nicht der Gang einer Sterblichen, sondern eines himmlischen Wesens, und diese Worte, in deren Klang eine mehr als menschliche Lieblichkeit war, – mit einem Worte, war es nicht diese (in dem

⁵⁷ Vgl. Francesco Petrarca: *Canzoniere*, ital./dt., nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, Basel, Frankfurt a. M. 1989.

⁵⁸ Die größere Schriftgröße findet sich nur im Originaltext. Die Oßmannstedter Ausgabe (Anm. 2) zeichnet die entsprechenden Passagen lediglich durch Sperrdruck aus.

süßen Irrthum eines Verliebten) ihr allein eigene und sonst nie gesehene Anmuth, was die schöne Seele dieses Platons der Dichter in einen so außerordentlichen ecstatischen Zustand setzte, daß er Dinge fühlte, und phantasierte, und sang und that, die, vor ihm, in kein menschliches Herz gekommen waren, und, nach ihm, nur der kleinen Zahl empfindungsvoller Seelen, die niemals ähnliches erfahren haben, verständlich seyn können? *) (383 f.)

Der Vers unterwandert die Prosa – und zwar als Zitat. Das Schriftbild zeigt den Wechsel von der Vernunft zur Ekstase, vom *genus medium* des *ethos* zum *genus grande* des *pathos* an. Mit den Mitteln der Schriftauszeichnung werden Aspekte des Mündlichen – das Anheben der Stimme, das nachdrückliche Sprechen – in das Medium der Schrift übersetzt. Zugleich aber wird die Verblendung des Verliebten ironisch herausgestellt: zum einen durch einen gezielten Verstoß gegen das *aptum*, wenn sich hier Prosa Hochlyrisches einverleibt, das ihr formal und inhaltlich nicht adäquat ist, zum anderen dadurch, dass die pathetischen Deklamationen mit (in gewöhnlichem Schriftbild gehaltenen und teils in Klammern eingefassten) Erläuterungen für Danae durchsetzt werden, die das in den Versen beschworene Ideal auf komische Weise konterkarieren. Obendrein werden die zitierten Verse mit Fußnoten und Quellenangaben versehen, die vorgeblich ‚Beweise‘ für die Echtheit der Zitate und Hinweise enthalten (383 f.). Die gegenseitige Infiltration von Poesie und Prosa gerät zu einem Wechselspiel von Prosaisierung und Poetisierung, das komische Effekte erzeugt: Die pathetische Schwärmerei wird durch das didaktische Anliegen des Sprechers und die philologische Gründlichkeit des Verfassers – der sich in der gelehrten Kommentierung des scheinbar mündlich Vorgetragenen als weitere fiktive Vermittlungsinstanz zu erkennen gibt – auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt.⁵⁹

Doch zurück zu dem „Gemählde“ von der Apotheose der Grazien, das Danae noch immer erwartet. Die entsprechende Szene wird im Dritten Buch beschrieben: Unter dem geheimen Einfluss der Götter verwandelt sich die Hütte, in welcher der Hirt Damöt und die Schäferin Lycänion ihre Pflügetöchter großgezogen haben, in eine mit Myrten, Efeu, Wein und Rosen geschmückte Laube.

Amor erkannte die unsichtbare Gegenwart seiner Mutter, und des schönen Bacchus, des Freudengebers. Er sah die erstaunten Grazien an. Aber, wie erstaunt er selbst, da er, wiewohl ihre Gestalt noch kenntlich blieb, die holden Mädchen zu Göttinnen erhöht sah!

Das irdische schien wie eine leichte Hülle von ihnen abgefallen zu seyn. Namenlosen Reiz athmend schwebten sie über dem Boden; in ihren Augen glänzte unsterbliche Jugend; Ambrosia düftete aus ihren flatternden Locken, und ein Gewand, wie von Zephyrn aus Rosendüften gewebt, wallte reizend um sie her.

O! laßt euch umarmen, rief Amor entzückt; meine Augen öffnen sich; die Götter erklären uns das Geheimniß eures Wesens; umarmet mich, holde Grazien, ihr seid meine Schwestern! (365)

⁵⁹ Dass diese Gründlichkeit freilich wiederum nur fingiert ist, unterstreicht die gesetzte Fußnote noch zusätzlich. Denn die Quellennachweise werden äußerst nachlässig gehandhabt. Nur einmal wird tatsächlich die entsprechende Canzone Petrarca's genannt. Die übrigen Verse werden dagegen mit Seitenangaben aus einer nicht genannten Ausgabe zitiert.

Der vorläufige Höhepunkt, auf den die Handlung der ersten drei Bücher zusteuert, eine Szene, die sich – geht man von der im ersten Buch etablierten Sphärentrennung aus – unbedingt für eine Darstellung in Versen empfehlen müsste, jenes besondere Moment, dessen Schilderung angeblich nur mit vereinter Kraft der talentiertesten Maler der Grazie zu bewerkstelligen ist und den Erzähler angeblich an die „Grenze seiner Fähigkeit“ (365) bringt, steht hier – in Prosa! Noch entschiedener als in der zuvor diskutierten Passage wird die im Text selbst etablierte Trennung zwischen der Poesie als der Sphäre des Idealen und der Prosa als der Sphäre des Profanen unterlaufen, denn in dieser Passage fehlt sogar die schriftbildliche Akzentuierung des außergewöhnlichen Vorgangs. An keiner anderen Stelle scheint sich der Gestus der launigen Willkür deutlicher zu manifestieren. Doch tatsächlich kaschiert er (wenngleich auf recht durchsichtige Weise), dass die inhaltlich scheinbar unmotivierte Subversion der im ersten Buch etablierten Sphärentrennung auf eine ironische Wirkung hin kalkuliert ist. Die Ausdrucksform der Prosa erscheint vor dem Hintergrund der im Text aufgebauten Erwartungshaltung deutlich zu tief gegriffen für das hier geschilderte Geschehen. Prosaisierung, so wird an dieser Stelle vorgeführt, kann auch ein gezielt eingesetztes Verfahren sein, um hochlyrisches Sprechen zu ironisieren. Die Passage eröffnet aber noch eine weitere Reflexionsebene: Denn die Szene wird ja durchaus nicht in *nüchterner* Prosa wiedergegeben. Vielmehr geht die Schilderung schon nach wenigen Zeilen in eine stark rhythmisierte, parataktische Struktur über, deren Einheiten durch Semikola markiert werden. Die Sprache gewinnt dadurch merklich an Tempo. Ihre Wortstellung folgt zwar der ‚natürlichen‘ Ordnung der Prosa, allerdings zeichnet sie durch die Verwendung zahlreicher Beiwörter ein überaus anschauliches Bild des fiktiven Geschehens, arbeitet mit den Bild- und Klangfiguren des Vergleichs („ein Gewand, wie von Zephyrn aus Rosendüften gewebt“) und der Assonanz („Boden“ – „Locken“; „sich“ – „mich“) und etabliert so eine rhythmisch, figürlich und klanglich durchformte Struktur. Im vierten Buch findet sich eine vergleichbare Szene. Hier geben sich die göttlichen Grazien dem arkadischen Hirtenvolk zu erkennen: „Amor zeigte sich auf einer goldnen Wolke, von Zephyrn getragen; Gerüche von Ambrosia walleten, wie leichte Nebel, von ihr herab. Der irdische Schleyer, den die Grazien um sich geworfen hatten, fiel von ihnen ab“ (380). Poetische Effekte werden in dieser Passage durch die bedeutungshaltige schwebende („von Zephyrn getragen“; „wie leichte Nebel“) oder fallende („walleten“; „fiel von ihnen ab“) Intonation erreicht, die den Wortsinn unterstreicht. Zugleich dringt hier der Reim in die Prosa ein („herab“ – „ab“): Wird in diesen Szenen also tatsächlich der hohe Ton ironisiert oder wird stattdessen die Poesiewürdigkeit der Prosa demonstriert? Der Text bleibt in diesem Punkt ambivalent, und vielleicht kann man sich an dieser Stelle auf Wielands skeptischen Standpunkt zurückziehen, dass es gerade nicht die *eine* Wahrheit gibt. Wielands Grazien-Text wäre demnach auch in seiner schwebenden Uneindeutigkeit und seiner Weigerung, sich auf bestimmte poetologische Positionen festzulegen, ein graziöses, launiges und leichtes „Ambigu“.

Wolfgang Hottner

Kant und das prosaische „Geschäft der Kritik“

Das „Geschäft der Philosophie“ ist für Immanuel Kant ein strenges, arbeitsintensives und akkurates.¹ Von genialischem Blendertum habe sich philosophische „Arbeit“, wenn sie als solche bezeichnet werden will, fern zu halten – wer in den „Besitz“ der Wahrheit kommen möchte, muss sich diesen hart erarbeiten.² Diese Arbeit des Philosophen, sein begriffliches Laborieren, hat dabei stets von Selbstüberredung, Betrügereien und pathetischen Gefühlen frei zu sein. Transparent, nüchtern und prosaisch soll die für Kant wahre Philosophie verfahren, womit sie sich in ihrem Ideal der Klarheit der doppelten Buchführung annähert. In der letzten Fußnote des Aufsatzes *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* aus dem Jahr 1796 schreibt Kant:

Im Grunde ist wohl alle Philosophie prosaisch; und ein Vorschlag, jetzt wiederum poetisch zu philosophieren, möchte wohl so aufgenommen werden, als der für den Kaufmann: seine Handelsbücher künftig nicht in Prose sondern in Versen zu schreiben.³

Kants fundamentale Bestimmung kritischer Philosophie, der Form ihrer Arbeit und ihrer Darstellung, grenzt die „Prose“, als Medium transzendentalphilosophischer Eindeutigkeit, zugleich von der Poesie, der Vernüftelei und vom Vers ab. In seinem Vergleich rückt Kant die philosophische Prosa in die Nähe einer Technik minutiöser Inventarisierung und chronologischer Aufzeichnung von Transaktionen, die zur übersichtlichen und vollständigen Erfassung des Geschäftsstandes führen soll. Als Verschriftlichungstechnik – so lässt sich beispielsweise in Jung-Stillings *Anleitung zur Cameral-Rechnungs-Wissenschaft* (1786) nachlesen – vermag die Darstellungsform der doppelten Buchführung Partikulares zu inventarisieren, sie garantiert lückenlose Nachvollziehbarkeit, sie lässt das Ganze überschauen, ohne das Einzelne aus dem Blick zu verlieren.⁴

1 Immanuel Kant: Über einen neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie, in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig 1910 ff., Bd. VIII, 391.

2 Kant, Vornehmer Ton (Anm. 1), 393.

3 Ebd., 406.

4 Vgl. bspw. Heinrich Jung-Stilling: Versuch einer Grundlehre sämtlicher Kameralwissenschaften, Lautern 1779, 42: „Der Haushälter muß die Verhältnisse des Aufwandes, des Ertrages und des reinen Ertrages durchs ganze Gewerbe wissen. Er muß in einem kurzen Augenblicke überschauen können, was sein Ertrag, und was sein reiner Ertrag ist, wie wird er sonst wissen können, wie weit er in Befriedigung seiner Bedürfnisse gehen kann. Wenn derowegen ein Gewerbe so mannigfaltig ist, daß der Hauswirth nicht alles mit dem Gedächtnisse fassen kann, so muß er durch Schreiben dem-

Über diesen Vergleich als objektiv, unparteiisch und exakt charakterisiert, steht die philosophische Prosa einem pathetischen Stil entgegen. Kants Apologie der Prosa richtet sich in polemischer Weise gegen einen „vornehmen Ton“,⁵ den er in der Philosophie Johann Georg Jacobis, Johann Georg Schlossers und Friedrich Leopold Graf von Stolbergs vernimmt. Kants Ausführungen zielen auf einen philosophischen Gestus, der sich schwärmerisch gibt und sich auf genialische Inspiration verlässt. Indem solche Schwärmerei von einem „einzigen Scharfblick auf ihr Inneres“⁶ ausgeht, überspringt sie aufwandslos die „herkulische“ Arbeit der Philosophie und stellt die „fleißige und sorgsame Arbeit des Subjekts“ in Frage.⁷ Die schwärmerische Philosophie als „Pfuscherei“ steht dem allgemeinen „Fortschritt des Verstandes“⁸ im Wege, indem sie sich lediglich auf „Vorempfindungen“ und „Ahnung“ beruft und damit – so Kants Befürchtung – zum „Tod der Philosophie“ führen kann:

Daß hierin [in der schwärmerischen Philosophie] nun ein gewisser mystischer Takt, ein Übersprung (*salto mortale*) von Begriffen zum Udenkbaren, ein Vermögen der Ergreifung dessen, was kein Begriff erreicht, eine Erwartung von Geheimnissen, oder vielmehr Hinhaltung mit solchen, eigentlich aber Verstimmung der Köpfe zur Schwärmerei, liege: leuchtet von selbst ein.⁹

Der Ursprung dieser schwärmerischen „Verstimmung“ ist für Kant leicht auszumachen: „Ohne Schuld“ sei Platon der „Vater aller Schwärmerei mit der Philosophie“ sowie der Bezugspunkt neu-mystischer Sprechweisen.¹⁰ Kants Gegenentwurf konzentriert sich daher auf eine Philosophie, deren Fortschrittlichkeit nicht auf subjektivistischer Intuition, sondern auf „Arbeit“ gründen soll.¹¹ Er führt diese Prämissen wiederum auf Aristoteles zurück, jenen „prosaische[n] Philosophen“, dessen strenges Denken sich eben nicht auf Gefühl und Intuition gründet.¹² Nur durch eine Besinnung auf aristotelische Prämissen ist die Philosophie für Kant vor ihrem „Untergang“ zu retten. Die schwärmerischen Tendenzen zur Poetisierung und ihre leeren Gesten stehen einer genuin fortschrittlichen Philosophie gegenüber, die ihre Arbeit in „Prose“ zu verrichten hat. Ihr *Fortschritt* ist der der Prosa als *prosa oratio*, jener nicht durch Verse unterbrochenen,

selben zu Hilfe kommen, und das geschieht durch Buchhalten.“ Vgl. dazu Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin/Zürich 2004, 59–83; Wolfgang Schäffner: *Nicht-Wissen um 1800. Buchführung und Statistik*, in: Joseph Vogl (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, 123–144.

5 Kant, *Vornehmer Ton* (Anm. 1), 387.

6 Ebd., 390.

7 Ebd., 390, 404.

8 Ebd., 397.

9 Ebd., 397 f. Zum „Tod der Philosophie“ vgl. Jacques Derrida: *Apokalypse*, übers. v. Michael Wetzell, Wien 1985, 17–65.

10 Kant, *Vornehmer Ton* (Anm. 1), 398.

11 Ebd., 393.

12 Ebd., 406.

geradlinigen und schmucklosen Rede.¹³ Die Modernisierung der Philosophie, so Kant, geht mit der Austreibung eines wirkungsästhetischen, schwärmerischen Sprechens samt ihrer poetischen Formen einher und rückt eine Darstellungsform in den Blick, in deren Zentrum die (Arbeit an der) Prosa steht.

Bevor ich am Ende dieser Ausführungen noch einmal auf die Verbindung von philosophischem Fortschritt, kapitalistischem Geist und Prosa zurückkomme, möchte ich mich mit einer möglichen Vorgeschichte von Kants Ideal prosaischer Philosophie beschäftigen. Mit Blick auf die vorkritischen Schriften will ich die Voraussetzungen skizzieren, die eine solche scharfe Differenzierung zwischen Poesie und Philosophie möglich gemacht haben. Vor allem in der Kosmologie der 1750er Jahre verlässt Kant sich in darstellerischer und argumentativer Hinsicht auf poetische Formen und geht intrikate Verbindungen mit gereimten Lehrgedichten ein. Ich möchte darum zunächst Kants Bezugnahme auf die Lehrdichtung des frühen 18. Jahrhunderts in der *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* aufzeigen, um davon ausgehend das Verschwinden literarischer Formen in Kants Werk seit den 1760er Jahren zu beschreiben. Kants Bekenntnis zur Prosa hängt, so die These, auch mit der Abwendung von der Physikotheologie, ihrer Lehrgedichte und deren Verschränkung von Argumentation und poetischer Form einher.

Versinnlichte Argumentation (Kant/Haller)

Am Anfang der vorkritischen Phase erkennt Kant in der Naturvorstellung sowie der Dichtung der Physikotheologie diejenigen Prämissen und Darstellungsformen, die sich mit seinem eigenen Entwurf eines anti-epikureischen Kosmos verbinden lassen. Der Weltenbau, wie ihn Kant und die Physikotheologie verstehen wollen, zeichnet sich dabei durch Harmonie, Ordnung und Wohlgereimtheit aus.¹⁴ Besonders deutlich wird dies in der *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, die 1755 anonym erscheint und Kants „Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen“ darstellt. Kant entwirft darin eine an Newton, Descartes und Leibniz geschulte Beschreibung des Kosmos, die als mechanistische Physikotheologie bezeichnet werden kann. Zugleich ist der Text als Kritik an Lukrez' Kosmologie zu verstehen, die mit Kants eigener Kosmologie „viele Ähnlichkeit“¹⁵ besitzt, für ihn aber von falschen Grundsätzen ausgeht.

¹³ Vgl. Klaus Weissenberger: Art. Prosa, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992–2015, Bd. 7, 321–349.

¹⁴ Zu den zeitgenössischen Implikationen des Begriffs der Wohlgereimtheit vgl. Wolfgang Hottner: Ungereimtheit. Zum Verhältnis von Poesie und Philosophie um 1755, in: Reto Rössler, Tim Sparenberg, Philipp Weber (Hrsg.): Kosmos und Kontingenz, Paderborn 2016, 127–140.

¹⁵ Immanuel Kant: Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der

Die Welt besteht für Kant im Jahre 1755 aus „Ordnung und Schönheit“,¹⁶ und bei aller Faszination für Lukrez ist Kant der Stellenwert der Kontingenz in dessen Kosmologie doch zuwider und mit den eigenen Absichten nicht vereinbar. Die Annahme eines epikureischen „bloße[n] Ungefähr[s]“,¹⁷ dem *clinamen*, führt für ihn lediglich zu falschen Schlüssen. Für Kant ist die Materie an physikalische Notwendigkeiten gebunden sowie durch „natürliche Gesetze eingeschränkt“. ¹⁸ Lukrez' Spekulationen über den „erste[n] Zustand der Natur“ als „allgemeine Zerstreuung des Urstoffs aller Weltenkörper“ hält Kant zwar für plausibel, die daraus abgeleiteten Folgerungen aber lediglich für „ungereimte Einbildungen“. ¹⁹ Erst durch Newtons Gesetz einer allgemeinen Attraktion wird für Kant der Übergang vom Chaos hin zur Ordnung denkbar. Lukrez' Konzeption einer spontanen Bildungskraft ist somit in Kants Kosmologie auf argumentativer und metaphysischer Ebene ausgeschlossen. Unregelmäßige Sprünge kann es nicht geben, „weil die Natur auch selbst im Chaos nicht anders als regelmäßig und ordentlich verfahren kann“, ²⁰ sie ist in ihrer „gänzlichen Auflösung und Zerstreuung ein schönes und ordentliches Ganze[s]“. ²¹

Diese Prämissen haben zugleich Konsequenzen für die Ebene der Darstellung, denn die harmonische Ordentlichkeit des Kosmos zeigt sich für Kant auch in der Einbeziehung poetischer Formen, in denen diese Harmonie anklingen soll. Die ‚Wohlgereimtheit‘ eines solchen Kosmos schließt ‚Ungereimtheit‘ auf inhaltlicher, argumentativer sowie formaler Ebene aus. Für die *Allgemeine Naturgeschichte* gilt daher: Darstellungstechnische Fragen haben sich an der wohlgereimten Ordnung der Natur zu orientieren, weshalb in der Wiederlegung des Epikureismus vor allem gereimte Lehrgedichte zum Einsatz kommen.

Doch auf welche Gedichte referiert Kant in der *Allgemeinen Naturgeschichte*? Die literarische Widerlegung des Epikureismus führt seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer versifizierten und enzyklopädischen Kosmologie, die die Ordentlichkeit des Weltgebäudes mit literarischen Mitteln zu beweisen versucht. Dem jungen Christoph Martin Wieland geht es im gereimten Lehrgedicht *Die Natur der Dinge* beim Nachweis einer vollkommenen Welt zugleich auch um eine „Widerlegung der Epicureischen Kosmogonie“. Gottes Weisheit hat daher für Wieland auch „der Wesen Schaar nach Aehnlichkeit verbunden, / Und jenes Grundgesetz der Ordnung ausgefunden, / Die jede Wirkung stets an eigne Ursach knüpft, / Und wehrt, daß die Natur nicht epikureisch

Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes, nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig 1910 ff., Bd. I, 226.

¹⁶ Ebd., 222.

¹⁷ Ebd., 225.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., 226.

²⁰ Ebd., 228.

²¹ Ebd., 227.

hüpft.“²² Für die Lehrdichtung der Physikotheologie ist die Ordnung des Kosmos zugleich mit der Frage nach poetisch-prosodischer Ordnung verbunden. Der Ton des Lehrgedichts ist dabei seinem Inhalt im doppelten Sinne auf den Leib geschnitten und steht im Einklang mit dem Kosmos. Die ungereimte Prosa findet in Popes *Essay on Man* (1733), einem für Kant zentralen physikotheologischen Lehrgedicht, deshalb keine Verwendung, obwohl sich der Inhalt des Gedichtes dieser annähert. Die rhythmisierte Verfasstheit seines Gedichts hat für Pope zwei Gründe:

This I might have done in Prose; but I chose Verse, and even Rhyme, for two reasons. The one will appear obvious; that Principles, Maxims, or Precepts so written, both strike the reader more strongly at first, and are more easily retained by him afterwards. The other may seem odd, but is true; I found I could express them more shortly this way than in Prose itself, and nothing is more certain, than that much of the *Force* as well as *Grace* of Arguments or Instructions depends on their Conciseness.²³

Es ist jene in einem doppelten Sinne gereimte Dichtung Popes, Addisons, Brockes' und Hallers, die Kant in seiner *Allgemeinen Naturgeschichte* aufruft und in Zitaten vor die einzelnen Kapitel der Abhandlung stellt. Vor dem ersten Kapitel findet sich ein Vers aus Brockes' Übersetzung von Popes *Essay on Man*, der eine der zentralen Metaphern für Kants Argumentation ins Spiel bringt: „Seht jene große Wunderkette, die alle Theile dieser Welt / Vereint und zusammenzieht und die das große Ganz' erhält“.²⁴ Dem Kosmos, wie ihn Kant entwirft und Pope beschreibt, haftet „nichts Plötzliches und Unerwartetes“ an, denn alles hängt in einer „ununterbrochenen Gradfolge zusammen“.²⁵ Die Gereimtheit der Gedichte – die harmonische Legierung von Versen, ihr Wohlklang – verdeutlicht somit jenseits der inhaltlichen Konvergenz mit Kants Argumentation die These eines harmonischen Kosmos.

Doch die physikotheologische Dichtung liefert nicht nur Metaphern, sie ist ausschnittsweise auch in Kants Abhandlung eingebunden. Im siebten Hauptstück mit dem Titel *Von der Schöpfung im ganzen Umfange ihrer Unendlichkeit, sowohl dem Raume als der Zeit nach* fügt Kant gar längere Ausschnitte aus Gedichten in seine Ausführungen mit ein. Er entwickelt in diesem zentralen Teil der Abhandlung die These, dass sich das „Weltgebäude“²⁶ durch die spontanen und dennoch gesetzesmäßigen Mechanismen der Attraktion und Repulsion vom Chaos zur Ordnung hin entwickelt. Da die daraus

²² Christoph Martin Wieland: Die Natur der Dinge, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I (1,2): Poetische Jugendwerke 1. und 2. Teil, hrsg. von Fritz Homeyer 1909, 5–128, hier: 35.

²³ Alexander Pope: Vom Menschen/*Essay on Man*, hrsg. u. übers. v. Wolfgang Breidert, Hamburg 2013, 16.

²⁴ Kant, *Naturgeschichte* (Anm. 15), 241.

²⁵ Ebd., 365.

²⁶ Ebd., 306.

resultierende Schöpfung nicht das „Werk von einem Augenblicke“²⁷ sein kann, imaginiert Kant eine unendliche Dynamik von Kreation und Zerstörung:

Die Schöpfung ist niemals vollendet. Sie hat zwar einmal angefangen, aber sie wird niemals aufhören. Sie ist immer geschäftig, mehr Auftritte der Natur, neue Dinge und neue Welten hervor zu bringen. Das Werk, welches sie zu Stande bringt, hat ein Verhältnis zu der Zeit, die sie darauf verwendet. Sie braucht nichts weniger, als eine Ewigkeit, um die ganze grenzenlose Weite der unendlichen Räume, mit Welten ohne Zahl und ohne Ende, zu beleben.²⁸

Zweimal zitiert Kant im Rahmen seiner Argumentation aus Hallers *Unvollkommenen Gedicht über die Ewigkeit* (1736) und ‚unterlegt‘ die eigenen Thesen zum Unendlichen und Ewigen mit Hallers Madrigalversen, bevor der Abschnitt mit einigen von Gottsched übersetzten Versen Addisons schließt. Im Erstaunen angesichts der unendlichen Größe der Schöpfung rekurriert Kant somit nicht nur auf die Einbildungskraft, sondern auch auf eine lyrische Beschreibung, in der die räumliche „Unendlichkeit der Schöpfungsgottes“²⁹ sowie die erhabene Unendlichkeit der Zeiträume vor Augen gestellt wird. An späterer Stelle kommt Kant noch einmal auf Hallers Gedanken über die Nichtigkeit des Menschen und die Zeitlosigkeit der Schöpfung zurück und zitiert einen weiteren Ausschnitt:

Wenn denn ein zweites Nichts wird diese Welt begraben;
Wenn von dem Alles selbst nichts bleibt als die Stelle;
Wenn mancher Himmel noch, von andern Sternen helle,
Wird seinen Lauf vollendet haben:
Wirst Du so jung als jetzt, von deinem Tod gleich weit,
Gleich ewig künftig sein, wie heut.³⁰

Hallers Verse unterbrechen nicht nur die argumentative Bewegung des Textes. Vielmehr greift Hallers Anrufung der Natur und ihrer Unendlichkeit auf jene Sätze über, die in der *Allgemeinen Naturgeschichte* auf das Zitat folgen:

O glücklich, wenn sie unter dem Tumult der Elemente und den Träumen der Natur jederzeit auf eine Höhe gesetzt ist, von da sie die Verheerungen, die die Hinfälligkeit den Dingen der Welt verursacht, gleichsam unter ihren Füßen vorbei rauschen sehen! Eine Glückseligkeit, welche die Vernunft nicht einmal zu erwünschen sich erkönnen darf, lehret uns die Offenbarung mit Überzeugung hoffen.³¹

²⁷ Kant, *Naturgeschichte* (Anm. 15), 314.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 309.

³⁰ Ebd., 321.

³¹ Ebd., 322.

Kants Evokation einer ewigen Seele nimmt jenen lyrischen Gestus und erhabenen Ton auf, der in Hallers Ode und deren Apostrophe der Unendlichkeit angelegt ist. Die Lyrik erlaubt an dieser Stelle ein Sprechen, eine *invocatio* der Unendlichkeit, die Kant mit Begriffen wie ‚Erstaunen‘, ‚Entzücken‘, ‚Vergnügen‘ umschrieben hat. Hallers Verse unterbrechen somit den Lauf der Prosa, den Verlauf des Arguments, um eine Form der Gegenwärtigkeit und Gegenwärtigkeitserfahrung, ein „Izt“, wie es bei Haller heißt, in den Text einzubinden. Im erhabenen Staunen setzt nicht nur die Zeit, sondern auch die Prosa selbst aus. Kants Spekulation über die kosmische Unendlichkeit verlässt sich in diesem Kapitel nicht nur auf die Einbildungskraft, sondern verstärkt deren Ausschweifungen in das unendliche Reich der Ewigkeit durch die Hinzunahme einer lyrischen Adressierung der Unendlichkeit. In Kants Evokation des sublimen Raums der Unendlichkeit, des infiniten Zusammenspiels von Chaos und Ordnung sowie der Enthobenheit einer ewigen Seele ‚vereinnahmt‘ die Naturphilosophie einen lyrischen Ton, um die kosmologische Unendlichkeitsvorstellung noch stärker zum Ausdruck zu bringen.

Naturphilosophische Argumentation und poetische Versinnlichung – so wird an Kants Referenz auf Haller deutlich – sind in der *Allgemeinen Naturgeschichte* eng verbunden. Die physikotheologische Lehrdichtung liefert nicht nur zentrale Metaphern für Kants kosmologischen Entwurf, die gereimte Form vermag es zudem, die Vorstellung eines harmonischen Kosmos poetologisch zu wenden. In seiner Darstellung kosmologischen Wissens verlässt sich Kant somit nicht nur auf die Klarheit seines Argumentationsverlaufs, sondern stattet diesen zusätzlich mit einem lyrischen Gestus, dem Pathos und der Klanglichkeit jener Dichtung aus, die schwindelnd in Anbetracht der Ewigkeit vergeht. Kant bindet nicht nur Verse in die eigene Prosa ein, er übernimmt darüber hinaus Hallers apostrophischen Gestus in seiner Theoretisierung zeitlicher und räumlicher Unendlichkeit. Hallers *Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit* fügt sich nicht nur relativ bruchlos in die Argumentation ein, sein Ton ergänzt die Thetik der Abhandlung um ein affektives Register, das die Ausführungen selbst nur andeuten.

Abschied von der Physikotheologie

Eine solch enge Verschränkung von Poesie und Philosophie sowie der Einfluss didaktischer Poesie erreicht in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Kants *Allgemeiner Naturgeschichte* ihren Höhepunkt, um fortan in eine Trennung der Zuständigkeitsbereiche und eine Abwertung physikotheologischer Lehrdichtung überzugehen. Das prekär werdende Verhältnis von Dichtung und Philosophie wird bereits im gleichen Jahr wie Kants *Allgemeine Naturgeschichte* auch in Lessings und Mendelssohns Streitschrift *Pope ein Metaphysiker!* thematisiert. Sie problematisieren die Prämissen, von denen Kant noch ausgeht und versuchen sich anhand von Popes *Essay on Man* an der Beantwortung der

Frage: „Was macht ein Dichter unter den Metaphysikern?“³² „System“ und „sinnliche Rede“ bilden für sie einen „Widerspruch“,³³ gilt es doch zu zeigen, dass ein Dichter „gar kein System machen könne“ und dies auch gar nicht „will“.³⁴ Während es in der Dichtung um „Wohlklang“, „lebhaften Eindruck“ und „Gebrauch von Figuren“ gehe, handle die Philosophie von „beständigen Schlüssen“ in einem „sclavischen System“.³⁵ Das Verhältnis von Philosophie und Dichtung scheint für Lessing und Mendelssohn geklärt und ein gänzlich anderes als das der *Allgemeinen Naturgeschichte*. Die Streitschrift ist zugleich eine Abwertung des Lehrgedichts sowie ein Aufruf für eine klare Trennung der jeweiligen Zuständigkeitsbereiche. Der Philosoph hat damit für Lessing und Mendelssohn in der Sphäre der Poesie nichts zu suchen:

Der Philosoph, welcher auf den Parnass hinaufsteiget, und der Dichter, welcher sich in die Täler der ernsthaften und ruhigen Weisheit hinabgeben will, treffen einander gleich auf dem halben Wege, wo sie, so zu reden, ihre Kleidung verwechseln, und wieder zurückgehen. Jeder bringt des andern Gestalt in seine Wohnung mit sich; weiter aber auch nichts, als die Gestalt. Der Dichter ist ein philosophischer Dichter, und der Weltweise ein poetischer Weltweise geworden. Allein ein philosophischer Dichter ist darum noch kein Philosoph, und ein poetischer Weltweise ist darum noch kein Poet.³⁶

Einer Wahrheit oder einer sinnlichen Rede jeweils nur eine andere Gestalt zu geben, führt zu hybriden Formen: zu Gedichten, die etwas beweisen wollen, und zu naturphilosophischen Systemen, die wohl klingen und innerhalb ihrer Beweisführung Gedichte zitieren. Wirft man einen kursorischen Blick auf Kants naturphilosophische Schriften nach 1755, dann wird eine Distanzierung von eben diesen Schreibweisen deutlich, die zugleich mit einer inhaltlichen Abwendung von der Physikotheologie einhergeht. Schon im *Einzig möglichen Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* aus dem Jahre 1763 verzichtet Kant auf das Zitieren von Lehrgedichten und die poetische Einfärbung seiner Prosa. Er bewertet nun vor allem die physikotheologische *admiratio* als problematisch, da diese zu wenig Platz für naturphilosophische Thesenbildung und empirische Naturforschung lasse. Für Kant ist die physikotheologische Betrachtungsweise, an deren Ende immer Gott zu stehen hat, „nicht genugsam philosophisch“, da sie der physikalischen Naturbeschreibung zu enge Grenzen setze, zugleich aber die „Vollkommenheit der Welt“ als unmittelbaren Beweis eines göttlichen Wesens ansehe.³⁷ Diese systematische Vermischung von moralischen und naturphilo-

32 Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn: Pope, ein Metaphysiker!, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe, hrsg. v. Wilfried Barner u. a., Frankfurt a. M. 2003, Bd. III, 614–650, hier: 616.

33 Ebd., 617.

34 Ebd., 618.

35 Ebd.

36 Ebd., 619.

37 Immanuel Kant: Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes,

sophischen Gründen, wie sie bei Pope und Wieland zu finden ist, identifiziert Kant als das argumentative Kernproblem der Physikotheologie. Der Kurzschluss zwischen Naturgesetzen, ästhetischen und moralischen Gründen verhindere die „Erweiterung der philosophischen Einsicht“ und gebe den „Faulen einen Vorrang vor dem unermüdlichen Naturforscher“.³⁸

Kants physikalische Kosmogonie und dynamische Materietheorie konzentriert sich im *Beweisgrund* auf die Explikation eines göttlichen Urhebers, der zugleich von einer Beschreibung der Gesetze der Materie ausgeschlossen ist. Vollkommenheiten, so macht Kant anhand der Schneekristalle, einem der Lieblingsbeispiele der Physikotheologie, deutlich, sollen nicht je schon als Zwecke verstanden werden. Vielmehr sind auch sie nur „Nebenfolge allgemeiner Gesetze“, lediglich Ausdruck der „Richtigkeit“ der Natur. Die Übereinstimmung innerweltlicher Schönheit mit ästhetischen Kriterien, für die sich die Physikotheologie interessiert, ist für Kant kein hinreichender Grund mehr für die Annahme eines harmonischen Kosmos, sondern lediglich der argumentativ kürzeste Weg, dessen Fragwürdigkeit er immer wieder herausstellt. Kants Differenzierung zwischen einer objektiv beschreibbaren Natur und ihrer Überhöhung durch die Physikotheologie und deren Dichtung lässt ihn zugleich in Distanz zu den poetischen Formen treten, in denen solche Argumente angeführt werden.

Spätestens in der *Kritik der reinen Vernunft* wird deutlich, dass die in den 1760er Jahren sich vollziehende Abwendung von der Physikotheologie auch mit deren sprachlichem Gestus zu tun hatte. Obwohl er gegen die grundsätzlich zu billigenden Absichten der Physikotheologie nichts einzuwenden hat, geht es dem kritischen Kant doch darum, die „dogmatische Sprache solcher hohnsprechenden Vernünftler“ herauszustellen.³⁹ Angesichts des „so unermeßlichen Schauplatz[es] von Mannigfaltigkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit und Schönheit“ in der Welt solle sich „alle Sprache“ in ein „sprachloses, aber desto beredteres Erstaunen auflösen“.⁴⁰ Es ist für Kant eine Unmöglichkeit, aus den Zwecken natürlicher Dinge einen obersten Urheber abzuleiten,⁴¹ und die Physikotheologie ist ihm daher nur

eine mißverstandene physische Teleologie, nur als Vorbereitung (Propädeutik) zur Theologie brauchbar, und nur durch Hinzukunft eines anderweitigen Prinzips, auf das sie sich stützen kann, nicht aber an sich selbst, wie ihr Name es anzeigen will, zu dieser Absicht zureichend.⁴²

in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig 1910 ff., Bd. II, 119.

³⁸ Ebd.

³⁹ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, 2. Aufl., in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig 1910 ff., Bd. III, 414 (KrV B, 653).

⁴⁰ Ebd., 414 (KrV B, 650).

⁴¹ Ebd., 419 (KrV B, 658).

⁴² Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig 1910 ff., Bd. V, 442 (KU B, 410).

Die Physikotheologie ermöglicht daher lediglich „Kunstverstand für zerstreute Zwecke“ und hat doch von einem teleologischen Endzweck nichts zu sagen.⁴³ Die endgültige Abwendung von ihren Prämissen und Darstellungsformen geht zugleich mit einer darstellerischen Strenge einher, die von poetischen Formen sowie der Versprachlichung des Erstaunens nichts mehr wissen möchte.

Kritische Philosophie und doppelte Buchführung

Im Rahmen der kritischen Philosophie verschwindet der emphatische Bezug auf poetische Formen. Der Verweis auf ein Gedicht Friedrichs II. in der *Kritik der Urteilskraft* hat lediglich exemplarischen Charakter.⁴⁴ Die Transzendentalphilosophie tilgt nicht nur die Physikotheologie samt deren darstellerischen Verfahren, sie geht mit einem Schreiben einher, das vornehmlich prosaisch verfährt. Die Transzendentalphilosophie überwindet jeglichen Gestus des Lyrischen, zitiert keine Lehrgedichte und ersetzt mit der aufrichtigen Unverbindlichkeit ihrer Prosa die Künstlichkeit gereimter Verse. Kants hypotaktische Prosa wird zum Verfahren der Herstellung selbstevidenter Einsichtigkeit, ohne dabei noch auf poetische Mittel zu rekurreren. Diese transzendente Prosa ist auf den „Ton der Mäßigung und Bescheidenheit [...] herabgestimm[t]“, sie ist ein neutrales Medium, das Irrtum und Überredung als bloßen Schein entlarven soll.⁴⁵ Die *claritas* dieser Prosa⁴⁶ soll nichts mehr trüben, ihre diaphane Reinheit ist oberstes Gebot, so Kant im August 1777 in einem Brief an Marcus Herz:

Was mich aufhält ist nichts weiter, als die Bemühung, allen darinn [in der KrV] vorkommenden völlige Deutlichkeit zu geben, weil ich finde: daß, was man sich selbst geläufig gemacht hat und zur größten Klarheit gebracht zu haben glaubt, doch selbst von Kennern misverstanden werde, wenn es von ihrer gewohnten Denkungsart gänzlich abgeht.⁴⁷

Die mühevollen Arbeit an einer solchen Prosa wird vor allem anhand der Überarbeitung der *Kritik der reinen Vernunft* deutlich, ist doch vor allem im Bereich der Darstellung „noch viel zu tun“.⁴⁸ Der Versuch einer Darstellung der neuen Denkart ist dabei immer wieder mit der Furcht vor fehlender Deutlichkeit konfrontiert. Noch in der *Vorrede zur zweiten Auflage* aus dem April 1787 versichert Kant, dass er in seiner Überarbeitung

⁴³ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 42), 441 (KU B, 408).

⁴⁴ Ebd., 315 (KU B 196).

⁴⁵ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Anm. 39), 416 (KrV B, 652).

⁴⁶ Vgl. dazu Davide Giuriato: „klar und deutlich“. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 2015.

⁴⁷ Immanuel Kant: Briefwechsel 1747–1788, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig 1910 ff., Bd. X, S. 213 f.

⁴⁸ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Anm. 39), 23 (KrV B, XXXVIII).

den „Schwierigkeiten und der Dunkelheit“ der ersten Auflage abhelfen wolle – doch nur soweit ihm dies überhaupt möglich sei, da die „Beschaffenheit der Sache“ nur an wenigen Stellen Vereinfachungen zugelassen habe.⁴⁹ Die Treue zum eigenen System und zur Komplexität seiner Darstellung hat dabei nichts mit „Eigendünkel“ zu tun, sondern zielt ausschließlich auf die „Evidenz, welche das Experiment“ der *Kritik der reinen Vernunft* vor Augen stellen soll.⁵⁰

Für den späten Kant ist „alle Philosophie prosaisch“ und der vornehme, pathetische und lyrische Ton ein unverzeihlicher Rückschritt, dessen Gefahr er – zumindest für sich selbst – mit der Austreibung der Poesie aus dem philosophischen Diskurs abgewendet zu haben scheint. Kants Insistieren auf dem Darstellungsideal der Prosa ist auch eine Geste der Macht, der Normierung, die sich in Anbetracht der Opposition von Arbeit und Intuition, System und Schwärmerei, Poesie und Philosophie, je schon auf der richtigen Seite wähnt.⁵¹ Die Trennung von Philosophie und Poesie garantiert die „Arbeit eines sorgsamem Subjekts“ und ist damit auch, so Kant, dringlichste Aufgabe einer „Polizei im Reiche der Wissenschaften“. Kants Kritik der Schwärmer und Vernünftler aus dem Jahr 1796 artikuliert sich auf der Höhe eines eigenen Formbewusstseins, das in seinem prosaischen Purismus auf das Surplus der Poesie nicht mehr angewiesen ist.

Wie sehr Kants prosaisches Darstellungsideal, das „Geschäft der Kritik“, von einem kaufmännischen, buchhalterischen und kapitalistischen Geist durchdrungen ist, zeigt eine Bemerkung aus der Vorrede zur ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*, die die Stilkritik aus dem Aufsatz *Über einen vornehmen Ton* vorwegnimmt. Kant legt in der Vorrede Rechenschaft über sein Bemühen um darstellerische Deutlichkeit ab, das ihm im „Fortgange der Arbeit“ stets präsent war.⁵² Er habe in der ersten *Kritik* auf ein Übermaß an Beispielen verzichten wollen, das Buch sei ja auch nicht „in populärer Absicht“ geschrieben.⁵³ Die Schwierigkeit lag für Kant in dem richtigen Verhältnis der Teile zum Ganzen sowie in der Möglichkeit, dem Leser (und sich selbst) stets die „Überschauung des Ganzen“ zu erleichtern. Kants Rechtfertigung des eigenen Klarheitsideals mündet in ein Zitat aus Persius' vierter Satire, einer Parabel über moralische Falschheit, Selbstbetrug und die (Un-)Möglichkeit wahrer Selbsterkenntnis. Die Botschaft von Persius' Text lautet, Fehler nicht bei anderen, sondern bei sich selbst zu suchen, die eigene Ignoranz, das eigene Nicht-Wissen niemals außer Acht zu lassen. Persius' Satire sowie

⁴⁹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Anm. 39), 22 (KrV B, XXXVII).

⁵⁰ Ebd., 23 (KrV B, XXXVIII).

⁵¹ Vgl. Franco Moretti: *Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne*, übers. v. Frank Jakubzik, Berlin 2012, 259 f.

⁵² Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1. Auflage 1781), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig 1910 ff., Bd. IV, 12 (KrV A, XVIII).

⁵³ Ebd., 12 (KrV A, XVIII).

Kants Abschnitt enden mit dem Imperativ, sich selbst und andere nicht zu täuschen, sich über die eigene Beschränktheit im Klaren zu sein:⁵⁴

Es kann, wie mich dünkt, dem Leser zu nicht geringer Anlockung dienen, seine Bemühung mit der des Verfassers, zu vereinigen, wenn er die Aussicht hat, ein großes und wichtiges Werk, nach dem vorgelegten Entwurfe, ganz und doch dauerhaft zu vollführen. Nun ist Metaphysik, nach den Begriffen, die wir hier davon geben werden, die einzige aller Wissenschaften, die sich eine solche Vollendung und zwar in kurzer Zeit, und mit weniger, aber vereinigter Bemühung, versprechen darf, so daß nichts für die Nachkommenschaft übrig bleibt, als in der *didaktischen* Manier alles nach ihren Absichten einzurichten, ohne darum den Inhalt im mindesten vermehren zu können. Denn es ist nichts als das *Inventarium* aller unserer Besitze durch *reine Vernunft*, systematisch geordnet. Es kann uns hier nichts entgehen, weil, was Vernunft gänzlich aus sich selbst hervorbringt, sich nicht verstecken kann, sondern selbst durch Vernunft ans Licht gebracht wird, sobald man nur das gemeinschaftliche Princip desselben entdeckt hat. Die vollkommene Einheit dieser Art Erkenntnisse, und zwar aus lauter reinen Begriffen, ohne daß irgend etwas von Erfahrung, oder auch nur *besondere* Anschauung, die zur bestimmten Erfahrung leiten sollte, auf sie einigen Einfluß haben kann, sie zu erweitern und zu vermehren, machen diese unbedingte Vollständigkeit nicht allein thunlich, sondern auch notwendig. *Tecum habita et noris, quam sit tibi curta supplex. Persius.*⁵⁵

Der Kaufmann und der Transzendentalphilosoph scheinen zu wissen: Ist ein solch notwendiges Inventarium einmal angelegt, alle Posten erfasst und die Ein- und Ausnahmen verzeichnet, erscheint der Vorschlag, dies auf poetische und unsystematische Weise zu tun, tatsächlich als Anmaßung.⁵⁶ Viel zu groß wäre die Gefahr, die eigenen Mittel zu überschätzen. Wie die strenge Buchführung erlaubt Prosa unterm Strich die „vollkommene Einheit“ und die Reinheit der Begriffe jenseits der Erfahrung. Für Verschwendung, Schwärmerei oder sonstigen Luxus ist in einem solchen System, in dem „Rechenkunst und Schreibkunst“⁵⁷ zusammenkommen, schon lange kein Platz mehr.

⁵⁴ Vgl. Persius, Sat. IV, 52, in: Die Satiren des Persius, hrsg. v. Otto Seel, München 1950, 47; zur Moralistik in Persius' vierter Satire vgl. Daniel M. Hooley, *The Knotted Thong. Structures of Mimesis in Persius*, Ann Arbor 1999, 122–153; Kenneth J. Reckford, *Recognizing Persius*, Princeton 2009, 102–108.

⁵⁵ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Anm 52), 13 (KrV A, XIX f.).

⁵⁶ Zum Begriff des ‚Inventariums‘ im Kontext des praktischen Rechnungswesens vgl. Johann Heinrich Jung-Stilling: *Anleitung zur Cameral-Rechungs-Wissenschaft nach einer neuen Methode des doppelten Buchhaltens zum Gebrauch der akademischen Vorlesungen*, Leipzig 1786, 58–63.

⁵⁷ Jung-Stilling, *Grundlehre* (Anm. 4), 46.

Nicolas Pethes

„Poëtische Prosa“

Kontingenz, Nüchternheit und die Form des Maßlosen in
der ProsaKonzeption Friedrich Hölderlins

Die Form des Formlosen: Theorien der Prosa um 1800

Anders als der Anspruch von ‚Theorie‘ zu suggerieren scheint, zielt eine Theorie der Prosa nicht auf Kenntlichkeit ihres Gegenstands. Denn Definitionen von Prosa sind negativer Natur: Als Prosa gilt Schriftsprache ohne sichtbare formale Strukturierung, etwa durch Metrum, Reim oder, typographisch, Verszeilenbruch. Prosa ist, kurz und privativ gesprochen, ungebundene Rede.¹

Als solche galt sie in traditionellen Dichtungstheorien aufgrund ihres Mangels an *dispositio* und *elocutio* und der daraus resultierenden Struktur- und Schmucklosigkeit als formlos. Dieses Verdikt hat vor allem die Romankritik seit dem 17. Jahrhundert geprägt: So warnt, unter vielen anderen kritischen Stimmen der Zeit, Pierre Daniel Huet nicht nur vor den moralisch bedenklichen Inhalten der Romane, sondern auch vor ihrem „verwirrete[n] Misch-Masch ohne Ordnung und annehmlichkeit“, ² und noch bei Jean Paul, einem der ersten deutschsprachigen Theoretiker der Prosa, heißt es in der *Vorschule zur Ästhetik* über das Genre: „Auch die Freiheit der Prose fließet schädlich ein, weil ihre Leichtigkeit dem Künstler die erste Anspannung erlässet und den Leser vor einem scharfen Studium abneigt.“ ³

Dennoch sind Texte in Prosa selbstredend nicht einfach formlos. Schon aus gram-matischer Perspektive ist das Verdikt nicht aufrechtzuerhalten, und folgt man dem weit gefassten Formbegriff, wie ihn Niklas Luhmann in Anlehnung an Fritz Heider und George Spencer Brown profiliert hat, ist ohnehin jede Artikulation als ‚Form‘ zu betrachten, nämlich als Selektion einer spezifischen Kopplung von Elementen aus einem Pool möglicher anderer Elemente. Ungeformt ist ein Text demnach niemals, gleich ob in Prosa oder Versen, sondern immer nur sein Medium.⁴

1 Vgl. differenzierter: Karlheinz Barck: Prosaisch – poetisch, in: ders. u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, 87–112.

2 Eberhard Guerner Happel: *Der Insulanische Mandorell*, Buch 3, Kap. 3: Mandorell hält einen schönen discours von dem Uhrsprunge der Romanen [nach Pierre-Daniel Huet: *De l'Origine des Romans*, Paris 1670], Hamburg/Frankfurt 1682, zitiert nach: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Romantheorie 1620–1880*. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland, Frankfurt a. M. 1988, 30–34, hier: 30.

3 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München 1989, Bd. 9, 248 f.

4 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, 165 ff.

Orientiert man sich an diesem Verständnis von Form, so lässt sich die Frage nach Prosa unabhängig von quantitativen und qualitativen Kategorien der Gattungsästhetik stellen. Form als feste Kopplung aus einem lose gekoppelten Pool von Elementen zu verstehen, richtet das Augenmerk auf den Sachverhalt, dass die jeweilige aktualisierende Selektion vor dem Hintergrund des offenen Möglichkeitsraums potentieller anderer Selektionen erfolgt – und also kontingent ist.⁵ Das bedeutet aber, dass dieser weite Formbegriff genau dasjenige in den Blick rückt, was der enge Formbegriff mithilfe rhetorischer und poetischer Regeln einzuhegen bemüht ist: die strukturelle Offenheit und potentielle Unbegrenztheit des Texts.

In diesem Sinne ist die Rede von Prosa als formloser Form (oder Form des Formlosen) zu verstehen: Der problematische Status von Prosa erwächst nicht aus ihrer Formlosigkeit, sondern aus der Kontingenz ihrer Form, für deren Selektion keine Kriterien angegeben werden können. Diese Kontingenz betrifft aber nicht nur die Ebene der Form, sondern auch diejenige des Inhalts: Die Kritik an Prosa, wie sie bis ins 19. Jahrhundert hinein artikuliert wird, zielt ja neben dem Mangel an Maß und Struktur auch auf die alltägliche Banalität und Nüchternheit des Erzählten. Bei Hegel heißt es etwa über den eben zitierten Jean Paul:

[S]o sieht man es denn auch den Jean Paulschen Kombinationen häufig an, daß sie nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind. Jean Paul hat deshalb auch, um immer neues Material zu haben, in alle Bücher der verschiedensten Art, botanische, juristische, Reisebeschreibungen, philosophische, hineingesehen, was ihn frappierte, sogleich notiert, augenblickliche Einfälle dazugeschrieben und, wenn es nun darauf ankam, selber ans Erfinden zu gehen, äußerlich das Heterogenste – brasilianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht – zueinandergebracht.⁶

Der Vorwurf an Prosa betrifft neben der Kontingenz der Form also auch die Willkür des Inhalts – gleichsam als fehle der Filter, der Aufnahme oder Ablehnung von Textelementen regelte, so dass sowohl das Stilmittel der *digressio* als auch das Inventar der *copia* unkontrolliert wuchern. In diesem zweifachen Sinne ist Jean Paul bei Hegel

⁵ Vgl. ebd. Die prosatheoretische Relevanz von Luhmanns Form- wie Kontingenzbegriffen ergibt sich dabei nicht zuletzt aus deren frappierender Nähe zur Beschreibung konsistenter Weltentwürfe im Modus des Möglichen in den knappen, aber maßgeblichen romantheoretischen Überlegungen von Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Hans-Robert Jauf (Hrsg.): Nachahmung und Illusion, München 1969, 9–27. Dass Kontingenzbeobachtung ein zentrales Strukturmerkmal des modernen Romans ist, gehört seit der umfassenden Studie von Werner Frick: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde., Tübingen 1988, zum Konsens im Fach. Kontingenz meint hier freilich nur die inhaltliche Anlage, Handlungsführung und Weltbild der entsprechenden Romane, nicht die Frage ihrer Form.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik [1818–28], in: ders.: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Bd. 13–15, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, 382.

Anhaltspunkt für die Diagnose der „Prosa der Verhältnisse“, durch die der Roman zum Schauplatz materiell-kontingenter – und als solcher *per se* ideallos-unkünstlerischer – Quisquilien wird:

Hier tut sich die ganze Breite der Prosa im menschlichen Dasein auf. Schon der Kontrast der bloß physischen Lebenszwecke gegen die höheren des Geistes, indem sie sich wechselseitig hemmen, stören und auslöschen können, ist dieser Art. [...] Das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint, ist deshalb nicht aus seiner eigenen Totalität tätig und nicht aus sich selbst, sondern aus anderem verständlich. Denn der einzelne Mensch steht in der Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfindet, und sich ihnen [...] beugen muß.⁷

So oft diese Formulierungen im Zusammenhang mit Prosatheorien auch zitiert werden, so bekannt ist zugleich, dass die Einordnung des Romans als Spätprodukt der Verfallsphase der Kunst der literaturhistorischen Bedeutung von Prosa kaum gerecht wird. Und das nicht zuletzt, weil sich gerade Hegels Engführung von wörtlicher und metaphorischer Bedeutung des Begriffs Prosa – also der auf die Form bezogenen Verwendung des Begriffs für kunstlose Texte mit der auf den Inhalt bezogenen Verwendung des Begriffs für die Darstellung der Realität der bürgerlichen Gesellschaft – als besonders anschlussfähig für die literarische Ästhetik des 19. Jahrhunderts erwiesen hat. Das lässt sich beispielsweise an Stifters Romanen und Erzählungen oder demjenigen, was Erich Auerbach mit Blick auf Flaubert die „ernste Nachahmung des Alltäglichen“ genannt hat, zeigen.⁸

Man wird also Hegels kulturkritische Perspektive hinter sich lassen müssen, um dem ästhetischen Potential auf die Spur zu kommen, das dem Zusammentreffen kontingenter Formen und alltäglicher Inhalte in Prosakonzeptionen um 1800 inneohnt – wobei unter ‚Konzeption‘ im Folgenden sowohl theoretische Reflexionen über prosaische Formen und Inhalte als auch textuelle Realisierungen von Prosa in Einzelwerken verstanden werden sollen. Bei der Suche nach Belegen für die ästhetische

⁷ Ebd., 197 f. Vgl. hierzu ausführlicher Nicolas Pethes: Milieu. Die Exploration selbstgenerierter Umwelten in Wissenschaft und Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Archiv für Begriffsgeschichte 59 (2017), 139–156.

⁸ Erich Auerbach: Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen, in: Karlheinz Barck, Martin Tremel (Hrsg.): Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, Berlin 2007, 439–465. Dieser Aufsatz ist eine zentrale Vorstudie zu Auerbachs Buch *Mimesis*, in der die Repräsentation minder und alltäglicher Phänomene in der europäischen Literatur von der Antike bis ins 19. Jahrhundert verfolgt wird. Vgl. hierzu auch Friedrich Balke: Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus, in: ders., Hanna Engelmeier: Mimesis und Figura. Mit einer Neuedition des *Figura*-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn 2016, 13–88. Franco Moretti hat Auerbachs These zur nicht nur komisch-lächerlichen Darstellbarkeit des Alltäglichen zum Ausgangspunkt seiner Anmerkungen zur Funktion von Prosa in Romanen des Realismus gemacht: Vgl. Franco Moretti: *The Bourgeois. Between History and Literature*, London 2013, chapter 2: „Serious Century“, 67–100.

Würdigung von Kontingenz und Willkür im Roman, in dem beide Aspekte zusammenfallen, wird man – neben der ironischen Inszenierung von Digressionen, Einschüben und Anhängen bei Jean Paul – vor allem auf Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795/96 stoßen: Die *Lehrjahre* mit ihrem „realistischen Tick“⁹ bringen nicht nur wiederholt den Zufall als positive Alternative gegen den Glauben des Titelhelden an eine schicksalhafte Steuerung seines Lebenswegs in Position, sondern binden ihn zudem ausdrücklich gattungstheoretisch ein: Im Gespräch über Roman und Drama im siebten Kapitel des fünften Buchs „vereinigt[]“ sich die Theatergesellschaft bekanntlich, dass eine externe Handlungssteuerung und geschlossene Form nur in der Tragödie „statthabe“, während „man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne.“¹⁰ Damit ist die den zeitgenössischen Romanen oft vorgeworfene unmotivierte Willkür und Offenheit der Handlungsführung gattungsästhetisch nobilitiert.

Diese Aufwertung geringfügiger Ereignisse und willkürlicher Handlungselemente betrifft aber nicht nur die inhaltliche, sondern auch die formale Dimension des *Meister*. Das herauszustellen ist eben der Kern von Friedrich Schlegels wegweisender Rezension des Romans, in der Schlegel darauf hinweist, dass die *Lehrjahre* das Fehlen eines formalen Rahmens durch das interne Wechselspiel aus Voraus- und Rückdeutungen, Wiederholungen und Überblendungen der Motive kompensieren und so ihre Form immanent generieren:

Der angeborene Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden, äußert sich in den größeren wie in den kleineren Massen. Keine Pause ist zufällig und unbedeutend [...]. Diese wunderbare Prosa ist Prosa und doch Poesie.¹¹

Die Einheit des Romans ist gemäß dieses Verständnisses Folge der Selbstorganisation seiner Elemente. Die Voraussetzung für diese Selbstorganisation ist aber eben die doppelte Offenheit des Textes, d. h. das Zusammenspiel seiner formalen Kontingenz mit den inhaltlichen Zufällen und Beiläufigkeiten. Denn nur weil der Roman nicht auf eine Form festgelegt ist, kann er eine solche Vielzahl beliebiger inhaltlicher Elemente in sich aufnehmen, die sich dann wiederum frei von externen Steuerungsregeln in Gestalt von Rekursionen und Rückverweisen zu einer selbstgenerierten Binnenstruktur fügen. Es ist also gerade die Kontingenz von Prosa, die zur Grundlage ihrer spezifischen Selbstordnung wird.

⁹ So Goethe in seinem Brief an Schiller vom 9. Juli 1796, zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, mit Kommentar und Registern, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 7, München 1981, 643.

¹⁰ Ebd., 308.

¹¹ Friedrich Schlegel: *Über Goethes Meister*, in: ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler u. a., München/Paderborn/Zürich 1958 ff., Bd. 2, 126–147, hier: 132.

Auch damit ist das ästhetische Potential von Prosa in der Literatur und Literaturtheorie um 1800 aber noch nicht vollständig erschlossen. Wie Walter Benjamin in seiner Arbeit zum *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* anhand von Schlegels Romantheorie herausgearbeitet hat, schlägt die Komplementarität von Kontingenz und Ordnung im Rahmen der frühromantischen Kunstkonzeption am Ende wieder in eine „Aufhebung aller Begrenzung“¹² um: Denn wenn das Kunstwerk Form aus der Binnenreflexion seiner einzelnen Elemente gewinnt, dann impliziert dieser Selbstorganisationsprozess ein Wissen um die Möglichkeit der Auflösung dieser selbstgenerierten Form. Eben darin sieht Benjamin mit Schlegel aber das höchste Potential von Kunst: Betrachtet man jede Werkform als Begrenzung, so öffnet deren Aufhebung das Einzelwerk auf die absolute Idee der Kunst hin – weswegen sich nach Benjamin die „Idee der Poesie“ in „Gestalt von Prosa“ realisiert.¹³

Die formale wie inhaltliche Kontingenz von Prosa wird also um 1800 nicht nur kritisch gesehen, sondern auch als Möglichkeit, gerade im Modus der Ungebundenheit die denkbar höchste Offenheit und Anschlussfähigkeit eines Textes zu realisieren. Zugleich ist diese Möglichkeit aber nicht einfach nur gegeben bzw. durch das Schreiben ‚formloser‘ Texte einzulösen. Vielmehr ist die ‚Entgrenzung‘ des Werks auf seinen prosaischen Kern hin Resultat der Wiederauflösung einer selbstgenerierten Struktur.

Man hat oft gefragt, ob dieser Prozess bei Schlegel und Novalis lediglich postuliert wird oder in Werken wie *Lucinde* oder *Heinrich von Ofterdingen* nachweisbar ist. Im Folgenden soll diese Frage aber anhand eines anderen Textkorpus weiterverfolgt werden, das am Ende von Benjamins Romantikarbeit ausblickhaft erwähnt wird und besonders gut geeignet scheint, das angedeutete Modell einer ‚Prosakonzeption‘ um 1800 – verstanden als Form und Inhalt bzw. Theorie und Praxis von Texten zugleich – zu veranschaulichen: Texten von Friedrich Hölderlin. Benjamin nimmt hierbei bezeichnenderweise aber nicht diejenigen Werke in den Blick, die tatsächlich in Prosa verfasst wurden, sondern vielmehr die späten Hymnen, in deren Gedichtform er eine spezifische Tendenz zum Prosaischen erkennt.¹⁴ Dieser Ansatz, den poetologischen Gehalt von Prosakonzeptionen um 1800 aus Motiven, Strukturen und Transformationen lyrischer Texte abzuleiten, soll hier exemplarisch vertieft werden.

¹² Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974–1991, Bd. 1, 9–120, hier: 72.

¹³ Ebd., 98. Diese These ist auch Ausgangspunkt der Studie von Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013.

¹⁴ Vgl. Uwe Steiner: *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburg 1989, 97 ff.

Die Nüchternheit der Poesie: Hölderlins Dichtungs- konzeption als Negierung von Form

Dass Hölderlins später Lyrik ein prosaischer Kern eigne, leitet Benjamin aus dem „Satz von der Nüchternheit der Kunst“ ab, der dem Anspruch an Dichtung, Ausdruck des Absoluten zu sein, nicht etwa entgegenstehe, sondern vielmehr unmittelbar mit diesem Anspruch zusammenhänge.¹⁵ Denn insofern das Absolute umfassend sei, habe es in seiner Unbegrenztheit auch das vermeintliche Gegenprinzip zur poetischen Form zu umgreifen. Das ist Benjamin zufolge der Kern des oxymoralen Kompositums vom ‚Heilignüchternen‘, wie es sich beispielsweise signifikant am Ende der ersten Strophe von *Hälfte des Lebens* findet:

Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.¹⁶

Als Engführung eines semantischen Gegensatzpaars spiegelt der Ausdruck ‚heilignüchtern‘ – darin der Wasseroberfläche vergleichbar, in der sich die Schwäne spiegeln – an der Gelenkstelle der beiden Strophen zum einen den Umschlag aus dem Zustand der Harmonie aller Gegensätze in der ersten in denjenigen des Verlusts dieser Harmonie in der zweiten, in deren Winter „Blumen“ und „Sonnenschein“ verloren sind, „Die Mauern [...] / Sprachlos und kalt“ stehen, und die Wetterfahnen auf den Kirchtürmen „im Winde / Klirren [...]“ (ebd.). Zum anderen aber markiert der Neologismus als morphologische Fügung der poetischen Vorstellung vom ‚Heiligen‘ und der prosaischen Vorstellung vom ‚Nüchternen‘ zugleich die Zusammengehörigkeit der beiden Kontrastbegriffe im Allgemeinen wie der beiden Strophen im Besonderen.¹⁷

Diese Zusammengehörigkeit ist bei Hölderlin allerdings nicht als dialektische Synthese gedacht, in der die Unterscheidung zwischen heiliger Poesie und nüchterner

¹⁵ Benjamin, Begriff der Kunstkritik (Anm. 12), 111.

¹⁶ Friedrich Hölderlin: *Hälfte des Lebens*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992–1994, Bd. 1, 320. [Sigle: HSW]. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Edition unter Angabe der Bandnummer und der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

¹⁷ Zum zugrundeliegenden Topos der *sobria ebrietas* (nüchternen Trunkenheit), der die Notwendigkeit des Ausgleichs dichterischer Begeisterung durch besonnene Komposition bezeichnet und in diesem Sinne in der Weimarer Klassik aufgegriffen, von Hölderlin aber bewusst wieder in Fühlung mit der rationalitätsfremden Dimension der Poesie gebracht wird, vgl. Jochen Schmidt: *Sobria ebrietas*. Hölderlins *Hälfte des Lebens*, in: Hölderlin Jahrbuch 23 (1982/83), 182–190. Auch dieser Lesart geht es aber nicht um ein Ausspielen der Begeisterung gegen die Nüchternheit, sondern um die Markierung, dass ein auf Vollkommenheit zielendes Dichtungsverständnis das vermeintlich unpoetisch Nüchterne miteinzubegreifen habe.

Prosa ‚aufgehoben‘ wäre. Im Unterschied zu Hegel geht es Hölderlin um den unendlichen und offenen Prozess wechselseitiger Transformationen zwischen beiden Vorstellungen, innerhalb dessen sie sowohl als harmonische Einheit als auch als entgegengesetzte Differenz kenntlich werden, und also als „Harmonischentgegengesetztes“ koexistieren. Mit diesem Kompositum umreißt Hölderlin in *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* seine Vorstellung vom Absoluten, das als Absolutes noch sein mangelhaftes Anderes einzuschließen hat:

Der Mensch sucht also in einem zu subjektiven Zustande, wie in einem zu objektiven vergebens seine Bestimmung zu erreichen, welche darin besteht, daß er sich als Einheit in Göttlichem-Harmonischentgegengesetztem enthalten, so wie umgekehrt, das Göttliche, Einige, Harmonischentgegengesetzte, in sich, als Einheit enthalten erkenne. (HSW, Bd. 2, 546)

Hölderlin skizziert den Prozess der ästhetischen Formbildung aber nicht nur als beständiges Wechselspiel zwischen dem prinzipiellen Streben nach dem unbegrenzten Allgemeinen und der Begrenzung der jeweiligen Einzelartikulationen, sondern auch ganz konkret als Aufeinandertreffen der „ursprüngliche[n] Empfindung des Dichters“ mit dem „Unbekannte[n] und Ungenannte[n] in seiner Welt“, also demjenigen, das ihm vor aller sprachlichen Beschreibung und Kategorisierung als Erfahrung oder Erlebnis begegnet (HSW, Bd. 2, 551). Dieser Zustand des vorsprachlichen Empfindens ist es, der die „schöpferische Reflexion“ auslöst, in welcher der Dichter eine der Eigenheit seiner Wahrnehmung kommensurable Sprache hervorbringt. Sprache ist also weniger vorab existierendes Medium, sondern selbst allererst „*Produkt dieser schöpferischen Reflexion*“, die selbst noch ohne vorausgehende Begrenzung „auf den unendlichen Stoff und die unendliche Form“ zielen kann und muss, um die Eigenheit des Empfindens nicht in fremde Zeichen zu übertragen und zu verfälschen (ebd.). Da sie aber umgekehrt zwangsläufig Sprache und Zeichen werden muss, ist das Werk so zu präsentieren, dass alle bestimmten und endlichen Bezeichnungen in ihrer potentiellen Fortsetzbarkeit und Öffnung auf das Absolute und Allgemeine erkennbar bleiben, oder wie es bei Hölderlin heißt: Der Künstler muss seine Sprach- und Zeichenwahl erklären

in ihrem Maß, in der schönen Bestimmtheit und Einheit und Festigkeit ihrer unendlichen Zusammenstimmung, in ihrer unendlichen Identität und Individualität, und Haltung, in ihrer poetischen Prosa eines allbegrenzenden Moments, wohin und worin sich negativ und eben deswegen ausdrücklich und sinnlich alle genannten Stücke beziehen und vereinigen, nämlich die unendliche Form mit dem unendlichen Stoffe, dadurch, daß *durch jenen Moment* [...] sich beide in der Langsamkeit und Schnelligkeit endlich im Stillstande der Bewegung negativ vereinigen, immer durch ihn und die ihm zum Grunde liegende Tätigkeit, die *unendlich schöne* Reflexion, welche in der durchgängigen Begrenzung zugleich durchgängig beziehend und vereinigend ist. (HSW, Bd. 2, 551)

Diese Schlusssätze des Aufsatzes können hier nicht erschöpfend interpretiert werden. Sie interessieren in erster Linie wegen ihres Grundgedankens, dass jede

Hervorbringung eines Kunstwerks die Begrenztheit und Fremdheit der eigenen Sprachgebung mit Elementen zu deren Auflösung kombinieren muss – das aber nicht durch die Tilgung der konkreten Artikulationen, sondern indem deren sinnliche Konkretetheit in ihrer jeweiligen Begrenzung beständig, d. h. potentiell unendlich, weiterverknüpft und weiterbezogen wird. Und in diesem Sinne spricht Hölderlin an der zitierten Stelle auch von „poëtische[r] Prosa“ als einem weiteren analog zum ‚Heilignüchternen‘ und ‚Harmoniscentgegengesetzten‘ gebildeten Oxymoron – wobei das ‚Harmoniscentgegengesetzte‘ gewissermaßen als Metaformel für alle diese Bildungen fungiert, insofern es die Einheit des Gegensatzes von Harmonie und Gegensatz repräsentiert, die jede einzelne oxymorale Fügung für sich abbildet. Prosa poetisch zu verstehen meint hier ein zweifaches, nämlich das avisierte poetisch Absolute in der Auflösung des Prosaischen, verstanden als das negativ Begrenzte der konkreten Zeichenform, auf ein Prosaisches, verstanden als ein unbegrenzt Verweisendes, in den Blick zu bekommen.

Was diese Forderung für die konkrete ästhetische Theorie und dichterische Formbildung bedeutet, lässt sich in einem nächsten Schritt anhand der Überlegungen nachvollziehen, die Hölderlin in seinem Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 zum Zusammenhang von antiker und moderner Dichtung angestellt hat. ‚Heiligkeit‘ bzw. ‚Poesie‘ stehen hier auf Seiten des der Gegenwart fremden antiken Pathos, während ‚Nüchternheit‘ bzw. ‚Prosa‘ Prinzipien der zeitgenössischen deutschen Dichtung sind, die Hölderlin auch das Eigene, Nationale, Hesperische oder Vaterländische nennt und die alltägliche Inhalte und sachliches Schreiben zulassen: „Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel“ (HSW, Bd. 3, 460).¹⁸

Im Unterschied zu Schillers Gegenüberstellung von naiver und sentimentaler Dichtung oder Schlegels Anschluss an die *Querelle* der Antiken und Modernen geht es Hölderlin also nicht um die Reflexion eines wie immer gearteten Vorzugs des poetischen Pathos der Antike gegenüber der prosaischen Nüchternheit der Gegenwart. Dichtung entstehe vielmehr dadurch, dass man das der eigenen Zeit und Kultur Zugehörige nach Durchgang durch das fremde und vergangene Gegenprinzip nicht mehr als quasi-natürliche Vorgabe, sondern als selbstgewählte und selbstgestaltete Artikulation vollende. Wenn Hölderlin schreibt, „Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen“ (HSW, Bd. 3, 459 f.), dann meint er eben dieses Bestreben, sich das der Gegenwart zugehörige Prinzip der Nüchternheit und die mit ihm einhergehenden sachlichen Inhalte des Alltagslebens, die nur aus klassizistischer Sicht unkünstlerisch und kontingent wirken, in Auseinandersetzung mit dem antiken Poesie-Pathos neu anzueignen.¹⁹

¹⁸ Vgl. Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, in: ders.: Schriften 1, hrsg. von Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. 1978, 345–366.

¹⁹ Vgl. zur Nüchternheit als dem der Empirie des Lebens zugewandten ‚naiven‘ Ton, den der moderne Dichter als Gegengewicht zum „Holzweg“ des Idealismus als das ihm ‚Eigene‘ zu freiem Ge-

Auch hier kommt es mithin wieder zu einer Harmonisierung des Entgegengesetzten im Prozess des Durchgangs durch Gegensatzpaare. In einem vergleichbaren Sinne heißt es bereits in Hölderlins Brief vom 12. November 1798 an Christian Ludwig Neuffer:

Das Reine kann sich nur darstellen im Unreinen und versuchst Du, das Edle zu geben ohne Gemeines, so wird es als das Allerunnatürlichste, Ungereimteste dastehn, [...] weil das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen unter denen es hervorgeht, notwendig eine Form annimmt, die ihm nicht natürlich ist, und die nur dadurch zur natürlichen Form wird, daß man eben die Umstände, die ihm notwendig diese Form gaben, hinzunimmt. (HSW, Bd. 3, 316 f.)

Dasjenige, was Hegel als prosaisches Ende der Kunst kritisieren wird, der Einbezug des Nüchtern-Sachlichen ins Kunstwerk, ist für Hölderlin mithin dessen notwendiger Bestandteil – und ‚ungereimt‘ ist folglich gerade nicht das Schreiben von Prosa, sondern vielmehr jede idealistische Poesie, die sich von deren Kontingenz ‚rein‘ zu halten bemüht.²⁰ ‚Prosa‘ ist entsprechend weder Mangel an Form noch kunstloser Inhalt, sondern eine Schreibweise, die als Charakteristikum hesperischen Dichtens im Durchgang durch die der Gegenwart fremd gewordenen antiken Formen als poetische Form eigenen Werts erarbeitet werden muss.

In einem Aufsatz aus dem Umfeld der Romantikarbeit hat auch Benjamin diesen Zusammenhang am Beispiel der zwei Gedichtfassungen *Dichtermuth* und *Blödigkeit* von 1800 bzw. 1805 herausgearbeitet: Während *Dichtermuth* noch von einer mythischen Trennung von göttlicher und menschlicher Welt und einer entsprechenden Abhängigkeit des Menschen ausgehe, propagiere *Blödigkeit* ein immanentes Modell, in dem das Verhältnis zwischen Gott und Mensch vom Dichter gestiftet werde, so dass der Bezug auf das Heilige selbst Produkt eines nüchternen Akts – oder eben das poetische Produkt des Prosaischen – sei. In dieser Relativierung der Autonomie des Göttlichen sei aber gerade keine Beschränkung des Dichterischen, sondern dessen höchste Potenz zu erkennen: „Die Versachlichung der Gestalt in der Idee bedeutet zugleich: ihr immer unbegrenzteres und unendliches Umsichgreifen, die Vereinigung der Gestalten in der Gestalt, zu der die Götter werden.“²¹

brauch erlernen muss und nur dadurch Dichtung gerade in Prosa lebendig gestalten kann, Szondi, Überwindung des Klassizismus (Anm. 18), 364: „Denn der Ausschluß der Wirklichkeit aus der Poesie, durch den *das warme Leben* (*das Pathos*) im Dichter vor der *eiskalten Geschichte des Tags* (vor dessen *Nüchternheit*) sollte geschützt werden, entzog der solcherart sich abgekapselten Poesie das Leben.“

²⁰ Vgl. zum Begriff des Ungereimten im Anschluss an Kants Kritik populärphilosophischer Schreibweisen einerseits, Denkfehler andererseits Wolfgang Hottner: Ungereimtheit. Poesie und Prosa um 1755, in: Reto Rössler, Tim Sparenberg, Philipp Weber (Hrsg.): Kosmos und Kontingenz, Paderborn 2016, 127–139.

²¹ Walter Benjamin: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, in ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1977–1991, Bd. 2, 105–126, hier: 120; zur Nüchternheit ebd., 125. Vgl. auch Hans Jürgen Scheuer: Verlagerung des Mythos in die

Auf diese Weise koppelt das harmoniscentgegengesetzte Kompositum ‚heiligh-nüchtern‘ nicht nur die inhaltliche Beziehung zwischen Gott und Mensch, sondern auch die formale Relation zwischen einer poetischen und einer prosaischen Fassung dieser Beziehung. Daraus folgt aber nicht, dass *Blödigkeit* in Prosa geschrieben wäre – das asklepiadeische Versmaß bleibt vielmehr erhalten. Es bedeutet aber, dass das klassische Verständnis der poetischen Form als einer harmonischen Einheit durch die Reflexion der Konstruiertheit dieser Einheit relativiert wird. An diese Beobachtung schließt auch Theodor W. Adornos Argumentation in seinem *Parataxis*-Aufsatz von 1963 an, führt sie aber mit Blick auf die Frage der poetischen Form einen entscheidenden Schritt weiter: Entgegen der gängigen Interpretationen von Emil Staiger oder Martin Heidegger lehnt Adorno es ab, Hölderlins Gedichte als subjektive Erlebnis- oder Ausdruckslyrik bzw. Versifizierung allgemeiner philosophischer Konzepte zu lesen. Denn diese Lesarten unterstellen eine Unterordnung von Gedichten unter die „Norm des Diskursiven“, der sie sich durch die Widerständigkeit ihrer „Form“ sperren.²²

Auch bei Adorno ist der Formbegriff also gerade nicht als klassisch-harmonisierende Kehrseite einer inhaltlichen Aussage des Gedichts zu verstehen, sondern als Einspruch gegen deren Lesbarkeit: Weder gebrauche Hölderlin abstrakte Begriffe in der idealistischen Allgemeinheit Schiller’scher Gedankenlyrik, noch verkläre er seine naiv-realistischen Darstellungen des Besonderen zu einem Mythos ursprünglicher Naturverbundenheit. Das Prinzip von Hölderlins Lyrik laute vielmehr: Negativität der Form.²³ Diese Negativität wiederum, verstanden als Absage an die Versöhnung des Allgemeinen mit dem Besonderen (d. h. der Vorstellung einer Harmonisierung ohne Aufrechterhaltung der Gegensätze), ist Adorno zufolge in denjenigen Elementen von Hölderlins Gedichten angelegt, die Adorno entgegen der Gattungserwartung als ‚prosaisch‘ bezeichnet. Zu diesen Elementen gehören Gegenfragen, durch die Hölderlins Verse ihr eben Gesagtes umgehend wieder relativieren oder zurücknehmen, so zum Beispiel „Wie denn nun?“ oder „Wo aber?“ sowie auch das „Weh mir, wo nehm ich [...]?“ aus *Hälfte des Lebens*; des Weiteren logische Konjunktionen wie „nämlich“ oder „denn“, die mitunter programmatisch ohne konsekutiven Anschluss bleiben.

Die prosaische Tendenz von Hölderlins Lyrik entsteht mithin aus einer zweifachen Bewegung: zum einen aus der Hervorhebung syntaktischer und logischer Elemente wie Gegenfragen und Konjunktionen, die bereits für sich genommen nicht zum poetischen Vokabular zu gehören scheinen; zum anderen aus der Tatsache, dass just diese syntaktischen und logischen Kontrafakturen sich obendrein gegen homogenisierende

Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge *Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), 250–277.

²² Theodor W. Adorno: *Parataxis*. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: ders.: *Gesammelte Schriften* in zwanzig Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970–1980, Bd. 11, 447–491, hier: 460.

²³ Ebd., 469. Adorno führt hier Belege für die differenzierende und distanzierende Funktion von Hölderlins Sprache an und bezeichnet die „Sprachform“ entsprechend als „Fremdheit“ und „Hiatus“ (ebd., 470).

Lektüren sperren, indem sie argumentativ und semantisch leerlaufen und also gerade nicht in eine diskursive Stimmigkeit übertragbar sind. Eben diese Aneinanderreihung widersprüchlicher Elemente, die der Vorstellung einer lyrisch geschlossenen Formensprache entgegenstehen, bezeichnet Adorno als das parataktische Prinzip von Hölderlins späten Gedichten, deren Struktur entsprechend nicht mehr aus der Reimform, sondern aus einer negativen Syntax und Logik resultiert, und die in diesem Sinne prosaisch wirken:

Sie nähern aber als reimlose in ihrer Strenge paradox sich der Prosa und werden dadurch der Erfahrung des Subjekts kommensurabler als die offiziell-subjektiven Reimstrophen. Ihre Rigidität wird beredter denn das scheinbar Flexiblere. Mit dem Übergang zu den freien Bildungen der späten Hymnen hat Hölderlin diese Tendenz explizit gemacht. Die reine Sprache, deren Idee sie konfigurieren, wäre Prosa wie die heiligen Texte.²⁴

Es ist also gerade die Verweigerung poetischer Formung, die das Potential der Dichtung erweitert – und an eben dieser Stelle trifft sich Adornos Beobachtung zur parataktisch-paradoxen Anlage der späten Lyrik Hölderlins mit der These zum Roman als Aufhebung aller Begrenzungen im frühromantischen Kunstverständnis: Beide zielen aufs Heilige bzw. Absolute, setzen aber auf eine Reduktion der formalen Geschlossenheit des Ausdrucks zugunsten der Öffnung des Kunstwerks auf das von geschlossenen Formen Unfassbare.²⁵ Poesie und Prosa, Form und Formlosigkeit, oder, wie es in *Die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* heißt, „Maß“ und „unendliche Zusammenstimmung“ (HSW, Bd. 2, 552) sind bei Hölderlin mithin nicht als zu überwindender Gegensatz, sondern zugleich als Einheit und als Differenz verstanden, d. h. als ‚Harmoniscentgegengesetztes‘ oder eben: ‚poëtische Prosa‘.

Sehnsucht ins Ungebundene und Maßlose: Die Gedichte *Mnemosyne* und *In lieblicher Bläue*

Wie lässt sich diese ‚Konzeption‘ – verstanden als poetologische Reflexion wie dichterische Umsetzung des Modells einer Verbindung der Gegensätze von Poesie und Prosa – aber unabhängig von diesen theoretischen Rekonstruktionen in Dichtungen selbst nachvollziehen? Dies soll hier anhand zweier Beispiele entfaltet werden, die in

²⁴ Ebd., 470.

²⁵ Vgl. zur „Idee der Immanenz des Absoluten, dessen Ausdrucksform nicht als definitiver Modus eines eminenten Gehalts gedacht werden kann“, Volker Rühle: „Schikliche Hände“. Der Anspruch des Absoluten in Hölderlins Dichtung, in: Christoph Jamme, Anja Lemke (Hrsg.): „Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes“. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins, München 2004, 197–222, hier: 215.

Adornos Aufsatz ebenfalls eine zentrale Rolle spielen: der Hymne *Mnemosyne* in ihrer dritten Fassung von 1803, die zwar in Gedichtform notiert ist, aber freie Rhythmen und wechselnde Tonlagen aufweist, sowie der in Prosa überlieferten Aufzeichnung *In lieblicher Bläue* aus der Zeit im Tübinger Turm.

Mnemosyne, deren dritte Fassung als einzige den Namen der Mutter der Musen im Titel trägt sowie mit deren Tod endet, reflektiert explizit das Problem der Auflösung von Ordnung und Maß: Der Beginn der Hymne evoziert die Vorstellung eines drohenden Weltenbrands (*ekpyrosis*) angesichts eines Bruchs mit den „alten / Gesetze[n] der Erd“ sowie einer allgemeinen Sehnsucht „Ins Ungebundene“. Diesem drohenden Ordnungsverlust setzt die Hymne die Forderung „Vieles aber ist / Zu behalten“ entgegen, für die die Kunst im Anschluss an Mnemosynes Erinnerungsauftrag einzustehen hat (HSW, Bd. 1, 364).

Diese Bewahrungsleistung ist aber, wie die zweite Strophe zeigt, eine zutiefst künstliche: Denn eigentlich ist es der Kreislauf der Natur, der Stabilität durch zyklische Wiederkehr gewährt. Auf diese Weise ist Natur aber zugleich Schauplatz steter Vergänglichkeit, gegen die Dichtung „zornig“ aufbegehrt, wenn sie das Verlorene zu bewahren versucht (HSW, Bd. 1, 365).

Indem sie sich aber zu Anwälten des Vergänglichen machen, sind Erinnerung und Kunst nicht nur die Instanzen, die der Sehnsucht ins Ungebundene entgegenwirken: Vielmehr ist Kunst, indem sie Vergängliches bewahrt, zugleich auch Ausdruck dieses Vergehens selbst, also des Todes – Achills, Ajax', Patroklos' und „Noch andere[r] viel“. Sie dokumentiert auf diese Weise just den Auflösungsprozess, dem sie entgegenzuarbeiten versucht. Und genau darin liegt auch das ‚Fehlen‘ (im Sinn von ‚Verfehlen‘) der Trauer, von dem der letzte Vers spricht: Indem sie an den Verlust von Ordnung erinnert, affirmiert Dichtung diejenige Deformierung, gegen die sie anschreibt.

Die Auflösung von Ordnung und die Sehnsucht ‚ins Ungebundene‘ können aber zugleich auch als Kommentar zur Prosaisierung der Kunst um 1800 verstanden werden, der Dichter entgegenzuwirken versuchen, wenn sie an vergangene Zeiten poetischer Geschlossenheit erinnern. Damit besingen sie aber zugleich die Vergänglichkeit dieser Formensprache und präsentieren mithin als Poesie deren Tendenz zur Prosa. Der einzige Ausweg aus diesem ‚Fehlen‘ der Trauer um den Verlust der Poesie scheint der Verzicht auf ihre Unterscheidung:

Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See. (HSW, Bd. 1, 364)

Fragt man nach Prosakonzeptionen im doppelten Sinne, so ist dieses Mittelbild des ‚schwanken Kahns‘ am Ende der ersten Strophe auch Bild eines beweglichen Ausgleichs zwischen Form und Formlosigkeit. Dazu passt die eigentümliche Veruneindeutigung aktiver und passiver Rollen – wer wiegt wen? – durch die Transformation des Partizips ‚schwankend‘ in ein neologistisches Adjektiv zur Bezeichnung eines

„medialen“ Zustands. Entsprechend mischt das Gedicht Daktylen mit freien Versen und unterstreicht deren syntaktische Autonomie gegenüber der Versordnung durch zahlreiche Enjambements; hinzu kommen die von Adorno bemerkten Häufungen logischer Konnektoren wie „daß“, „aber“, „und“ oder „nämlich“ sowie, besonders auffällig, die Fragen, die die zweite Strophe rahmen: „Wie aber liebes?“ (HSW, Bd. 1, 364) und „aber was ist dies?“ (HSW, Bd. 1, 365). Man wird sie als prosaische Infragestellungen des poetisch Gesagten zu lesen haben, und also als ein dem Gedicht immanenten Widerspruch gegen seinen poetischen Anspruch, durch formal-motivische Geschlossenheit „Vieles [...] Zu behalten“, in Gestalt einer Öffnung aufs Ungebundene.

Zu dieser Beobachtung einer Selbstauflösung der poetischen Form in prosaische Wendungen passt schließlich der editionsphilologische Befund, dass es „den“ Text der Hymne nicht gibt, sondern nur die Abfolge dreier Schreibansätze und deren Neufassung.²⁶ Dieser textgenetische und editorische Befund gilt *a fortiori* für das zweite Beispiel, das hier betrachtet werden soll, *In lieblicher Bläue*. Zu diesem Text ist gar keine Handschrift überliefert, sondern nur der Abdruck am Ende von Wilhelm Waiblingers Briefroman *Phaëton* aus dem Jahr 1823.²⁷

Waiblinger hat diesen Roman nicht nur in deutlicher Anlehnung an Hölderlins *Hyperion* konzipiert, sondern die Titelfigur anhand der Eindrücke seiner eigenen Besuche bei dem kranken Dichter gestaltet: In kaum verhohlener Kontrafaktur des Schicksals von Diotima bzw. Susette Gontard schreibt Phaëton seinem Freund Theodor Briefe aus Griechenland über die Begegnung mit der Künstlerin Cäcilie und seine Liebe zu Atalanta, nach deren Tod er dem Wahnsinn verfällt. Von diesem Wahnsinn berichtet der Roman anhand des auch Hölderlin zugeschriebenen wilden Klavierspiels sowie der notorisch wirren Aufzeichnungspraxis. Diese letztere wird im Roman aber nicht nur erzählt, sondern auch exemplarisch dokumentiert:

Alles, was er bekommen konnte von Papier, überschrieb er in dieser Zeit. Hier sind einige Blätter aus seinen Papieren, die zugleich einen tiefen Blick in den schrecklichen Zustand seines verwirrten Gemüthes geben. Im Original sind sie abgetheilt, wie Verse, in einer Pindarischen Weise.²⁸

Es folgt der Abdruck des dreiteiligen Texts, der mit den Worten *In lieblicher Bläue* einsetzt. Da dieser Text ansonsten nicht überliefert und auch die Handschrift verloren ist, fungiert der Roman an dieser Stelle einerseits weniger als Herausgeberfiktion denn als tatsächliche Edition. Andererseits verbindet er diese Edition aber mit der Auskunft, die ursprünglich versifizierte Fassung in die vorliegende Prosaform übertragen zu haben.

²⁶ Vgl. Jochen Schmidt: Hölderlins Hymne *Mnemosyne*. Ein altes philologisches Problem in neuen Editionen und Interpretationen, in: Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 5 (1991), 122–157.

²⁷ Friedrich Wilhelm Waiblinger: *Phaëton*. Zwey Theile, Stuttgart 1823, 153–156.

²⁸ Ebd., 152 f.

Es besteht demnach ein eigentümlicher Widerspruch zwischen überlieferter Textgestalt und editorischem Kommentar, der zu einem prekären – oder ‚schwanken‘ – Zwischenstatus des Textes zwischen Poesie und Prosa führt. Das hat in der Geschichte der Hölderlinphilologie dazu geführt, dass Editoren versucht haben, die angeblich originale Versfassung zu restituieren – so beispielsweise Ludwig von Pigenot und Friedrich Seebass in Band 6 der von Norbert von Hellingrath begonnenen Werkausgabe von 1923, in der es heißt, „daß das Gedicht in metrischer Form den Geist des Originals [...] in jedem Fall besser vermittelt als die ungegliederte Prosa“ – eine formale Konjekture auf Basis eines fiktionalen Erzählerberichts also.²⁹

Seit der Edition in Band 2 der *Stuttgarter Ausgabe* von 1951 hingegen wird der Text stets in Prosaform präsentiert, und das weniger – wie dann ein halbes Jahrhundert darauf in Band 7 von D. E. Sattlers *Frankfurter Ausgabe* – aufgrund der Waiblinger'schen Vorlage, sondern weil sich Friedrich Beißner zufolge

die reimlosen und unmetrischen Niederschriften der ersten Krankheitsjahre ebendadurch sich von den Vaterländischen Gesängen unterscheiden, daß deren strenges Baugesetz nun nicht mehr beachtet wird. Es fehlt daher an jedem *gesezlichen Kalkul*.³⁰

Die Formel vom „gesezlichen Kalkul“ entlehnt Beißner dabei Hölderlins *Anmerkungen zum Oedipus* (HSW, Bd. 2, 849). Hier sind sie allerdings auf die Form der Tragödie als rhythmische Abfolge ihrer Teile bezogen, und also gerade nicht als kritische Diagnose eines Mangels an klassischer Formung, sondern vielmehr – im Sinne eines *Wechsels der Töne* (HSW, Bd. 2, 524) – als Alternative zu dieser.³¹

In diesem Sinne wäre Waiblingers Entscheidung, den Text als Prosaaufzeichnung zu präsentieren, insofern ernstzunehmen, als sie drucktechnisch diejenige Tendenz zur Prosa abbildet, die sich in *In lieblicher Bläue* artikuliert. Schon der Herausgeberbericht im *Phaëton* verweist zwar auf die „Pindarische Weise“ des „Original[s]“,

²⁹ Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, begonnen durch Norbert von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass und Ludwig von Pigenot, Bd. 6, Berlin 1923, 490–492: „Waiblingers Anteil muss m. E. als ein ganz geringer gelten und beschränkt sich vielleicht bloss auf die Auflösung der Verse in Prosa. [...] Daß ich hier die Prosa Waiblingers in Verse aufgeteilt habe, mag nur aus prinzipieller Erwägung heraus zum Vorwurf gemacht werden. Doch habe ich den Versuch erst auf Grund eines genauesten Studiums von Hölderlins rhythmischen Formen dieser Periode gewagt, überzeugt, dass das Gedicht in metrischer Form den Geist des Originals (dieses war nach Waiblingers ausdrücklicher Versicherung in freien Rhythmen geschrieben) in jedem Fall besser vermittele als die ungegliederte Prosa.“

³⁰ Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart 1946–85, Bd. 2.2, Stuttgart 1951, 991 f., mit der voranstehenden editorischen Konsequenz: „Desto unterschiedener verbieten sich müßige Versuche, Verse und sogar Strophen ‚wiederherzustellen‘ [...]“.

³¹ Vgl. Peter Szondi: Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin, in: ders.: Schriften 1, hrsg. von Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. 1978, 367–412.

versteht dessen Textanordnung aber nicht als geschlossene Form, sondern nur als *vergleichbar* („wie“) mit „Versen“.

Diese eigentümliche Zwischenstellung des Textes zwischen Vers- und Prosaform lässt sich auf verschiedenen Ebenen nachvollziehen: Auch in *In lieblicher Bläue* stehen metrische neben rhythmisch freien Passagen – wobei sich vor allem zu Beginn der ersten beiden Abschnitte regelmäßige Daktylen finden, verbunden mit nicht minder auffälligen Alliterationen:

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchturm. Den umschwebet Geschrei der Schwalben, den umgibt die rührendste Bläue. [...]

Gibt es auf Erden ein Maß? Es gibt keines. Nämlich es hemmen den Donnergang nie die Welten des Schöpfers. (HSW, Bd. 1, 479)³²

Diesem formalen Regelmaß widerspricht aber der Inhalt der Sätze bzw. Verse: So steht dem Daktylus „lieblicher Bläue“ der vom „metallinen Dache“ entgegen – und also poetische Natur prosaischer Technik. Der weitere Verlauf des ersten Abschnitts greift diesen Kontrast auf und macht gerade die Trennung dieser beiden Sphären – der poetischen Natur und der Alltagswelt, die voneinander „abgesondert“ sind bzw. „Verschiedenem“ zugehören – zur Bedingung der „Bildsamkeit“ des Menschen, also seiner Darstellungsfähigkeit: So wie Tore und Gewölbe einer Kirche Formen der Natur aufgreifen und nachbilden, heißt es auch über die „Himmlischen“: „Der Mensch darf das nachahmen.“ Diese Nachahmung des Heiligen wiederum ist aber nicht in Angleichung an das Göttliche zu erreichen, sondern auf Grundlage der erwähnten Trennung, d. h. mit „ernste[m] Geist“ und „Des Menschen Maß“ (HSW, Bd. 1, 479).

Das entspricht exakt Benjamins Analyse der Rückführung des Verhältnisses von Gott und Mensch auf kontingente Konstruktionen des Menschen. Der zweite Abschnitt allerdings problematisiert diese Möglichkeit wieder durch die Gegenüberstellung von menschlichem Maß und göttlicher Maßlosigkeit: Der „Donnergang“ Gottes kann demnach durch keine göttliche Schöpfung, auch nicht diejenige des Menschen, begrenzt und eingehegt werden. Und ähnliches wird im dritten Abschnitt über menschliches Leid wie dasjenige des Ödipus ausgesagt, das ebenfalls „unbeschreiblich, unaussprechlich, unausdrücklich“ bleiben muss (HSW, Bd. 1, 480).

Und doch ist es just diese Absage an ein angemessenes Maß der Darstellung, die zu Beginn des zweiten Abschnitts in geregelten Daktylen erfolgt: „Gibt es auf Erden

³² Zum Verhältnis von organischem Maß und aorgischer Maßlosigkeit in Hölderlins Poetik vgl. Elena Polledri: „... immer besteht ein Maas“. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002. Die Spannung zwischen ‚fehlendem‘ und ‚angemessenem‘ Dichten thematisiert in diesem Sinne auch die erste Fassung von *Der Einzige*: „[...] Diesesmal / Ist nämlich vom eigenen Herzen / Zu sehr gegangen der Gesang, / Gut machen will ich den Fehl / Wenn ich noch andere singe. / Nie treff ich, wie ich wünsche, / Das Maß. Ein Gott weiß aber / Wenn kommet, was ich wünsche das Beste.“ (HSW, Bd. 1, 346).

ein Maß? Es gibt keines.“ Man wird den Begriff „Maß“ hier auch wörtlich mit ‚Metrum‘ übersetzen und die zwei Sätze mithin als gezielten performativen Selbstwiderspruch lesen dürfen, der die Aporie der Darstellung des Absoluten in einem autoreferentiellen Paradox offenlegt: Just das inhaltlich explizite Bekenntnis zur Auflösung poetischer Metren ist metrisch geformt.

So betrachtet handelt es sich auch bei *In lieblicher Bläue* um ‚Poesieprosa‘, um dem Heilignüchternen bzw. Harmoniscentgegengesetzten ein weiteres oxymorales Kompositum hinzuzufügen: Ihren Anspruch, aufs Absolute zu zielen, erreicht Dichtung hier nicht in Gestalt einer Entscheidung für eine der beiden Seiten ‚Prosa vs. Poesie‘, ‚Formlosigkeit vs. Form‘ oder ‚Nüchternheit vs. Heiligkeit‘ und auch nicht durch Aufhebung ihres Unterschieds in einer Synthese. An die Stelle dieser Optionen tritt die paradoxe Parataxe von Poesie und Prosa, da dichterische Nachahmung „des Menschen Maß“ bedarf, aber nur in einer durch kein Formprinzip gehemmten Maßlosigkeit den dionysisch-aorgischen „Donnergang“ spiegeln kann.

Entsprechend ist auch der Text selbst weniger als Gegenüberstellung von Form und Auflösung zu lesen, sondern als performativer Vollzug der Auflösung selbstgesetzter Formen. Das betrifft die Zunahme metrisch freier und sachlich-reflektierender Passagen sowie die von Adorno beobachteten leerlaufenden logischen Konnektoren und Infragestellungen: So setzt der Beginn des zweiten Abschnitts mit einer Frage ein und fährt mit einem „Nämlich“ fort; Fragen prägen auch die Reflexionen über die Grenzen der Nachahmung im ersten und dritten Abschnitt, und das Wort „nämlich“ steht, neben Partikeln wie „denn“ oder „aber“, insgesamt fünfmal im Text. Hinzu kommen Relativierungen des Ausgesagten wie das doppelte „ich glaube“ im zweiten Abschnitt oder das „vielleicht“ im dritten, so dass der Text – am auffälligsten in den ersten Sätzen des dritten Abschnitts – sowohl formal als auch inhaltlich in einen prosaischen Duktus übergeht und so Waiblingers Layout legitimiert.

Ausblick

Dass Waiblinger diese sprachliche wie drucktechnische Entgrenzung zur Prosa nicht nur dem Streben nach dem Heiligen, sondern auch Hölderlins Wahnsinn zuordnet, steht am Anfang derjenigen Geschichte der Pathologisierung des Autors, die im 19. und 20. Jahrhundert durchgängiger Bestandteil sowohl der Auf- als auch der Abwertung seiner nachgelassenen Schriften gewesen ist und sich dabei immer wieder auf die Feststellung der Formlosigkeit der fraglichen Texte gestützt hat.³³ Die voranstehende Analyse hat versucht, diese Tendenz als poetologische Konzeption zu fassen, aus der

³³ Vgl. Yvonne Wübben: *Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts*, Konstanz 2012.

sich drei Vorschläge zum Verständnis von Prosa um 1800 ableiten lassen: erstens, dass dieses Verständnis nicht nur im Ausgang von poetologischen Theorien zu entwickeln ist, sondern auch auf der Grundlage konkreter textueller Realisierungen, das heißt aus der Struktur von Texten selbst heraus; zweitens, dass Beobachtungen von ‚Kontingenz‘, aber auch Hölderlins Begriffe ‚Nüchternheit‘, ‚Ungebundenheit‘ oder ‚Formlosigkeit‘ nicht nur inhaltlich zu lesen sind, sondern immer auch als Benennung und Reflexion der Relation zwischen geschlossenen und offenen Textformen; und drittens, dass eine Theorie der Prosa ihren Ausgang nicht nur von einer Analyse ausdrücklich in Prosa verfasster Texte und deren formal-inhaltlichen Kontingenz zu nehmen hat, sondern sich vollständig erst aus dem Durchgang durch lyrische Formen erschließt.

In diesem Sinne hätte auch in der gegenwärtigen Theoriebildung an die Stelle statischer Gegenüberstellungen von Poesie und Prosa bzw. Form und Formlosigkeit der Nachvollzug der konkreten Dynamiken der Aushandlung und Transformation zwischen beiden Polen zu treten: Die Form von Texten ist, gleich ob sie sich als Poesie oder Prosa realisiert, ein kontingenter Selektionsprozess, dessen Aktualisierungen nicht in stabile Strukturen münden, sondern stets reversibel bleiben.

Dina Emundts

Hegel und Prosa

Zur Anerkennung der Prosa als Ausdrucksform der Moderne

Zu der Zeit, als Hegel 1831 in Berlin stirbt, wird von Zeitgenossen die Poesie als in ihrer Bedeutung zurückgegangen und durch die Prosa abgelöst gedacht. In der Tat scheint sich im 19. Jahrhundert in der Literatur eine Wende zu vollziehen und Prosa an die Stelle von Poesie zu treten. Diese Entwicklung wird sich im 20. Jahrhundert fortsetzen. Ihr ist literaturwissenschaftlich und in den ästhetischen Theorien Rechnung zu tragen. Hat Hegel dies getan? Er hat seine Vorlesungen zur Ästhetik in den 1820ern gehalten. Es drängt sich schon daher die Frage auf, ob und, wenn ja, wie Hegel diese Wende reflektiert. Hat er der Prosa eine wichtige Bedeutung eingeräumt? Dieser Frage widme ich mich im ersten Teil. Bei ihrer Behandlung muss man den Unterschied zwischen wissenschaftlicher und literarischer Prosa berücksichtigen. Hegel setzt diese beiden in einen gewissen Gegensatz zueinander. Das bedeutet auch, dass die Frage nach der Rolle der Prosa bei Hegel mit der Frage zusammenhängt, in welchem Verhältnis die Literatur zur Philosophie steht. Die Thematik betrifft also auch Hegels These, dass die Philosophie die Kunst in der Bedeutung irgendwie ablösen könne.

Zumindest hin und wieder wurde der Gedanke, dass die Prosa die Poesie in ihrer Bedeutung ablöst, im 19. Jahrhundert noch mit einem anderen Gedanken verbunden. Dieser besagt, dass sich dadurch die Prosa auch ändere und „poetischer“ werde.¹ Diese Aussage ist im Vergleich zu der über die Entwicklung zur Prosa sowohl weniger klar als auch weniger unstrittig. Auch bei der kritischen Diskussion dieser Aussage ist die wissenschaftliche von der literarischen Prosa zu unterscheiden. Der Aspekt der Entwicklung der Literatur, also die Frage, ob die literarische Prosa in Hegels Augen ‚poetischer‘ geworden sei, wird im ersten Teil dieses Aufsatzes mitbehandelt. Im zweiten Teil wird dann der Frage nachgegangen, ob für Hegel die Philosophie als wissenschaftliche Prosa auch ‚poetischer‘ oder ‚ästhetischer‘ geworden ist oder werden soll. Diese Frage betrifft abermals die Frage nach dem Verhältnis von Philosophie und Kunst als Formen des absoluten Geistes, diesmal besonders den Aspekt, inwiefern die Philosophie literarische Momente in sich aufnehmen kann und soll.

¹ Vgl. z. B. Ludolf Wienbarg: *Aesthetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet*, Hamburg 1834, 134.

Außer auf die *Enzyklopädie* (1830)² werde ich mich im Folgenden vor allem auf die *Vorlesungen zur Ästhetik*³ in der Bearbeitung von Hotho beziehen und auf die *Vorlesungsmitschriften*⁴ von Hotho. Wie deutlich werden wird, sehe ich zwischen diesen beiden beim Thema Prosa keinen substanziellen Unterschied.⁵

Hegels Verständnis der Prosa

Auf den ersten Blick scheint Hegel die Entwicklung der Literatur hin zu einer größeren Bedeutung der Prosa zu ignorieren. Ein, wenn auch zunächst nur äußerliches Kriterium dafür ist, dass er „Poesie“ als Oberbegriff für alle literarischen Formen benutzt. Es ist zudem naheliegend anzunehmen, dass Hegel die Literatur insgesamt letztlich von der Poesie her denkt, weil er das Wesentliche in ihrer vom Alltag und von der Wissenschaft verschiedenen Gestaltung des Materials sieht, das in der Poesie am deutlichsten verwirklicht scheint. Außerdem behandelt Hegel mit seiner Einteilung der Literatur in

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Wolfgang Bonsiepen, Hans-Christian Lucas, Düsseldorf 1992, Bd. 20. Im Folgenden zitiert als „Enz“.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, Bde. 13–15. Im Folgenden zitiert als „VÄ 1–3“.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823, nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, in: ders.: *Vorlesungen, Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. 2, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 1998. Im Folgenden zitiert als „VK“.

⁵ Die These, dass mit Blick auf die Grundposition zur Ästhetik eine große Übereinstimmung besteht, vertritt z. B. Walter Jaeschke: *Die romantische Kunstform*, in: Birgit Sandkaulen (Hrsg.): G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über Ästhetik*, Berlin/Boston 2018, 125–150, hier: 133. Dass gerade mit Blick auf die Prosa ein solcher Unterschied ausgemacht werden kann und die Rolle der Prosa „unterschlagen“ werde, hat Ralf Simon behauptet. Vgl. Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013, 278. Es ist richtig, dass sich in der Vorlesung eine wichtige (später zu kommentierende) Stelle findet, in der von „Prosa der Gedanken“ die Rede ist. Gemeint ist damit m. E. Philosophie, und das passt, wie ich zeigen werde, durchaus zur Gesamtkonzeption. Andere Stellen, die Simon anführt, (vgl. z. B. VK, 124 f.) beziehen sich m. E. darauf, dass „eigentliche Prosa“ für Hegel nach der Trennung von Poesie und Prosa entstand. Auch dies passt zur Gesamtkonzeption. Recht hat Simon dennoch darin, dass ein falsches Bild entsteht, wenn man Prosa bei Hegel vorrangig oder ausschließlich auf die „trockene und platte Formulierung der bloßen Umstände“ (ebd., 277) festlegt. Dies ist vielleicht durch die Überinterpretation der im Prinzip richtigen Beobachtung von Szondi gekommen, dass Hegels Begriff der Prosa für außersprachliche Verhältnisse gegenüber seinem literarischen Prosabegriff nicht „gänzlich anders“ sei. Vgl. Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*, hrsg. von Senta Mentz und Hans-Hagen Hildebrandt, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1976, 488.

Epik, Lyrik und Drama⁶ die Prosa nicht als eine eigene Form. Vielmehr stellt er Prosa in Form von wissenschaftlicher Prosa, ebenso wie Geschichtsschreibung und Beredsamkeit, als dasjenige dar, von dem Literatur sich unbedingt abzugrenzen habe.⁷ Mehr noch, die Epik, unter die der Roman und die Erzählung eingeordnet werden und unter die wohl auch die literarische Prosa insgesamt einzugliedern wäre,⁸ wird von Hegel als eine Art der Literatur eingeschätzt, die der Moderne weniger angemessen sei als Lyrik und Drama. Dies liegt daran, dass das Charakteristische des Epischen für Hegel darin besteht, dass das Objektive vorherrschend ist. Das soll heißen, dass beim Epischen der Gegenstand der Darstellung primär die Welt und objektive Ereignisse sind (VÄ 3, 322–325). Demgegenüber soll in der Lyrik vor allem das Subjektive zum Ausdruck kommen und das Drama die Verbindung beider sein. Bekanntlich ist für Hegel die Moderne dadurch ausgezeichnet, dass der Selbstbezug des Subjekts zentral wird. Ist die Kunst eine Art der Selbstverständigung, wie dies bei Hegel der Fall ist, so ist eine Ausdrucksform, in der das Objektive vorherrschend ist, wahrscheinlich nicht die adäquateste. Dies alles spricht dafür, dass Hegel den Bedeutungsgewinn der Prosa in der Literatur eher ignorierte. Allerdings scheint bereits hier auch die Komplexität der Thematik durch. So kann man durchaus sagen, dass Hegel keineswegs Unrecht darin hat, dass die Prosa mehr als etwa die Lyrik tatsächlich *von etwas* handelt, weniger Gefühlsausdruck und in diesem Sinne objektiver ist. In diesem Punkt wird man ihm also gar nicht einfach widersprechen können. Für die Prosa vom 19. bis 21. Jahrhundert scheint dies aber in bestimmter Weise weit weniger und manchmal auch gar nicht zuzutreffen, und genau dies hat Hegel, wie es auf den ersten Blick scheint, nicht antizipiert oder in seiner Bedeutung nicht gewürdigt.

Eine die Bedeutung negierende Haltung von Hegel gegenüber der literarischen Prosa scheint relativ gut zu anderen Einstellungen Hegels zu passen. Es scheint sogar, als könne Hegel aufgrund einiger zentraler Annahmen der Prosa in der Kunst gar keine große Bedeutung zusprechen. Auch dies will ich hier noch skizzieren.

Für Hegel wird die Kunst von der Philosophie als Ort der adäquaten Selbstverständigung des Menschen abgelöst. Die Kunst selbst wiederum entwickelt sich gemäß der Entwicklung des Geistes und seiner adäquaten Ausdrucksweisen. Dass Kunst, Religion und Philosophie Formen der Selbstverständigung des Geistes sind, soll heißen, dass der Mensch als geistiges Wesen sich in diesen drei Weisen über sich als geistiges, freies Wesen verständigt. Diese Selbstverständigung findet für Hegel nicht verbunden mit dem täglichen und geschichtlichen Leben statt, sondern in diesen Formen

⁶ VÄ 3, 321–324, vgl. 3. Abschnitt.

⁷ Etwa: „Die Kunst soll uns in allen Beziehungen auf einen anderen Boden stellen, als der es ist, welchen wir in unserem gewöhnlichen Leben sowie in unserem religiösem Vorstellen und Handeln und in den Spekulationen der Wissenschaft einnehmen. In betreff auf sprachlichen Ausdruck vermag sie dies nur, insofern sie auch eine andere Sprache führt“, VÄ 3, 281.

⁸ Ich werde zwischen Roman und Prosa keinen klaren Unterschied machen, aber wenn ich von literarischer Prosa rede, geht es mir um alle literarischen prosaischen Texte.

der Selbstverständigung wird ausgedrückt, was politisch und kulturell realisiert ist (VK, 30). Kunst, Religion und Philosophie sind in diesem Sinn zeitabhängig. Aber sie verarbeiten die zeitlichen Begebenheiten und Einstellungen in einer Form, in der diese von Aspekten ihrer Zeitlichkeit befreit werden. In ihnen werden sie nämlich losgelöst von den individuellen und zufälligen Begebenheiten, die sie als zeitliche haben.⁹ Wenn man zum Beispiel Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* als adäquaten Ausdruck seiner Zeit versteht, dann sagt man, dass er den eigentlichen Charakter oder das Wesen der Subjektivität und Innerlichkeit seiner Zeit ausdrückt.

Die Ausdrucksweisen dieser drei Arten der Selbstverständigung sind allerdings unterschiedlich. Die Kunst hat zunächst einen anschauenden Charakter.¹⁰ In ihr drückt sich das Geistige in einem nicht geistigen Medium aus, nämlich in einem *materiell gegebenen*. In Materie drückt der Mensch seinen Geist aus und gibt ihr so eine geistige Form. Die Ausdrucksweise der Kunst ist *unmittelbar*. „Unmittelbar“ heißt hier, dass sich das Geistige direkt im Materiellen ausdrückt. Das gelungene Beispiel hierfür findet sich in der antiken Skulptur. Dass der Kunst die Anschauung, der Religion die Vorstellung und der Philosophie das Denken zugesprochen wird, ist das Schema, dessen Hegel sich bei den Überblicksdarstellungen bedient.¹¹ Allerdings ist die Kunst für Hegel genauer betrachtet auf den *direkt* anschaulichen Charakter offenbar nicht festlegt.¹² Zur Kunst gehört auch das sinnliche Vorstellen, das Hegel so charakterisiert, dass mit ihm auf *das Innere* Bezug genommen werde und dass es schwanke zwischen Sinnlichem und Gedanken. Das Innere meint hier das Innere des Menschen im Unterschied zu dem, was ihm äußerlich ist, setzt also voraus, dass der Mensch im Laufe seiner Entwicklung einen solchen Unterschied von Innerem und Äußerem macht. Hegel erweitert mit dem *Vorstellen* die Bestimmung der Kunst über die Anschauung hinaus deshalb, weil die Kunst in Verbindung mit der Religion, also in der christlichen Zeit, nicht auf den direkten geistigen Ausdruck im Materiellen festgelegt werden kann.¹³ Diese Festlegung wäre für christliche Kunst – aber auch sicher angesichts der Künste, die gar nicht materiell sind – zu eng. Unmittelbar ist die Kunst, die nicht mehr nur anschauend ist, zwar immer noch, aber „unmittelbar“ kann jetzt nicht mehr heißen, dass Kunst ein direkter Ausdruck des Geistes ist. Der Ausdruck muss sich nun auf das Kunstprodukt beziehen. Der Ausdruck im Kunstprodukt ist immer noch unmittelbar, insofern (in der Anschauung, aber auch im vorstellenden Sinnlichen) das Geistige als Geistiges im Sinnlichen nicht explizit werden kann. Kunst ist zwar Ausdruck des Geistigen, aber im

⁹ So beschreibt Hegel beispielsweise, wie der geschichtliche Stoff eine „Umwandlung“ (VÄ 3, 266) erfahren muss, um die „Zufälligkeiten“ und „gleichgültigen Beiwerke“ „abzustreifen“, damit das „an und für sich Vernünftige in seiner ihm an und für sich entsprechenden Wirklichkeit entwickelt und offenbar“ gemacht werde, VÄ 3, 267.

¹⁰ Enz, § 556. Vgl. für die weiteren Bestimmungen z. B. VÄ 3, 248.

¹¹ Enz, §§ 556, 565, 572.

¹² Deutlich z. B. VK, 205.

¹³ Vgl. VÄ 3, 313.

sinnlichen Produkt findet kein geistiger Selbstbezug auf sich als Geistiges statt und zwar auch dann nicht, wenn die oder der Schaffende diesen Selbstbezug durchaus hat und in dem Sinn *innerlich* und *vorstellend* ist.

Wie man hier sieht, werden die hegelschen Bestimmungen dadurch komplex, dass er sie nach zeitlichen und sachlichen Kontexten variieren lässt. Kunst ist in der christlichen Epoche etwas anderes als in der Antike. Dennoch soll das, was man unter Kunst versteht, wenn man sich an der Antike orientiert, irgendwie wesentlich für Kunst sein, und was sie in anderen Kontexten auszeichnet, ist demgegenüber parasitär. Im Weiteren wird sich noch zeigen, dass es bei unserem Thema genau auf solche Differenzierungen ankommt. Denn Hegel erweitert durch sie seine Bestimmungen der Kunst. Und nur auf diese Weise ist es möglich, auch der Prosa ausreichend Rechnung zu tragen.

Aufgrund des Anschauungscharakters der Kunst bestimmt Hegel die Kunst auch durch Einzelheit, Geschlossenheit bzw. Organismusartigkeit¹⁴ und dadurch, etwas exemplarisch darzustellen. Wie diese Bestimmungen sich genauer ergeben, will ich offenlassen und konstatieren: Im einzelnen Kunstwerk zeigt sich das Geistige der Zeit in einem einzelnen Gegenstand. Die Kunst hat keine anderen (äußeren) Zwecke. Kunstwerke sind wie Organismen eine Art von individueller Einheit, in der alles in einer durchgehenden Verbindung steht, wobei diese durchgehende Verbindung derart ist, dass die Kunstwerke obwohl genuiner Ausdruck eines Allgemeinen, als selbständig und von anderem unabhängig erscheinen.

An diesem Punkt scheint sich der Gedanke, dass die Prosa bei Hegel aus der Kunst tendenziell ausgeschlossen wird, geradezu aufzudrängen: Prosa verstanden als fortlaufende Rede hat nicht die Form des Geschlossenen, Organischen. Aber auch wenn man Prosa als eine literarische Form versteht, die gar nicht als fortlaufende Rede zu bestimmen ist, sondern durch Selbstbezüglichkeit oder die Herstellung von Bezügen zu anderen Texten eine essentielle Rolle spielt, scheint Prosa nach Hegels Charakterisierung der Kunst nicht als eine ästhetische Form verstanden werden zu können. Denn dies widerspricht dem Charakter der Unmittelbarkeit und, wiederum, der Geschlossenheit.

Die Bestimmung des Unmittelbaren, Organischen und Geschlossenen scheint der Einordnung der Prosa als Kunst also entgegen zu stehen. Wenn Hegel die Kunst auf diese Bestimmungen des Organischen festlegt, könnte man sogar vermuten, dass er bei der sprachlichen Kunst die Poesie bzw. die Lyrik als ideale Darstellungsform annimmt, wie ich es in meiner anfänglichen Skizze entworfen habe. Die zur Einheit durchgestaltete Lyrik scheint der Inbegriff einer kunstvollen organischen Entität zu sein. Zweifellos trifft die Bestimmung des Organischen für Hegel aber nicht besonders

¹⁴ Man könnte auch mit der Bestimmung der *Zwecklosigkeit* arbeiten, die man so ausdrücken kann, dass die Kunst frei von äußeren Zwecken ist und rein mit Blick auf interne Zusammenhänge bestimmt werden kann. Vgl. hierzu VÄ 3, 283.

auf die Lyrik zu, sondern auf alle Künste und auf alle literarischen Kunstformen.¹⁵ Hier müssen daher noch Differenzierungen möglich sein. Zwar klingt es manchmal so, als würde die Abgrenzung vom Nicht-Künstlerischen bedeuten, dass die Kunst sich von allem Nicht-Poetischen einfach fernhalten soll. Aber dies kann nicht der Fall sein.¹⁶ Die Kunst hat als Inhalt oft etwas, was zunächst nicht Kunst gewesen ist. Sie lässt das der Kunst gegenüber Andere nicht einfach außer Acht, sondern nimmt es auf und verarbeitet es. Und um zu sagen, dass das möglich ist, kann man sogar auf Hegels Auffassung vom Organismus zurückgreifen. Die Kunstwerke können das ihnen gegenüber Andere aufnehmen, sie müssen es aber so verarbeiten, dass es zur Kunst wird – genau so, wie der Organismus sich nach Hegel auf Unorganisches bezieht: er lebt dadurch, dass er sich auf anderes bezieht und es sich zu eigen macht. Wenn Hegel das Kunstwerk als Organismus denkt, meint er damit also nicht, dass es nicht auf Anderes – z. B. auf weltlichen Inhalt – bezogen sein kann, sondern, dass es sich diesen Inhalt so zu eigen machen muss, dass er zur Kunst wird. Vielleicht kann man sagen, dass das Paradigma der Kunst das ist, bei dem diese Umwandlung in organische Totalität vollständig gelingt.¹⁷ Aber dies kann nicht bei allen Künsten und Kunstformen der Fall sein. Wie sehr Kunst auf Anderes ausgreift und wie es dieses umwandelt, muss sehr verschieden und von Arten der Kunst sowie auch von der Entwicklung des Geistes abhängig sein. Die Bestimmung der Kunst als organische Totalität ist also als Ideal gemeint. Dadurch erfährt die Bestimmung der Unmittelbarkeit noch einmal eine Erweiterung. Bei paradigmatischen Kunstwerken kann man sich mit Unmittelbarkeit auf die Einheit von Inhalt und Stoff beziehen. Bei einer Kunst wie dem modernen Roman besteht diese Einheit nicht. „Unmittelbarkeit“ könnte hier heißen, dass das in ihm durchscheinende Alltägliche oder Wissenschaftliche unmittelbar (ohne Bezug auf alles andere) aufgenommen wird. Auf diese Eigenart der Moderne werde ich später zurückkommen. Zunächst erlauben diese Ausführungen mit Blick auf literarische Prosa eine differenziertere Einschätzung als zunächst angenommen: Prosa ist eine literarische Form, bei der dasjenige, was dargestellt wird, Alltägliches und Wissenschaftliches sein kann. Dieses muss für die Form der Kunst verarbeitet und *durchgestaltet* werden. Für die Art und den Grad der Durchgestaltung gibt es aber einen großen Spielraum. Man kann daher literarische Texte in Prosaform durchaus gut bei Hegel einordnen. Alles andere wäre wohl auch wirklich überraschend gewesen angesichts der Situation seiner Zeit.

Allerdings ist dieses Resultat noch nicht ganz befriedigend. Erstens: Hegel räumt den Bezug auf das der Kunst gegenüber Andere zwar ein. Dies kann er mit seiner

¹⁵ VÄ 3, 248. So heißt es auch etwa beim Drama, man dürfe nicht ins „Prosaische hineingeraten“. VÄ 3, 491.

¹⁶ In VK, 105 spricht Hegel davon, dass das „Ideal mit der Prosa des gemeinen Lebens in Berührung“ kommen dürfe. Kurz darauf, dass Bestimmtheit nicht „bis zur Prosa herabsinken“ dürfe. Ebd., 106.

¹⁷ Das ist auch für Hegel das Schöne, vgl. VK, 34. Zur Einheit vgl. ebd., 203. Hier spricht Hegel von einer „Identität mit dem Stoff“.

Auffassung von Organismen auch verbinden. Er sieht den Bezug, so wie er in der Moderne gemacht wird, aber auch kritisch. Warum dies so ist, ist noch nicht ausreichend deutlich geworden. Zweitens bleibt von unserem heutigen Verständnis von Prosa her eine Herausforderung bestehen. Moderne Prosa zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Form der Einheit und vielleicht sogar die Form überhaupt transzendiert oder neu bestimmt. Die Kategorien von Form und Inhalt scheinen nicht mehr zu treffen. Ebenso könnte man beim Thema der Unmittelbarkeit ansetzen: Moderne Prosa scheint auf sich, auf andere Texte und das eigene Verfahren der Herstellung durchaus explizit reflektieren zu können. Kann Hegel hierzu etwas sagen?

Um den beiden Punkten gerecht zu werden, werde ich im nächsten Abschnitt (I.2) den zweiten aufgreifen und zunächst zum Anlass nehmen, etwas über das Verhältnis von literarischer Prosa und Philosophie zu sagen. Dann (I.3) werde ich auf den ersten Punkt eingehen und genauer erklären, worin Hegels Kritik an den neuen Formen der Literatur liegt.

Die Kunst der Prosa und die Philosophie

„Prosa“ nennt Hegel nicht nur die fortlaufende Sprache des Geistes, sei es poetische oder wissenschaftliche Prosa, sondern auch das Alltägliche der Moderne (VÄ 1, 250–253). Dieses ist nach Hegel, anders als in früheren Epochen, nicht mehr poetisch und verdient daher den Namen der Prosa. Um literarische und alltägliche Prosa voneinander abzugrenzen, spricht Hegel etwa von der alltäglichen als der „realen“ Prosa (VÄ 3, 411). Nun könnte zur Frage, ob die sinnliche Form der Kunst nicht transzendiert werden kann, Folgendes vermutet werden: Wenn sich der Charakter der Ausdrucksweise, den ich für die Kunst angegeben habe, zu sehr ändert, ist die Kunst entweder nur noch alltägliche Rede oder aber Philosophie.¹⁸ Das würde meines Erachtens bedeuten: Hegel würde der Prosa als literarisch wirklich *neuer* Kunstform deshalb keinen Platz zugestehen, weil er sie zur Philosophie erklärte. Es gibt bei Hegel durchaus Stellen, die so klingen. In der Vorlesung von 1823 charakterisiert Hegel die moderne Kunst so, dass in ihr der Geist „frei“ und vom „bloß sinnlichen Material losgerissen“ sei und fährt dann fort: „In dieser höchsten Stufe aber steigt die Kunst über sich selbst hinaus und wird zur Prosa, zum Gedanken.“ (VK, 44).

Dass ein Übergang der adäquaten Selbstverständigung von Literatur zur Philosophie stattfinden soll, ist eine These Hegels. Sie gilt es nun zu skizzieren. Oft wird sie mit dem „Ende der Kunst“ in Verbindung gebracht, was sich aber als verkürzt herausstellen wird.¹⁹

¹⁸ Auch hier ist das Verhältnis zur Religion einzubeziehen.

¹⁹ Vgl. hierzu Stephen Houlgate: Hegel and the ‚End‘ of Art, in: *The Owl of Minerva* 29/1 (1997), 1–21.

Mit der Idee der Entwicklung, die der Kunst selbst zukommt, indem sie *die jeweilige* Zeit im Bild ausdrückt, ist auch die These verbunden, dass Kunst, Religion und Philosophie in der Bedeutung einer gewissen Abfolge zueinander stehen. Je differenzierter und selbstbezüglicher der Geist in der Geschichte wird, desto weniger kann die unmittelbare Ausdrucksweise der Kunst ihm vollends gerecht werden.²⁰ Stattdessen müssen andere Ausdrucksarten an ihre Seite treten.

Die Kunst als Form der Selbstverständigung hat also durch ihren Charakter in Hegels Augen ein Defizit. Dieses Defizit kommt nicht durch die Moderne zustande, es liegt an der Unendlichkeit des Geistes, die im Materiellen nicht vollständig ausgedrückt werden kann. Dies wird aber in der Moderne explizit, weil die Unendlichkeit des Geistes da zu seinem Selbstverständnis gehört. Bei der Kunst als direktem Ausdruck des Geistigen (wie in der Antike) ist dieses Defizit *an der* Kunst nicht bemerkbar. Es ist ihr extern, es ist *über* sie auszusagen, wenn man überlegt, was zum Geistigen gehört oder wie sich das Geistige in der Geschichte entwickeln wird.²¹ Wenn die Kunst sich aber so entwickelt hat, dass ihr Ausdruck weniger direkt ist, wenn die Unendlichkeit und Selbstreflexivität des Geistes schon expliziter ist und beim Ausdrucksuchen des Geistigen eine Rolle spielt, dann ist dieses Defizit eine Spannung innerhalb der Kunst und dem Kunstprozess. Sie liegt auf Seiten des Künstlers und ist vielleicht sogar in der Kunst selbst bemerkbar. Die Spannung besteht darin, dass die Ausdruckform des Geistigen dem Geistigen zu widersprechen scheint. Aus diesem Grund hat die *späte* Kunst, also die Kunst zu Hegels Zeiten, Auflösungstendenzen in sich. Hierauf werde ich noch zurückkommen. Es ist allerdings zu bemerken, dass noch unklar ist, ob die beschriebene Spannung nur den Künstler betrifft, der sich anders ausdrücken will als er es im Kunstwerk kann, oder ob die Spannung auch im Kunstwerk deutlich wird. Philosophie ist für Hegels Zeit also angemessener als Kunst. Kunst verliert ihre Funktion, für den Menschen das adäquateste Medium seiner Selbstverständigung zu sein.

Die vorstehenden Überlegungen scheinen auf Folgendes hinauszulaufen: Der Geist der Kunst geht aufgrund der Unzulänglichkeit von Kunst in Anderes über, sobald er sich zu sehr entwickelt. Bestätigt dies auch die oben genannte Vermutung, dass Hegel der Prosa als literarisch wirklich *neuer* Kunstform deshalb keinen Platz zugestehen kann, weil er sie zur Philosophie erklärt? Solange literarische Prosa noch poetisch ist und sich vom Alltag und von anderen Wissenschaften abgrenzen kann, so lange ist sie fraglos Kunst. Aber wenn es der Kunst oder der Prosa nicht mehr gelingt, sich von Alltag und Wissenschaft abzugrenzen, und das Prinzip der Reflexion, der Selbstbezüglichkeit oder des Alltäglichen in ihr die Oberhand gewinnt, ist sie dann keine Kunst mehr?

²⁰ In VK, 119 heißt es, es gehe in der Moderne „der Gehalt über die Form“ und der Gehalt „erfordert mehr, als die Darstellung des Kunstwerks zu geben vermag.“

²¹ Zu dem Defizit in der klassischen Kunst vgl. zum Beispiel VK, 179. Hier ist von „Unangemessenheit“ die Rede, weil der freie Begriff in der Schönheit „nur sinnlich“ vorhanden ist. Vgl. Enz, §562.

Es ist davon auszugehen, dass Hegel nicht meinte, dass es zu oder nach seiner Zeit keine Kunst mehr geben würde. Daher stellt sich die Frage, in welchen Funktionen Kunst intakt bleibt und welche ihr genau abgesprochen werden. Klar ist, dass die Kunst nur in ihrer Bedeutung, nicht als Vorkommnis abgelöst wird. Zuweilen scheint Hegel zeitgenössischen Werken (vor allen denen von Goethe) eine Achtung entgegen zu bringen, die dafür spricht, dass der Kunst noch wichtige Funktionen für uns zukommen. Welche Funktion hat Kunst noch? Man könnte sagen, Kunst ist nur noch Ausdruck von Individualität, von künstlerischem Genie; wir können die Kunstwerke bewundern und sie können uns gefallen, aber wir können uns durch sie nicht mehr über uns als geistige Wesen verständigen – und zwar überhaupt nicht: Kunst verliert die Funktion der Erkenntnis vollständig.²² Allerdings ist sie als virtuose Darstellung des Alltäglichen immer noch Kunst. Ein Beispiel für die Funktion der Kunst, Ausdruck des individuellen Künstlers und seines Genies zu sein, ist für Hegel Jean Paul.²³ Man könnte die behauptete Bedeutungslosigkeit von Kunst für Verständigung über uns aber auch etwas weniger radikal behaupten und sagen, dass wir uns mit Kunst immer noch über Dinge partiell verständigen können.²⁴ Die Dinge, über die wir uns in Kunst noch weiterhin verständigen, werden nach Hegel wahrscheinlich damit zusammenhängen, wie wir als Individuen sind. Dies deshalb, weil sich der besondere Standpunkt – besondere Begebenheiten, Gefühle und individuelle Gedanken – noch am ehesten sinnlich ausdrücken lässt. Wir können vor Augen geführt bekommen, wie es ist zu lieben (wenn wir *Lucinde* lesen). Bei der Frage nach der verbleibenden Funktion der Kunst kann man aber auch noch weiter gehen und auf das Verhältnis der Kunst zur Philosophie Bezug nehmen, da Philosophie nun die Form der adäquaten Selbstverständigung sein soll. Dann könnte man sagen, dass die Kunst in der Moderne eine Form der Selbstverständigung bleibt, aber dass diese Selbstverständigung voraussetzt, dass man sich auch auf andere Art über sich (als geistiges freies Wesen) verständigt. Man versteht etwa *Hermann und Dorothea* nicht, wenn man nicht philosophisch erfasst hat, dass die Wirklichkeit vernünftig ist, denn in der Idylle wird (so könnte man sagen) eine Versöhnung des Individuums mit den Verhältnissen aus der Sicht des Individuums dargestellt; als eine Versöhnung kann der Leser dies aber nur verstehen, wenn er die durch die Philosophie geleistete Versöhnung (die in der Erkenntnis liegt, dass die Wirklichkeit vernünftig ist) erkannt hat. In einem solchen Sinn kann man es verstehen,

²² Dies scheint mir die Position von Jaeschke zu sein. Vgl. z. B. Jaeschke (Anm. 5), 142. Zumindest betont er sehr, dass aktuelle Kunst von Hegel wenig Wertschätzung bekommt.

²³ Zu Jean Paul vgl. z. B. VK, 202. Oft klingt die Kommentierung Hegels dann spöttisch und entlarvend, VÄ 2, 219 f.

²⁴ Das ist die Auffassung von Henrich, der Hegel in diesem Punkt zudem auch korrigieren will (was ich im Folgenden auf andere Art auch tun werde). Dieter Henrich: Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel, in: Wolfgang Iser (Hrsg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen, München 1966, Nachdruck 1983, 11–32, hier: 15–16.

wenn Hegel der Kunst adäquate Selbstverständigung in der Moderne abspricht und ihr dennoch eine Funktion lässt. Denn das Epos und vor allem auch der Bildungsroman kann uns die Versöhnung aus der Sicht des Individuums durchaus nahebringen. Dies ist aber nur dann ein sinnvoller Beitrag, wenn man ihn im Rahmen einer größeren Verständigung des Menschen über sich versteht, welche die Kunst selbst nicht mehr allein zu leisten vermag. Die Funktion, uns etwas, das das Individuum und seinen Standpunkt betrifft, vor Augen zu führen, leistet nach Hegel vor allem Goethe. In diesem Zusammenhang kann man darauf verweisen, dass die Kunst damit die Funktion bekommt, dasjenige, was wir denkend erfassen, anschaulich darzustellen und dass dieser Gedanke Hegels Auffassung entspricht, dass das Bedürfnis nach Anschaulichkeit auch in der Moderne erfüllt werden muss.²⁵

Diese Ausführungen dazu, was die Kunst nach Hegel noch zu leisten vermag, muss man in die Verständigung über literarische Prosa einbeziehen. Zunächst sprechen sie dafür, dass die moderne Kunst für Hegel nicht Philosophie ist und daher nicht in diesem Sinn in Prosa übergeht. Dies wird sich durch die Überlegungen zur Abgrenzung der modernen Kunst von Philosophie am Ende des Abschnitts I.3 noch bestätigen. Dass die Kunst sich selbst übersteigt und in Philosophie übergeht, sollte vor diesem Hintergrund so verstanden werden, dass der Geist sich in seiner Selbstverständigung in der Philosophie wiederfindet und die Kunst hinter sich lässt. Die Kunst kann eine Funktion für die Selbstverständigung behalten, wenn man diese in den Rahmen philosophischer Formen der Selbstverständigung setzt.²⁶ Mit Blick auf Autoren der Prosa wie Jean Paul und Musil scheint diese These vielleicht gar nicht so unplausibel. Aber man muss bei ihr ausdrücklich sagen, dass Hegel nicht auf eine Grenzverwischung von Literatur und Philosophie hinaus will. Die Literatur wird seines Erachtens nicht philosophisch erkennend.²⁷ Sie kann nur philosophische Erkenntnisse sinnlich machen. Und dies passt nun wieder weniger zum Selbstverständnis der modernen Prosa.

Allerdings scheint mir in Hegels Konzeption noch mehr Potential dafür zu liegen, der Bedeutung der Prosa Rechnung zu tragen, als ich ausgeführt habe und als Hegel einräumen will. Wenn stimmt, was ich gesagt habe, warum sollte man dann nicht auch sagen, dass die Prosa das zum Ausdruck bringen kann, was ihre Spannung ist, und

²⁵ Wie in Teil zwei diskutiert, könnte diese Funktion auch innerhalb der Philosophie erfüllt werden. Schiller macht für Hegel seine philosophische Erkenntnis auf diese Weise anschaulich, VÄ 3, 437. Dass dieses Bedürfnis nach Anschaulichkeit der philosophischen Resultate besteht, macht Hegel an derselben Stelle deutlich.

²⁶ Hier ist die Religion einzubeziehen. Jaeschke stellt den Gegensatz von klassischer und romantischer Kunst so dar, dass dort die Kunst der Religion vorangehe und hier die Religion der Kunst. Vgl. Jaeschke (Anm. 5), 131. Für die zeitgenössische (auch noch romantische) Kunst geht dann nach dieser Deutung die Philosophie voran.

²⁷ Die Poesie kann nach Hegel durchaus „die erhabensten Gedanken der Philosophie“ aufnehmen (VÄ 3, 319), aber diese stammen dann aus der Philosophie und werden von der Kunst zur Darstellung gebracht.

gerade damit eine grundlegende Selbstverständigung des Menschen darstellt?²⁸ Der Mensch kann sich über die Grenzen seiner Ausdrucksmöglichkeiten, über die Konflikte dabei und über die Zerrissenheit seiner selbst und der Welt in der Kunst verständigen. Zwei unterschiedlich geartete Gründe könnten von Hegel ausgehend dagegen sprechen: Erstens setzt dieser Gedanke voraus, dass sich die Zerrissenheit im Kunstwerk selbst zeigt. Nun schien der Grundgedanke aber eher der zu sein, dass der Künstler die Innerlichkeit auf seiner Seite hat und sich das in dem Kunstwerk nicht wirklich darstellen lässt. Dies deshalb nicht, weil in dem Kunstwerk Selbstreflexion nicht wirklich stattfinden kann, weil es auf den Charakter des Sinnlichen festgelegt ist. Aber es ist nicht klar, dass dieser Charakter wirklich nicht transzendiert werden kann, obwohl er gleichzeitig – irgendwie negativ – verbindlich bleibt. Weder sehe ich, dass Hegel dies wirklich durchgehend so sieht, noch, dass dies der Sache nach bei ihm so sein muss. Wenn auch Hegel das nicht gutzuheißen scheint, so beschreibt er Kunstwerke der Moderne doch immer wieder so, dass sie als Ausdruck von Zerrissenheit und als Ausdruck unbefriedigter Subjektivität angesehen werden können. So könnte man sagen, dass nach Hegels Kunstverständnis literarische Prosa in der Moderne sich dadurch auszeichnet, dass sie zwar noch auf die organismusartige Form bezogen bleibt, dass sie diese Form aber zugleich zu sprengen ansetzt, indem sie (zu sehr) auf das Alltägliche und auf andere Wissenschaften in einer neuen Weise ausgreift.²⁹ Ich habe oben mehrmals gesagt, dass Hegel seine Bestimmung der Kunst je nach Kontext erweitert. Hier würde man sogar so weit gehen zu sagen, dass er die Bestimmungen gar nicht als notwendige Bedingungen dafür versteht, dass etwas Kunst ist.³⁰ Angegeben wird mit den Bestimmungen eher das Paradigma der Kunst. Die moderne Kunst hat sich (auch in Hegels Augen) von dieser Bestimmung entfernt, sie ist, wenn man so will, in sich spannungsreich, weil sie ihre eigene Bestimmung transzendiert, aber noch auf sie bezogen bleibt. Dies passt dazu, dass Hegel die klassische Kunst mit dem Vollendungsgedanken verbindet, während er die romantische – moderne – Kunst als etwas einstuft, in dem Vollendung nicht mehr möglich ist.³¹ Dies alles scheint mir also nicht wirklich gegen diesen Vorschlag zu sprechen, nach welchem Hegel der Prosa einräumen könnte, als Ausdruck von Zerrissenheit eine Form der Selbstverständigung zu bleiben.

Zweitens passt dieser Gedanke der Funktion der Kunst zu Hegel aus einem ganz anderen Grund nicht. Diesen kann man so ausdrücken: Die Wahrheit, die die Kunst damit meint auszudrücken, ist gar keine. Die Kunst stellt es so dar, als sei dieses Bild

28 Eine ähnliche Funktion zeitgenössischer Kunst arbeitet Walker heraus. Vgl. John Walker: *Art, Religion, and the Modernity of Hegel*, in: Stephen Houlgate (Hrsg.): *Hegel and the Arts*, Chicago 2007, 296–309.

29 So z. B. wenn Hegel die Kunst als bloßen Ausdruck subjektiven Genies beschreibt. VK, 202; VÄ 2, 223 f.

30 So sagt Hegel auch, es könne „keine einfache Bestimmung gegeben werden, wodurch die Poesie sich von der Prosa unterscheidet“, weil die Poesie „vielerlei Seiten festhalten“ kann. VK, 281 f.

31 In der Vorlesung heißt es, ins Klassische falle „das Ideal“ der Kunst. VK, 36.

der Zerrissenheit das richtige Bild des Menschen von sich als frei und geistig. Durch die Philosophie wissen wir aber, dass diese Zerrissenheit gerade nicht die (ganze) Wahrheit ist. Daher kann durchaus der Eindruck entstehen, als lernten wir, was wir sind, durch die Kunst der Moderne. Aber wir lernen nicht wirklich, wie es ist, sondern wir sehen nur in der Kunst noch einmal, wie es uns zu sein scheint bzw. wie wir uns fühlen. Hierzu wäre sicherlich viel auszuführen. Klar scheint mir zu sein: Was Hegel hier von der Auffassung der Prosa als einer adäquaten Form der Selbstverständigung abhält, ist seine Auffassung, dass es der Philosophie gelingt, ein versöhnendes Verständnis der Welt zu gewinnen. Gäbe man diese Annahme auf, könnte die Kunst bzw. die Prosa als Form der Selbstverständigung in einem hegelschen Sinne rehabilitiert werden.

Im Bisherigen bin ich zunächst (in I.1) einem ersten Eindruck nachgegangen, der darin bestand, dass Hegel die Bedeutung der literarischen Prosa negiert. Durch einige Differenzierungen konnte geklärt werden, dass Hegel der literarischen Prosa einen Platz als moderner Kunstform in seiner Theorie einräumen kann. Prosa ist eine Kunstform, in der die Bestimmungen der Geformtheit erreicht werden, obwohl Prosa viel auf Dinge Bezug nimmt, die nicht poetisch sind, und diese auch nicht nahtlos zur Einheit formt. Allerdings war dieser Vorschlag in zwei Hinsichten noch unbefriedigend: Erstens wurde noch nicht erklärt, inwiefern Hegel einerseits der modernen Kunst die Abkehr von den Bestimmungen der Kunst zugesteht, sie andererseits aber kritisch sieht. Zweitens war noch nicht klar, inwiefern Hegel der Herausforderung begegnen kann, dass Prosa selbstreflexiv ist und die Form der Geschlossenheit transzendiert. Was den zweiten Punkt angeht, so bin ich – ihm folgend – (in I.2) der Idee des Überstiegs der Kunst in Richtung Philosophie nachgegangen und habe gezeigt, dass diese Idee nicht bedeutet, dass die Kunst bzw. literarische Prosa Philosophie wird, sondern dass Kunst neben Philosophie als eine beschränkte Ausdrucksmöglichkeit des Menschen bestehen bleibt. Damit sah es so aus, als könne Hegel die Prosa zwar gut einordnen, aber nicht so, als sei sie eine bedeutende Ausdrucksmöglichkeit (dies wäre vielmehr die Philosophie). Gegenüber den Funktionen, die Hegel der Kunst noch zugestehen will, habe ich vor dem Hintergrund von Hegels Ausführungen zur Prosa noch eine weitere Funktion ausgemacht. Diese besteht darin, die Konflikte der Ausdrucksmöglichkeiten darzustellen. Hier kann man sagen: Prosa greift auf das Alltägliche und auf wissenschaftliche Prosa aus und verarbeitet sie. Sie macht dies auf eine Weise, bei der die Formbestimmungen der Kunst selbst infrage gestellt werden. So kann sie die Spannung, die für den Geist in dem Versuch sich auszudrücken liegt, zur Darstellung bringen. Dadurch stellt sie in besonderer Weise ein modernes Ausdrucksmittel dar. All dies kann Hegel sagen. Dass Prosa für Hegel dennoch nicht das *adäquate* Ausdrucksmittel der Moderne ist, liegt an Hegels Versöhnungsgedanken: Durch die Philosophie ist die Einsicht in eine Versöhnung möglich, die die Prosa negiert. Daher können wir nach Hegel nicht sagen, dass die Kunst noch Wahrheiten über uns ausdrückt, und insofern ist sie für ihn keine adäquate Selbstverständigung mehr (auch wenn wir als Leser – auch nach Hegel – diesen Eindruck haben können).

Im letzten Abschnitt des ersten Teils möchte ich auf den noch ausstehenden Punkt eingehen. Denn Hegels kritische Betrachtung des auf das Alltägliche Ausgreifenden der zeitgenössischen Literatur hat in meinen bisherigen Ausführungen noch zu wenig Berücksichtigung gefunden. Das wird zwar nicht mehr zu einer Revision der bisherigen Auffassung von Prosa führen, aber noch einige offene Fragen klären.

Hegels Kritik an dem Ausufernden der modernen Kunst

Hegel hat an verschiedenen Stellen darauf Bezug genommen, dass die moderne Poesie zum *Ausufem* neige und dass sie das Alltägliche (zu sehr) zum Gegenstand mache.³² Beides scheint mit Blick auf Prosa durchaus aussagekräftig zu sein. Hegel hat diese Tendenz kritisch gesehen. Ich möchte im Folgenden fragen, warum er dies getan hat. Nach dem Bisherigen würde man auf diese Frage wohl die folgende Antwort geben: Hegel sieht dies kritisch, weil die Poesie damit ihre Formbestimmung als Kunst nicht mehr einhalten kann. Zugleich haben wir aber auch gesehen, dass es noch eine andere Überlegung bei Hegel gibt. Sie lautet verkürzt so: Der moderne Geist ist ausgreifend, er weiß um seine Unendlichkeit und versucht dies auch auszudrücken, um sich in dieser Weise zu erfassen. Die Darstellungsform der Kunst ist durch ihre Sinnlichkeit aber ungeeignet für dieses Projekt. Daher kann der moderne Geist sich nicht in seinem Kunstprodukt befriedigen. Mir scheint, dass in diesen beiden Behauptungen noch eine Spannung liegt: Wenn das dem Geist entspricht, warum sollte Poesie nicht so werden, dass sie ihre engen Formbestimmungen hinter sich lässt? Wenn ausgreifende Kunst noch Kunst ist (und, wie ich gezeigt habe, nicht einfach in Philosophie übergeht), warum ist sie dann nicht angemessener Ausdruck der reflexiven Struktur des Geistes? Um diese Frage zu beantworten, werde ich etwas ausholen und zunächst der Frage nachgehen, was die Kunst der Moderne für Hegel genauer auszeichnet.

In der Ästhetik teilt Hegel Kunst in symbolische, klassische und romantische Kunst ein. Hegel nennt dies „Formen“ der Kunst (VK, 209) oder auch Sphären (VK, 35). Diese Einteilung ist eine Einteilung von Epochen: Die symbolische ist die frühe orientalische, die klassische Kunst gibt es in der Antike, die romantische ist als christliche und auch moderne Epoche anzusehen, denn sie reicht bis zu Hegels Zeit. Ausgezeichnet und von den anderen Epochen abgegrenzt wird die romantische Kunst durch Subjektivität und Innerlichkeit. Die besonderen Künste lassen sich nach Hegel in Klassen (oder Arten) einteilen, die den Sinnen entsprechen. Dieser Einteilungsgrund ist naheliegend, weil die Kunst insgesamt durch den Bezug zum Sinnlichen bestimmt sein soll. In jeder

³² Z. B. VÄ 3, 256, wo Hegel die romantische Kunst durch einen „weiteren Spielraum selbstständiger Entfaltung“, durch „episodenhafte Mannigfaltigkeit“ und „ausführende Partikularität“ charakterisiert.

Epoche gibt es bildende, tönende und redende Künste. Die Zuordnung ist (ähnlich wie bei dem Verhältnis von Philosophie und Kunst) nicht so zu verstehen, dass es zu bestimmten Zeiten nur bestimmte Kunstarten gibt, sondern dass sich der Zeitgeist in bestimmten Kunstarten besonders gut ausdrücken kann. Zum Beispiel findet die symbolische Kunst ihren höchsten Ausdruck in der Architektur, die eine bildende Kunst ist, wobei sich die bildende Kunst in der klassischen Kunst in der Skulptur besonders ausprägt und in der romantischen in der Malerei. Die Skulptur hat unter den bildenden Künsten am meisten den Charakter der klassischen Kunst, direkter Ausdruck des Geistigen zu sein. Die Selbstverständigung der modernen Innerlichkeit kann sich dagegen in Malerei am besten geltend machen. Zu beachten ist, dass keine Symmetrie zwischen den Epochen besteht. Der romantischen Kunst werden neben der bildenden Kunst Ausdrucksformen der tönenden und redenden Kunst als die ihr adäquaten zugesprochen, nämlich Musik und Poesie. Die romantische Kunst drückt sich also in drei Kunstarten jeweils besonders aus.

Hegel nennt die redende Kunst also Poesie, teilt sie in Epos, Lyrik und Drama ein, ordnet sie insgesamt der romantischen Kunst zu, ohne aber damit behaupten zu wollen, dass sie nicht zu allen Zeiten vorkämen. Auch der Orient kennt redende Künste, und von den redenden Künsten entspricht ihm das Epos am meisten. Das Epos ist nämlich weniger Ausdruck des Prinzips der Subjektivität als die Lyrik, weil in ihm auf tatsächliche (äußere³³) Begebenheiten Bezug genommen wird. Man kann bei Hegel sagen: Das Epos ist dem Orient angemessen und die besten Realisierungen des Epos finden sich im Orient, dennoch entspricht das Epos (bzw. dann die Idylle) als redende Kunst mehr der Ausdrucksweise der Moderne als der Antike.

Wie ich schon ausgeführt habe, ist für Hegel die Kunst insgesamt als Anschauung durch ihre Materialität bestimmt. Dadurch soll ihr Charakter von Religion und Philosophie abgegrenzt werden. Ich habe auch schon ausgeführt, dass man genauer sagen muss, dass die Kunst auch einen vorstellenden Charakter haben kann und als christliche zunehmend gewinnt. Dieser Idee der Veränderung des Charakters der Kunst entspricht eine zentrale These aus Hegels Ästhetik, die wir bisher noch nicht ausreichend berücksichtigt haben, nämlich die, dass der anschauende Charakter bei der romantischen Kunst insgesamt zurückgedrängt ist. In der Entwicklung der Bedeutung von bildender, tönender und redender Kunst sowie in Malerei, Musik und Poesie soll sich eine zunehmende *Vergeistigung* der Kunst zeigen.³⁴ Hier gründet die oben bereits behandelte Spannung der so auftretenden Kunst. Die Vergeistigung in der Kunst entspricht der geschichtlichen Entwicklung des Geistes, aber sie entspricht nicht dem eigentlichen Charakter der Kunst. Der Geist drängt nun immer weiter über die Formgrenzen der Kunst hinaus. Die frühere Materialität

³³ Erst in der Moderne macht der Unterschied von Innen und Außen aber wirklich Sinn.

³⁴ Z. B. VÄ 3, 320 f.

hat ihn besser gebunden, oder besser: sie war Ausdruck dessen, dass er sich noch in der Weise binden ließ.³⁵

Hier kann man den Eindruck haben, dass Hegel ganz leicht der Prosa als adäquatem Ausdruck der Moderne hätte Rechnung tragen können. Poesie oder Literatur erlaubt eine Selbstreflexivität der Kunst, die in anderen Künsten – wie der Architektur – weniger möglich ist. Aber so hat Hegel seine Konzeption nicht angelegt: Gerade wegen der Vergeistigung, die sich schon durch die schwindende Materialität (bildlich gesagt) ausdrückt, muss der Künstler das Kunstprodukt von dem Alltag und von anderen Formen des Ausdrucks abheben. Musik und noch mehr Poesie müssen sich als Kunst gerade dadurch herstellen, dass sie den Aspekt der Materialität irgendwie anders realisieren.³⁶ Weil sich die Rede nicht in einer Materie ausdrückt und so als Einzelnes sichtbar wird, drückt sie sich in einer besonderen, von anderem unterschiedenen Gestalt aus. Aus diesem Grund gilt also das strenge Formprinzip der Poesie für Hegel. Und aus diesem Grund bestimmt Hegel Literatur bzw. Poesie in Abgrenzung zur Prosa. Unter Prosa ist hier wohlgemerkt nicht literarische Prosa, sondern alltägliche Prosa und wissenschaftliche Prosa verstanden. Von beiden soll die Poesie sich absetzen und dadurch soll sie sich als Kunst zeigen. Es ist nicht nur so, dass Hegel durch eine Gegenüberstellung zur Prosa klarmacht, was Poesie ist. Die Gegenüberstellung ist nicht nur ein Mittel zur Bestimmung, das wir benutzen (VÄ 3 240).³⁷ Vielmehr wird die Poesie etwas Spezifisches selbst dadurch, dass sie sich von der alltäglichen und wissenschaftlichen Prosa abgrenzt. Die Abgrenzung der Poesie von Prosa muss durch die Form erfolgen, weil der Inhalt nach Hegel – zumindest in gewisser Weise – derselbe ist. Um ihre Sphäre zu bewahren, zeigt sich die Kunst als Poesie, indem sie die Sprache verdichtet, indem sie besondere Wörter und Formelemente sucht, die sie klar von (anderer) Prosa abgrenzen (VÄ 3, 239 ff.).

Auch bei dieser Überlegung spielen verschiedene Thesen zur Entwicklung der Menschen insgesamt eine Rolle. Hegel vertritt nämlich die zu seiner Zeit nicht unübliche These, dass die Poesie älter ist als die prosaische Sprache. Sprache war – dieser These zufolge – ursprünglich nicht funktionales alltägliches Mitteilungsmedium, sondern direktes Ausdrucksmittel des Geistes. Die Poesie als selbständige Kunstform entstand, als sich Sprache instrumentalisierte.³⁸ Von da an kann man Prosa und Poesie

35 „Wir fanden in der romantischen Kunst gleich dieses, dass der Stoff der Innigkeit des Gemüts nicht adäquat sei. Stoff und Subjektivität sind getrennt, und der Fortgang ist ihre Einbildung, bis sie wieder auseinander fallen. Ihre absolute Einheit kommt nicht in der Kunst zustande. Die Innerlichkeit erhebt sich zum reinen Gedanken, wo erst die wahrhafte Einheit stattfinden kann.“ VK, 198. – „ihre Einbildung“ meint hier: ihre Formgebung in der Kunst.

36 Aus demselben Grund sagt Hegel, dass es auch darum gehen müsse, wie die redenden Künste mündlich vermittelt seien. VÄ 3, 320 f. Dies ist mit Blick auf Prosa ein interessantes Thema.

37 Vgl. auch Niklas Hebing: Poesie, in: Sandkaulen (Hrsg.) (Anm. 5), 227–255.

38 Vgl. VÄ 3, 240, 242. Vgl. z. B. VK, 124 f. Das Volkslied ist ein Beispiel für eine redende Kunst, in der sich Poesie und Prosa noch nicht geschieden haben.

nicht nur unterscheiden, sondern die Poesie grenzt sich bewusst von der (alltäglichen) Prosa ab.

Vor diesem Hintergrund kann deutlich werden, warum Hegel die These vertritt, dass die moderne Poesie nicht zu sehr ins Alltägliche übergehen darf. In der Moderne haben sich die menschlichen Verhältnisse so ausdifferenziert, dass das Alltägliche sehr oft das bloß Individuelle oder Persönliche oder aber auch das bloß Rechtliche ist. Da in der Kunst der zeitlich gegebene Inhalt – also etwa das Verständnis des Menschen von sich als frei – in eine Form gebracht werden soll, die das Wesentliche und Allgemeine des Geistes festhält, stellt dieses Alltägliche für die Kunst das zu Transformierende dar. Es soll „das Charakteristische und Individuelle der unmittelbaren Realität in das reinigende Element der Allgemeinheit“ (VÄ 3, 492)³⁹ erhoben werden. Die Vermeidung bzw. Umgestaltung des Alltäglichen gehört deshalb genuin zur Kunst, weil sie sonst ihrer Aufgabe der Darstellung des Geistes in seiner nicht zeitlichen Form nicht gerecht wird. Dass Poesie das Prosaische überwinden muss, liegt also an Hegels These, dass in der Kunst das Zeitliche nicht als Zeitliches dargestellt werden soll. So ist es zu verstehen, wenn Hegel behauptet, dass die Poesie sich auflöst. Sie zerfasert, dient nicht mehr der Sammlung des Geistes. Das bedeutet für Hegel nicht (wie es manchmal klingt), dass sie keine Kunst mehr ist, sondern dass sie ihre Funktion nicht mehr erfüllt, den absoluten Geist, also den Geist befreit von seiner zeitlichen Form, auszudrücken. Warum ist sie noch Kunst? Das kann etwa heißen: Sie ist Kunst, indem sich Geistiges noch sinnlich (materiell) ausdrückt, und für diesen Ausdruck, nicht zu einem anderen Zweck, eine Formgebung geleistet wird. Aber sie drückt nicht mehr etwas Zeitloses aus, sondern vielmehr gerade zeitliche Verhältnisse, alltägliche Begebenheiten, Partikulares.⁴⁰ Sie schafft es nicht, diese zeitlichen Verhältnisse zu transformieren. In diesem Punkt sieht Hegel sie kritisch. Wiederum kann er sie hier deshalb kritisch sehen, weil er der Meinung ist, dass die Philosophie uns trotz der Differenziertheit der Moderne noch eine absolute Verständigungsform gewährt.

Neben der Abgrenzung vom Alltäglichen gibt es die Abgrenzung der Kunst von wissenschaftlicher Prosa, vor allem von Philosophie (VÄ, 3283). Auch mit Blick auf diese Abgrenzung gilt, dass sie nicht nur aus der Perspektive Hegels als philosophische Begriffsbestimmung vorgenommen wird. Die Kunst soll sich auch von Religion und Philosophie selbst abgrenzen. So soll sie zum Beispiel „philosophische Schlüsse von sich fern halten“ (VÄ 3, 284). Es ist noch zu klären, warum Kunst das soll. Immerhin sind dies auch Formen der Selbstverständigung, in denen vom Alltäglichen abgesehen wird. Zunächst gilt es zu beachten, dass Hegel nicht den philosophischen *Gehalt* aus der Literatur ausschließen will. Worum es ihm geht, ist die philosophische *Form*. Mit der Form geht es für Hegel um den wesentlichen Unterschied von Kunst und Philosophie: In seiner Vorlesung stellt Hegel das wissenschaftliche und argumentative

³⁹ Vgl. Anm. 10.

⁴⁰ Vgl. die Charakterisierung des modernen Romans in VK, 197.

Vorgehen dem losen Verbinden von Vorstellungen in der Poesie entgegen. Was er damit meint, wird deutlich, wenn er an einer Stelle sagt, der Unterschied bestehe darin, dass die Philosophie die Abhängigkeit der Bestimmungen voneinander kläre, während die Poesie die Bestimmungen nebeneinander stehen lasse (VÄ, 319). Da bei der Poesie der Charakter des Organismus bestimmend sein soll, der sich durch die durchgängige Bezogenheit der Elemente aufeinander auszeichnet, kann damit nur gemeint sein, dass die Poesie die Zusammenstellung der Elemente nach einem sinnlichen (unmittelbaren) Einheitskriterium wählt, ohne diskursiv oder schlussartig die Zusammenhänge zu klären. Dies ist in der Philosophie anders, denn in einem philosophischen System soll der Ort und Bezug jeder Behauptung zur jeder anderen nicht nur gegeben, sondern auch transparent sein. Es ist ein System von Schlüssen. Das bedeutet, dass die Prosa deshalb durch Selbstreflexivität nicht zur Philosophie wird, weil sie sich als Form des absoluten Geistes eine neue Form geben müsste – eine philosophische Form. Diese besteht in der Herstellung eines durchgängigen schlussartigen Zusammenhangs. Das leistet die (moderne) Prosa gerade nicht. Es ist aber wohl auch etwas, was sie gar nicht leisten will. Sie hält sich von der philosophischen Form also deshalb besser fern, weil sie das Projekt, das Philosophie nach Hegel verfolgen muss, nicht verfolgen will.

Soll die Philosophie poetisch werden?

Der erste Teil meines Aufsatzes hat gezeigt, dass Hegel durchaus eine Theorie von literarischer Prosa hat. Er könnte sogar der Bedeutung der Prosa als *adäquater* moderner Ausdruckform Rechnung tragen, wenn ihn davon nicht seine These abhalten würde, dass der in der Prosa zum Ausdruck kommende Eindruck der Partikularität und Zerrissenheit durch eine Philosophie, welche die Wahrheit für sich beanspruchen kann, korrigiert würde. Der Frage, ob die Philosophie selbst wiederum poetischer werden soll, ist dieser zweite Teil gewidmet. Hierbei sollte die Bemerkung aus dem ersten Teil in Erinnerung bleiben, dass Hegel keine frühromantische oder auch frühidealistische These von der Auflösung der Disziplinen vertritt. Kunst und Philosophie gehen nicht ineinander über.

Ausführungen dazu, ob die Philosophie poetisch sein soll, finden wir nicht mehr in Hegels Ästhetik. Dies ist nach dem Bisherigen auch klar, denn die philosophische Prosa soll nicht in die Ästhetik gehören. Man könnte denken, man finde sie bei Hegels Überlegungen zum Verhältnis von Kunst, Religion und Philosophie, also in der Theorie des *absoluten* Geistes. Aber aus diesen können wir keine befriedigende Antwort gewinnen. Einerseits kann man dafür argumentieren, dass die Philosophie poetischer wird bzw. werden soll. Denn die Philosophie soll eine Art Synthese von Kunst und Religion sein (Enz, §572), und dann scheint es erforderlich, dass die Philosophie als Prosa auch poetischer wird. Andererseits könnte man sagen, dass die Philosophie nicht poetisch sein kann. Denn für Hegel ist die Philosophie die Sphäre des Begriffs und sie muss

daher alles Bildliche hinter sich lassen und alles begrifflich explizit machen. Angesichts dieser Situation ist es sinnvoll, nach dem Charakter von Hegels philosophischen Schriften zu fragen. Die Schrift, die einem hier zuerst einfällt, ist die *Phänomenologie des Geistes*. Denn obwohl das in der Philosophie nicht viel beachtet wird, muss man konstatieren, dass Hegel mit diesem Werk, was Form und Darstellungsweise angeht, ein erstaunliches Werk vorlegt. Die Entfernung von dem Stil des Werkes, das in gewisser Weise sein Pendant darstellt, nämlich von der *Kritik der reinen Vernunft*, ist bemerkenswert und natürlich gewollt. Bevor ich darauf zu sprechen komme, möchte ich noch einmal daran erinnern, dass die Philosophie sich von der Kunst dadurch unterscheidet, dass sie einen durchgängigen Zusammenhang aller Gedanken herstellen und hierfür eine Methode entwickeln will. Ich denke, dies gilt schon für die *Phänomenologie*. In Hegels Augen gibt es in der *Phänomenologie* nichts, keine Position oder Behauptung, bei der nicht geklärt wird, wie sie mit anderen Erkenntnissen und mit der Möglichkeit von Erkenntnis zusammenhängt. In diesem Sinn ist die *Phänomenologie* zweifellos ein philosophisches Werk. Dennoch kann man die *Phänomenologie* auch als ästhetisches Werk betrachten. Im Folgenden will ich ein paar Punkte, aufgrund derer das nahe zu liegen scheint, nennen und kommentieren.

Der erste Punkt, den man nennen könnte, scheint mir etwas zu sein, was in Hegels Augen gar nicht wirklich das Poetische vor dem Philosophischen auszeichnet. Das Werk hat eine gewisse Dramatik und Spannung: man weiß nicht, wie es endet. Das Werk beginnt nur mit einer Aufgabenstellung, es scheint dem Ausgang nach offen zu sein. Es ist mir aber nicht bekannt, dass dies in Hegels Augen etwas genuin Künstlerisches ist.

Die nächsten beiden Punkte betreffen den Charakter der *Phänomenologie*. Das Werk hat etwas Romanhaftes. Dies schon, indem es eine Bildungsgeschichte, also eine bestimmte bildende Entwicklung auf ein Erkenntnisziel hin erzählt und damit klar auf die literarischen Vorbilder einer Bildungsgeschichte anspielt. In der Einleitung heißt es beispielsweise: „Die Reihe seiner Gestaltungen, welche das Bewusstsein auf diesem Weg durchläuft, ist [...] die ausführliche Geschichte der Bildung des Bewusstseins selbst zur Wissenschaft.“⁴¹ Das Buch ist angelegt wie eine Reise. Hegel sagt auch explizit, dass es der „Weg“ des Bewusstseins sei, der hier dargestellt werde. Diese Parallele zum Bildungsroman ist nach meinen bisherigen Ausführungen zweifellos bemerkenswert. Denn der Bildungsroman ist danach in der Literatur der Roman, der mit der Philosophie besonders gut zusammenpasst, weil er die individuelle Seite des Gesamtprozesses der Erkenntnis der Welt als vernünftig zum Ausdruck bringt. Meines Erachtens stellt Hegel die Analogie zum Bildungsroman für den ersten Teil der *Phänomenologie* her, um auszudrücken, dass hier das *individuelle* Bewusstsein dahin geführt wird, dass der Standpunkt der Untersuchung das Geistige überhaupt (und

⁴¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Gesammelte Werke, hrsg. von Wolfgang Bonsiepen, Reinhard Heede, Düsseldorf 1980, Bd. 9, 56. Im Folgenden zitiert als „PhdG“.

nicht das Individuum und sein Standpunkt) sein muss – was mit dem Geistkapitel erreicht sein soll. Die Darstellung des Individuellen auf seinem Weg zum Allgemeinen teilt die *Phänomenologie* tatsächlich mit dem Bildungsroman und sie benutzt dafür auch anschauliche Aspekte, damit das Individuum seinen subjektiven Standpunkt wirklich repräsentiert findet. Sie tut dies, obwohl sie keine literarische, sondern eine wissenschaftliche Hinführung ist, indem sie auf die Konsistenz und Verbundenheit ihrer Gedanken sieht.

Es gibt auch verschiedene Aspekte, die an ein Drama erinnern: Es gibt eine Art Erzähler (den Beobachter) und eine Handlungsebene, es gibt Figuren, die auftreten (wie den Herrn und den Knecht) und bestimmte Handlungen verrichten. Hegel nimmt auch Figuren aus Tragödien (wie Antigone) in seine Darstellung auf. Man kann auch eine Ähnlichkeit zu Bühnenstücken oder Theater sehen, wenn man darauf achtet, dass quasi (mit der Gewissheit, der Wahrnehmung etc.) Gestalten auftreten und wieder abtreten. Hierauf scheint Hegel auch mit dem Bild vom Vorhang anzuspielen, wenn er beispielsweise am Ende des ersten Teils mit Blick auf das, was wir erkannt haben sollen, sagt: „Dieser Vorhang ist also vor dem Inneren weggezogen, und das Schauen des Inneren in das Innere vorhanden [...]. Es zeigt sich, dass hinter dem sogenannten Vorhange, welcher das Innere verdecken soll, nichts zu sehen ist, wenn wir nicht selbst dahintergehen.“⁴²

Die Tatsache, dass Hegel *sowohl* an den Bildungsroman *als auch* an das Drama anknüpft, weist darauf hin, dass er selbst keine Poesie verfasst. Er benutzt vielmehr diese Elemente nur zur Veranschaulichung seiner Philosophie. Das heißt, wenngleich dieses Werk dem Charakter nach letztlich philosophisch ist, spielt es mit ästhetischen Darstellungsformen, um den Leser anders anzusprechen als durch eine rein philosophische Abhandlung. In diesem Sinn integriert die *Phänomenologie* auch Lyrik, denn sie endet mit der veränderten Gedichtzeile von Schiller: „aus dem Kelche dieses Geisterreiches schäumt ihm seine Unendlichkeit.“

Zu erwähnen ist noch, dass die *Phänomenologie* sich schon durch ihr Vokabular von ihren philosophischen Vorgängern wie Kant abhebt. Beispiele hierfür findet man in der Einleitung: so spielt Hegel mit dem Begriffspaar Zweifel und Verzweiflung – ersteres, aber nicht letzteres aus philosophischer Prosa bekannt. Später in der *Phänomenologie* kommen noch viele Ausdrücke hinzu, die in einer philosophischen Abhandlung eher irritieren: so zum Beispiel „unglückliches Bewusstsein“. Es gibt zudem Ausdrücke, die auf bestimmte als niedrig eingestufte Alltagshandlungen Bezug nehmen wie ‚begehren‘, ‚verzehren‘, ‚pissen‘, etc. Hier gibt es Elemente, die aus dem Alltag zu kommen scheinen und die den Eindruck erwecken, die *Phänomenologie* würde auf das Alltägliche ausgreifen und hier sogar eine gewisse Weitschweifigkeit haben – wie die moderne Kunst.

⁴² PhdG, 102.

Was haben wir von diesen Beobachtungen – denen man leicht noch mehr anfügen könnte – zu halten? Zunächst möchte ich behaupten, dass die *Wissenschaft der Logik* und die Realphilosophie in diesem Punkt nicht mit der *Phänomenologie* übereinstimmen. Es liegt nahe, dass die *Phänomenologie* diese Elemente nutzt, um ihren Zweck zu erfüllen, Einleitung in die Wissenschaft zu sein. Sich ästhetischer Mittel zu bedienen, macht sie nicht nur aus rhetorischen Gründen, also um die Menschen da *abzuholen*, wo sie sind. Sie muss auch an den anderen Bereichen ansetzen, um diese – also auch das, was dort gedacht wird, – in die Sphäre der reinen Gedanken zu überführen. Die Philosophie stellt dann insgesamt gleichsam *zunehmend reine* Prosa dar.⁴³ Wie die Kunst immer geistiger wurde, so wird die Philosophie immer geistiger und reiner und sie löst sich damit zunehmend von den poetischen Elementen, die sie in ihren Einleitungen noch benutzt.

Wenn das stimmt, haben wir mit der *Phänomenologie* ein gutes Beispiel dafür, wie die Philosophie Aspekte der anderen Formen der Selbstverständigung in Kunst und Religion aufnimmt. Vor allem haben wir eine Erklärung dafür, warum Hegel in der *Phänomenologie* so schreibt, wie er es tut. Dass Hegel nicht geradeheraus sagt, was er meint, sondern es umständlich umkreist, dass Hegel Bilder und Allegorien benutzt, dass er ein überraschendes Vokabular verwendet: dies alles kommt durch die Aufnahme der Elemente der Kunst bzw. Poesie in die Philosophie. Die Philosophie nimmt Elemente der Poesie auf, legt diese dann aber in ihrer eigenen Entwicklung wieder ab. Philosophie wird auf diese Weise nicht wirklich poetisch, sondern sie verwendet ästhetische Mittel, um ihr Anliegen zu vermitteln.

⁴³ Auch in der historischen Entwicklung löst sich die Philosophie von der Poesie ab. VÄ 3, 328.

Jürgen Brokoff

Prosareflexion und das Schreiben von Prosa nach dem ‚Ende der Kunstperiode‘ (Theodor Mundt, Heinrich Heine)

Einleitende Bemerkungen zur diskursiven Konstellation um 1830

Dass die Reflexion auf das Schreiben von Prosa und das Schreiben von Prosa selbst nach einer ersten Hochphase um 1800 unter veränderten historischen Bedingungen um 1830 in Deutschland weiterhin Konjunktur haben, ist kein Geheimnis. Im Umkreis der Literatur des Jungen Deutschlands und der Vormärzliteratur insgesamt kommt es sowohl auf der Ebene literarischer Schreibverfahren als auch auf der Ebene publizistischer Meinungsbildung zu einer verstärkten Hinwendung zur Prosa. Dabei wird in erster Linie die Entwicklung und Ausarbeitung einer deutschsprachigen Kunstprosa ins Auge gefasst. Das heißt nicht, dass die Frage nach den Gebrauchsformen der Prosa, die die gewöhnliche Sprache und die Alltagskommunikation betrifft, irrelevant wäre, im Gegenteil. Es geht, wie auszuführen sein wird, unter anderem um eine Konvergenz, um eine bewusste Wiederannäherung der Kunst- und Gebrauchsformen der Prosa. Dabei spielt auch die Frage nach wissenschaftlichen Formen der Prosa eine Rolle.

Auf literarischem Gebiet tritt um 1830, um einige Beispiele zu nennen, mit der Veröffentlichung von Heines *Reisebildern* zwischen 1826 und 1831 eine Form von Prosatexten hervor, die als grundstürzend neu empfunden wird. Heine selbst hat den Text seiner *Reisebilder* als „zusammengewürfeltes Lappenwerk“ bezeichnet,¹ eine Formulierung, die den Blick auf die komplexe Machart des Textes richtet und zugleich ein betont nüchternes Verständnis dieser Machart dokumentiert. Und mit der Veröffentlichung von Büchners *Lenz* im Jahr 1839 beginnt nach den Worten des Schriftstellers Arnold Zweig noch vor den Werken französischer und russischer Schriftsteller die „moderne europäische Prosa“.² Auf publizistischem Gebiet sind es die jungdeutschen Schriftsteller Ludolf Wienbarg, Heinrich Laube und Theodor Mundt, bei denen der Begriff der Prosa nach den Reflexionen der Frühromantik zu neuen Ehren kommt.

1 Heinrich Heine: Brief an Moses Moser am 11. Jan. 1825, in: ders.: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin/Paris 1970 ff., Bd. 20, 184.

2 Arnold Zweig: Versuch über Büchner, in: ders.: Essays. Literatur und Theater, Berlin 1959, Bd. 1, 152–203, hier: 172.

In seinen *Ästhetischen Feldzügen* von 1834 diagnostiziert Wienburg bei sich und anderen eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber Kunst und Poesie und sieht dies als „gutes Zeichen“ für das weitere Vordringen der Prosa an, das insgesamt unter der Ägide einer politischen Dichtungskonzeption steht.³ Wienburgs Ausführungen über den Unterschied zwischen der „neuen Prosa“ und dem Stil der „jüngst vergangenen ästhetischen Epoche“⁴ rekurren dabei unverkennbar auf das von Heine seit seiner Menzel-Rezension von 1828 proklamierte ‚Ende der Kunstperiode‘.⁵ Mit diesem Schlagwort hatte Heine die unter dem maßgeblichen Einfluss Goethes und Schillers stehende klassisch-romantische Literaturepoche für beendet erklärt und die in dieser Epoche vorherrschende „Idee der Kunst“ verabschiedet.⁶ Hegels Ästhetik, die vor allem in der editorischen Bearbeitung von Hotho aus den 1830er und 1840er Jahren bekannt und popularisiert wurde, ist einer der wirkungsmächtigen Versuche, diese „Idee der Kunst“ noch einmal systematisch zu bestimmen.⁷

Neben Wienburg und Laube ist es vor allem Theodor Mundt, bei dem der Begriff der Prosa in der Zeit um 1830 in den Mittelpunkt rückt. Mundt widmet der Prosa ein ganzes Buch. Es erscheint 1837 und trägt den Titel *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich*. Folgt man dem einschlägigen Artikel im Handbuch *Ästhetische Grundbegriffe*, so handelt es sich bei Mundts Buch um die „nach Hegel bei weitem präziseste und niveauvollste Theorie der Prosa im 19. Jahrhundert in Deutschland“.⁸ Aus diesem Grund mag im Rahmen einer um Differenzierung bemühten Diskussion über Prosa eine genauere Analyse von Mundts Schrift lohnend sein. Zugleich ist aber mit dem Theoriestatus von Mundts Ausführungen zurückhaltender als im Handbuchartikel umzugehen. Es wäre übertrieben zu sagen, dass es sich um eine „Theorie“ der Prosa handelt. Mundts Buch ist eine ausführliche Reflexion des Prosabegriffs, die im strengen Sinne weder philosophisch noch kunsttheoretisch ausgerichtet ist. Insofern führt der Zusatz „nach Hegel“ ein wenig in die Irre. Die begriffliche Trias, die im Untertitel von Mundts Schrift steht, „ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich“, deutet an, dass es in dieser Schrift um eine

3 Ludolf Wienburg: *Aesthetische Feldzuege. Dem jungen Deutschland gewidmet*, Hamburg 1834, 134: „Die großen Dichter sind todt und wir grämen uns nicht so sehr darüber, überall sind wir mehr gleichgültig gegen Kunst und Poesie geworden, in dem Verstand, worin beide bisher gepflegt, auch das nenne ich ein gutes Zeichen, auch dieses, daß die sogenannte Prosa, die ungebundene Rede wirklich ungebundener und poetischer zu strömen anfängt als bisher [...]“.

4 Ebd., 291.

5 Heinrich Heine: *Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel*. 2 Teile. Stuttgart, bei Gebrüder Frankh. 1828, in: ders.: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb, München 1968–1976, Bd. 1, 444–456.

6 Ebd., 445.

7 Vgl. dazu Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013, insb. 259–284.

8 Karlheinz Barck: Art. „Prosaisch-poetisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2003, Bd. 5, 87–112, hier: 105.

Kombinatorik von Perspektiven geht, bei der unterschiedliche Dimensionen des Prosa-begriffs in den Blick genommen werden.

Die nachfolgenden Überlegungen möchten diese Kombinatorik rekonstruieren und schlagen eine Sortierung der Argumente vor, auf deren Grundlage sich die bei Mundt zu beobachtende Aufwertung der Prosa vollzieht. Dass es um eine solche Aufwertung der Prosa geht, ist unstrittig. Mundt spricht explizit von einer „Emancipation der Prosa“, von ihrer „inneren Gleichstellung mit der Poesie“.⁹ Seine Schrift will dazu beitragen, „Kunst und Werth der modernen Prosa im gerechten Lichte erscheinen“ zu lassen. (139) Dabei ist zu beachten, dass sich Mundts Schrift auf deutschsprachige Verhältnisse konzentriert, er nimmt die spezifische Entwicklung der deutschen Prosa in den Blick. Diese Konzentration ist nicht einer nationalen Verengung des Blickwinkels geschuldet. Als jungdeutscher Autor hat Mundt die „kosmopolitischen Gränzaufhebungen“ und „weltliterarischen Constellationen“ der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stets im Blick. (12) Die Konzentration auf die Entwicklung der deutschen Prosa hängt vielmehr mit einer gesellschaftsgeschichtlichen Perspektive zusammen, die Mundt in der Folge zu einem sprachsoziologischen Argument über den gesellschaftlichen Ort der Prosa ausbaut. Die Mundts Schrift zugrundeliegende Argumentationsstruktur soll im Folgenden erläutert werden. Im Anschluss daran wird exemplarisch eine Verbindung zu einem Text von Heine hergestellt, bei dem sich die Prosareflexion sachlich und darstellungsästhetisch im Schreiben von Prosa selbst vollzieht.

Zeitdiagnostik, Gegenwartsanalyse: Die „beginnende Epoche der Prosa“

Ausgangspunkt der Bestandsaufnahme von Mundt in Sachen Prosa ist die Sprachauf-fassung Jacob Grimms, die dieser 1819 in der Einleitung zur ersten Fassung seiner *Deutschen Grammatik* zum Ausdruck bringt. Dort vertritt Grimm die These, dass eine alte Sprache, die in ihren Anfängen stark und kraftvoll, „leiblich“ und „sinnlich“ ist, im Laufe einer geistigen Höherentwicklung der Menschen an „Stärke“ und Kraft, an Leiblichkeit und Sinnlichkeit verliert.¹⁰ Im Gegenzug gewinnen die „Verstandesbegriffe der neuen Sprache“ an Klarheit und Deutlichkeit.¹¹ Darunter versteht Grimm jene Wörter der neueren Sprachstufen der alten Sprache, die einen Prozess der Vergeistigung

⁹ Theodor Mundt: Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich. Berlin 1837, Reprint hrsg. von Walther Killy mit einem Nachwort von Hans Düvel, Göttingen 1969, 49. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

¹⁰ Jacob Grimm: Deutsche Grammatik. Erster Theil, Göttingen 1819, XXVII.

¹¹ Ebd.

anzeigen. In diesem Kontext äußert Grimm den von Mundt zustimmend zitierten Satz: „Die Poesie vergeht und die Prosa (nicht die gemeine, sondern die geistige) wird uns angemessener.“¹²

Was Grimm innerhalb seiner Reflexion über die Geschichtlichkeit grammatischer Sprachformen äußert, wird von Mundt im Sinne einer Zeitdiagnostik und Gegenwartsanalyse kurzerhand auf die literarischen Zustände und Verhältnisse der Zeit übertragen. Zielpunkt des Buches von Mundt ist der Nachweis einer größeren Angemessenheit der Prosa in der Literatur der Gegenwart und der „vorwaltende[n] Neigung der neuern Literatur, die Poesie in die Prosa übergehen zu lassen.“ (42) Mundt geht es darum, die Gegenwart als „beginnende Epoche der Prosa“ auszuweisen. (40) Zu diesem Zweck bietet er ein ganzes Arsenal von Argumenten auf. Diese sind allesamt sprachbezogen, lassen sich aber hinsichtlich ihrer jeweiligen Stoßrichtung in sprachgeschichtliche, sprachphilosophische, im engeren Sinne sprachwissenschaftliche und sprachsoziologische Argumente untergliedern. Im Sinne einer Pointierung soll im Folgenden aus dem Arsenal der von Mundt ins Feld geführten Argumente das für die jeweilige Stoßrichtung zentrale herausgegriffen werden.

Wert und Stellung der Prosa: sprachgeschichtlich, sprachphilosophisch, sprachwissenschaftlich, sprachsoziologisch

Hinsichtlich der sprachgeschichtlichen Argumentation ist wichtig, dass Mundt die genetische Betrachtung verschiedener Sprachstufen, die in ihrer Abfolge einen Vergeistigungsprozess anzeigen, in einen Gegensatz überführt, der alte Sprachen und neue, moderne Sprachen voneinander abgrenzt. In Bezug auf die neuen, modernen Sprachen konstatiert Mundt dabei einen Verfall der metrisch gebundenen Formen der Verssprache. Dieser Verfall geht einher mit der Ablösung von einem ersten Poesiebegriff, der für die frühen Entwicklungsstufen der alten Sprachen kennzeichnend ist. Auf einen zweiten, davon abzusetzenden Begriff der Poesie und des Poetischen, den Mundt für die neuen, modernen Sprachen reserviert, wird später einzugehen sein. Der Verfall der metrisch gebundenen Formen der Verssprache äußert sich zunächst in einem Verblässen der für die Poesie der alten Sprachen konstitutiven Bildlichkeit. Ist diese Bildlichkeit im Falle der alten Sprachen eine „unentfärbte“, also, ins Positive gewendet, eine farbige, so hat sie in den neuen, modernen Sprachen ihre Färbung verloren. (20) Mundt spricht in diesem Kontext auch davon, dass die „bildliche Bedeutung“ jenseits der Poesie der alten Sprachen „abgeblüht“ sei. (21) Dies

¹² Ebd. Das Zitat bei Mundt S. 20.

führt zu einer in ihrer Drastik erstaunlichen Diagnose. Mundt attestiert der Metrik der neuen, modernen Sprachen eine „Verarmung“, die insbesondere die deutsche Sprache betrifft. (45) In Bezug auf die Metrik der deutschen Sprache konstatiert er eine „Erschlaffung und Monotonie in Formen, die kaum noch für metrisch gelten können“. (45 f.) Unmittelbar im Anschluss spricht er davon, dass die „schönen fremden Kleider“ der deutschen Metrik, die sich unter ausdrücklicher Zustimmung Mundts „antike[]“, „südliche[]“ und „orientalische[]“ Versmaße anverwandelt hat, „zerrissen und schlotterig geworden“ sind. (46) Diesem Verfall steht nun ein Aufstieg der Prosa gegenüber:

Auf der anderen Seite entfaltet sich dagegen eine höchste und ausgebildetste Form der Prosa, die sich keine Poesie des Inhalts mehr versagt, in ihrem gedankenfreien Lauf den kecksten Wendungen der Rede sich hingibt, und an rhythmischer Schönheit und Melodie der Verskunst fast nicht mehr nachsteht, sie vielmehr, auf ihrer gegenwärtigen Verfallsstufe, bald an tonangebender Gediegenheit des Numerus übertreffen wird. (46 f.)

Dass die etwas missverständlich klingende Formulierung vom „gedankenfreien Lauf“ einen von der Freiheit der Gedanken beflügelten Lauf bezeichnet, wird noch zu klären sein. Davon abgesehen deuten sich in dieser Passage die beiden nächsten, eng miteinander verbundenen Argumente an, die Mundt für den konstatierten und zugleich geforderten Aufstieg der Prosa in Anschlag bringt: erstens ein sprachphilosophisches Argument, das die Gedankenorientierung der Prosa ins Zentrum stellt, und zweitens ein im engeren Sinn sprachwissenschaftliches Argument, das die Gedankenorientierung in syntaktischer Hinsicht mit einer Abkehr von der Wortorientierung in Verbindung bringt und die rhythmischen Qualitäten des Satzgefüges der Prosa betont.

Die Gedankenorientierung der Prosa wird von Mundt an mehreren Stellen unterstrichen. Sie hängt mit dem bereits angesprochenen Prozess der Vergeistigung zusammen, den Mundt und andere konstatiert haben – so auch Hotho, der Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* zeitgleich mit dem Erscheinen von Mundts Schrift ediert. An die Stelle der abgeblühten bildlichen Bedeutung, die „am Worte haftet und dabei verweilen macht“, tritt die Konzentration auf den „allgemeinen Inhalt des Gedankens“. (21) Dies hat in zweifacher Hinsicht gravierende Auswirkungen: Erstens werden bei einer solchen Konzentration auf den Inhalt des Gedankens „die Wörter für sich selbst nicht mehr empfunden“. (Ebd.) In Hothos Edition von Hegels *Ästhetik* ist in ähnlicher Weise an einer Stelle vom Wort als „selbständigkeitslosen Mittel geistiger Äußerung“ die Rede.¹³ Mundts Formulierung ist aber auch über den Hegel-Hotho-Bezug hinaus interessant. Sie führt zu einem Gedanken in Lessings *Laokoon*-Schrift zurück, demzufolge die von den lebhaften Ideen des poetischen Werks eingenommenen Leser sich

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* III, in: ders.: *Werke* in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 15, 228.

der Worte, die der Poet benutzt, „bewußt zu sein aufhören“.¹⁴ Zugleich weist Mundts Formulierung auf einen gegenläufigen Gedanken des russischen Formalismus voraus, der im Einklang mit der futuristischen Avantgarde gerade das Wiederempfinden des Wortes zum literaturtheoretischen Programm erhebt und ‚das Wort als solches‘ in den Blick nimmt.¹⁵

Zweitens bewirkt die Konzentration auf den „Inhalt des Gedankens“ eine größere Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit der Rede. (21) Mundt schreibt, dass der Rede durch ihre Gedankenorientierung der „allerweiteste[] und willkürlichste[] Spielraum“ gewährt wird. (43) Sie hat die Freiheit, allein den „wandelnden Bewegungen des Gedankens“ zu folgen, (42) und vor diesem Hintergrund erhält auch die eben zitierte Formulierung vom „gedankenfreien Lauf“ ihren Sinn. (46 f.)

Das sprachphilosophische Argument der Gedankenorientierung, die aus der Prosa „etwas Geistiges“ macht, (42) ist mit einem im engeren Sinn sprachwissenschaftlichen Argument verbunden, das die syntaktische Ebene der Sprache betrifft. An die Stelle des Wortes, das in erster Linie Träger des Gedankens ist und weniger für sich genommen interessiert, tritt der Satz. Der Satz ist jene sprachliche Einheit, die den für die Prosa maßgeblichen Gedankengang auszudrücken vermag. Mundt schreibt, dass die „Bedeutsamkeit des Wortes“ von der „Bedeutsamkeit des Satzes“ abgelöst wird. (24) Und weiter heißt es: „Die kunstvollere Composition des Satzes gehört der Bildnerei der Prosa an.“ (41)

Der Beitrag von Michael Gamper in diesem Band führt unter Verweis auf Mundt aus, dass der Rhythmus eine der maßgeblichen Organisationsformen der Prosa ist. In einer der bereits zitierten Passagen des Mundt'schen Textes ist davon die Rede, dass die Prosa „an rhythmischer Schönheit und Melodie der Verskunst fast nicht mehr nachsteht“. (47) In diesem Kontext ist noch einmal die zentrale Stelle der *Kunst der deutschen Prosa* anzuführen, weil sie die skizzierten sprachgeschichtlichen, sprachphilosophischen und sprachwissenschaftlichen Argumente, die für die Aufwertung der Prosa sprechen, bündig versammelt:

Die Prosa, welche die höchste Entwicklung des Satzes ist, schwebt darum ebenfalls in den Gesetzen des Rhythmus, aber ohne vom Metrum abhängig zu werden, indem sie vielmehr die metrischen Formen, in denen auch ihre Vielfachheit und Verschlungenheit sich individualisiert, nach den wandelnden Bewegungen des Gedankens zu bestimmen und zu wechseln vermag. Die Metra

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon. Text und Kommentar, in: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, Bd. 5.2, 124.

¹⁵ Vgl. dazu meine Analysen in: Jürgen Brokoff: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, Göttingen 2010, 493 f.; ders.: Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis. Zur Aktualität formalistischer Literaturwissenschaft, in: Modern Language Notes 129 (2014), 484–503; ders.: Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der europäischen Avantgarde, in: ders., Joachim Jacob, Marcel Lepper (Hrsg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne, Göttingen 2014, 51–70.

der Poesie haben ihre Geschichte, und können daher veralten und aussterben; das metrische Wesen der Prosa ist etwas Geistiges, das den innern Gesetzen der Darstellung folgt, und auf den eigenthümlichen Grundcharakter der Sprachen sich mit Freiheit gründet. (42)

Auch wenn Mundt an dieser Stelle auf die traditionelle Unterscheidung von Poesie und Prosa als Differenz von gebundener und ungebundener Rede zurückzugreifen scheint, sollte nicht übersehen werden, dass er an anderen Stellen seiner Schrift einen zweiten Begriff der Poesie und des Poetischen etabliert, um die skizzierten Argumente für die Prosa mit dem entsprechenden Qualitätssiegel zu versehen. Es gibt eine erste Poesie, die in den alten Sprachen gründet und eine zum Verfall tendierende Geschichte hat, was sich insbesondere an der „Erschlaffung“ der metrischen Formen zeigt. Und es gibt eine zweite Poesie, die auf einer höheren Entwicklungsstufe in den neuen, modernen Sprachen eine untrennbare Verbindung mit der Prosa eingeht. An dieser Stelle ist auf eine ähnlich gestaltete Überlegung in Hothos Edition von Hegels Ästhetik zu verweisen, wo im Kontext geschichtsphilosophischer Reflexion ebenfalls zwei Begriffe von Poesie in Anschlag gebracht werden, die in der Geschichte des zu sich selbst kommenden Geistes unterschiedliche Stellungen besitzen.¹⁶ Die von Mundt gedachte zweite Poesie wird nun in verschiedenen Anläufen mit der Prosa in eins gesetzt. So spricht er beispielsweise davon, dass „noch keine moderne Sprache auf der Stufe völliger Verschmelzung von Poesie und Prosa angelangt ist, obwohl einige, vornehmlich die deutsche, ihr nahe stehen.“ (45) An anderer Stelle betont Mundt, dass die Entwicklung der Sprache die „Ineinsbildung von Poesie und Prosa“ befördert, um ein „einziges und einheitliches Organ sich zurückzuerstreben“. (60) Man kann in diesem Kontext auch auf eine Überlegung von Novalis aus dem *Allgemeinen Brouillon* verweisen, nach der „dasjenige Volk am gebildetsten“ sei, „dessen Prosa – Rede [–] Gespräch – die ganze Sphäre der Poësie und des Gesanges mit einschlosse – wo kein Unterschied zwischen Poësie und Prosa wäre.“¹⁷

Die Rede von der „Verschmelzung“ und der „Ineinsbildung“ von Poesie und Prosa zeigt den geschichtsphilosophischen Index an, mit dem Mundts Konzeption der Prosa verbunden ist. Bevor dieser Aspekt thematisiert wird, soll auf ein sprachsoziologisches Argument eingegangen werden, das die Einheit oder Nichtunterschiedenheit von Poesie und Prosa im Begriff der Literatur gewissermaßen voraussetzt und zugleich über diese innerliterarische Einheit hinausgeht, indem es nach dem gesellschaftlichen Ort der Literatur und damit der Prosa fragt. Die aus soziologischer Perspektive interessante These von Mundt lautet, dass dieser gesellschaftliche Ort der Literatur und der Prosa schwierig zu bestimmen ist bzw. bislang schwierig zu bestimmen war. Das liegt vor allem daran, dass sich nach Mundts Einschätzung Literatur und Gesellschaft unabhängig voneinander entwickelt haben und diese unabhängige Entwicklung ein

¹⁶ Hegel (Anm. 13), 234–245.

¹⁷ Novalis: Das Allgemeine Brouillon, in: ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, München/Wien 1978, Bd. 2, 471–718, hier: 542.

engeres Beziehungs- und Austauschverhältnis zwischen Gesellschaft und Sprache bzw. Literatur verhindert hat:

Deutsche Gesellschaft und deutsche Sprache waren sich lange Zeit zwei fremde und widerstrebende Elemente. (75)

Das Verhältnis der deutschen Sprache zum wirklichen Leben ist ein noch unausgebildetes [...]. (96)

Dieses noch unausgebildete Verhältnis hat gravierende Auswirkungen auf die Stellung, die die Kunst der Prosa im gesellschaftlichen Raum bisher einnimmt:

Die künstlerischen Gesetze, nach denen die geschriebene Prosa sich bildet, haben auf die Sprache des wirklichen Lebens keine Anwendung. Beide stehen abgerissen von einander und getrennt sich gegenüber, obwohl die bedeutsamste Beziehung zwischen ihnen anzuknüpfen wäre. (65)

Mundt beklagt die isolierte, von gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen abgekoppelte Entwicklung einer prosaischen „Schreibsprache“, die ihre exklusive Herkunft aus der akademisch-wissenschaftlichen und zugleich abstrakten Gelehrsamkeit nicht verleugnen kann. (52) Das Ziel des mittleren und längsten Teils von Mundts Buch, das der „Geschichte der deutschen Prosa“ gewidmet ist, besteht im Nachweis einer solchen isolierten Entwicklung, um zugleich mögliche Auswege aus dem konstatierten Dilemma zu skizzieren. (66) Mundts Buch, das auf den ersten Blick recht unpolitisch daherkommt, entwickelt auf einer abstrakten, ideellen Konzeptebene so etwas wie ein Reformprogramm, das der besseren Einbindung der Kunst der deutschen Prosa in gesellschaftliche Zusammenhänge dienen soll. Das Unternehmen, erstens einen Begriff von dieser Kunst der deutschen Prosa zu entwickeln, zweitens ihre Geschichte zu erzählen, um dann im dritten Schritt die literarischen Gattungen der Prosa zu betrachten, ist, als Ganzes genommen, selbst der erste Schritt in einem solchen Reformprogramm. Dieses Reformprogramm verfolgt vor allem zwei übergeordnete Zielsetzungen. Erstens ist die Kluft zu schließen, die zwischen den abgehobenen sprachkünstlerischen und akademisch-gelehrsamten Entwicklungen einerseits und den sonstigen sprachlichen Praktiken der Gesellschaft, den Gebrauchsformen der Sprache andererseits besteht. Mundt erhebt den Anspruch, eine Sprache befördern zu wollen, die die Stände „bei weitem gleichartiger“ verbindet, als dies bisher der Fall ist. (95) Es geht Mundt ganz dezidiert um das Verhältnis von Sprachbindung und Sozialbindung. Entscheidend ist, dass genau hier, an dieser Stelle, der Begriff der Prosa verwendet wird, und zwar in einer präzise zu bestimmenden Weise. Mundts Prosabegriff ist ein intermediärer Begriff, der im Gegensatz zur ‚erschafften‘ Formensprache der Verskunst gesellschaftlichen Zusammenhalt zu schaffen verspricht. Epistemologisch, literatur- und kulturwissenschaftlich betrachtet ist der Prosabegriff aber dann gerade kein Begriff, der über die Extreme zu erschließen wäre, sondern über einen mittleren, zusammenbindenden Bereich. Der maßgebliche Begriff, den Mundt selbst hierfür vorschlägt, ist „Mittelgestaltung“. (344) Die Kunst der Prosa ist in ihrer Kraft, sozial Auseinanderstrebendes und sprachlich Auseinanderliegendes zusammenzubinden, „Mittelgestaltung“.

Die zweite übergeordnete Zielsetzung von Mundts Reformprogramm besteht in der Forderung nach einer sprachlich-stilistischen Höherentwicklung der Prosa. Mundt wählt kräftige Bilder, um den bisher defizitären Charakter der gesellschaftlich isolierten und abstrakt-gelehrsam Prosasprache zu skizzieren. Bei deutscher Prosa denke man sich, so Mundt, ein „schwerlöthiges, vierundzwanzigpfündiges Geschütz vom größten Kaliber, das mit einem Langgespann von sechs Pferden rumpelnd in die Schlacht gezogen wurde.“ Oder man denke sich „einen in tiefen Sandspuren langsam fortkeuchenden, uckermärkischen Frachtwagen, der mit Säcken, Kisten und Fässern aller Art so vollbepackt dahinrollt, daß man den Muth verliert, ihn anzuhalten.“ (49) Die Schwerfälligkeit der Prosa ist hier mit Händen zu greifen. Mundts Konzeption der Prosa zielt im Gegenzug auf die Förderung der Geschmeidigkeit und der Leichtigkeit der Prosasprache, ihre Erhebung zur Kunst ab, wobei diese Erhebung gerade nicht in einem autonomieästhetischen Sinn zu verstehen ist, sondern eine sozial-inklusive und diskurs-integrative Stoßrichtung hat. Diese Förderung hat bei Mundt wie bei vielen seiner Vorgänger, die sich seit Martin Opitz um eine Reform der deutschen Sprache bemüht haben, durchaus eine nationalsprachliche und nationenvergleichende Dimension. So ist auch bei Mundt das Projekt einer Höherentwicklung der Kunst der deutschen Prosa mit einem (vergleichenden) Blick nach Frankreich verbunden.

Geschichtsphilosophischer Index: Die „zeitgemäße Stellung“ der Prosa

Am Ende des Durchgangs durch Mundts Schrift steht eine Zusammenfassung des Projekts, im Jahr 1837 die Kunst der deutschen Prosa zu bestimmen und zugleich zu befördern. Die Zusammenfassung stammt dabei von Mundt selbst. Sie sei an dieser Stelle zitiert, weil sie den geschichtsphilosophischen Index von Mundts Projekt deutlich macht und weil es im Anschluss mit Blick auf Heine um einen bestimmten Begriff gehen wird, der im Zitat in einer programmatischen Weise verwendet wird. Es handelt sich um den Begriff des ‚Zeitgemäßen‘:

Die bisherigen Bemerkungen über die Kunst der deutschen Prosa suchten vornehmlich ihre zeitgemäße Stellung zu bezeichnen, in der sie von Seiten der Sprache, der Literatur und der Gesinnung eine eigenthümliche Bildungsstufe gegenwärtig darstellt. Diese Eigenthümlichkeit, hauptsächlich in der Durchbrechung der Schranke zwischen Poesie und Prosa nachgewiesen, tritt immer entschiedener heraus, und gestaltet jetzt mit vorwaltender Neigung eine Literatur der Prosa, in welcher der schaffende poetische Geist der Nation am mächtigsten wird, in der die Ideenbewegung der Zeit vorzugsweise ihre Sache führt, der andern literarischen Formen sich entschlagend. Die moderne Prosa beginnt mehr Neuheit in den Melodien und Combinationen ihrer Sätze, mehr Schönheitsreiz in ihren Wendungen und Gliederungen, zu entfalten, als die abgeklungenen metrischen Formen der Poesie noch auf ihrem Tonregister haben. [...]

Das, was wir heute zu sagen haben, ist eben ein anderes, ein aus vielfarbigeren Richtungen, Gegensätzen und Meinungszerwürfnissen Zusammengesetztes, das nur in komplizierteren Lauten, mit größerem Aufwand von Mitteln, mit künstlicheren Schattierungen, sich ausführen lässt. (138–140)

Wenn allein die „Literatur der Prosa“ den gestiegenen und komplexer gewordenen Anforderungen der Zeit gerecht zu werden vermag, ist dann eine Poesie, die *ohne* Prosa auszukommen glaubt, in einem tieferen Sinne unzeitgemäß? Mundts Position scheint in diese Richtung zu tendieren, wenn er, neben den anderen genannten Aspekten, den Mehrwert der modernen Prosa, der sich in den Steigerungsformen des letzten Absatzes ausdrückt (‚vielfarbiger‘, ‚komplizierter‘ usw.), mit der Diagnose von den „abgeklungenen“ metrischen Formen der Poesie verbindet.

Prosareflexion im Schreiben von Prosa: Heines Platen-Polemik von 1830

Im Anschluss an Mundts Prosakonzeption ist auf einen literarischen Text von Heine zu verweisen. Denn dieser 1830 in Prosa verfasste Text Heines macht den Umgang mit der Differenz von Poesie und Prosa und das ‚Unzeitgemäße‘ einer bloß auf die Verkunst beschränkten Poesie explizit zu seinem Thema. Vieles von dem, was in Mundts Abhandlung über die „abgeklungenen metrischen Formen der Poesie“, ihre „Erschlaffung und Monotonie“ zu lesen ist, taucht bereits in diesem, sieben Jahre zuvor erschienenen Text auf. Die Rede ist von der Polemik Heines gegen den Versdichter August von Platen, die 1830 im dritten Teil der *Reisebilder* als Teil des Textes *Die Bäder von Lucca* erscheint. Den Streit zwischen Heine, Immermann und Platen hier darzustellen, der auf Seiten Platens von Antisemitismus und auf Seiten Heines und Immermanns von Homophobie gekennzeichnet ist, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es sei aber daran erinnert, dass auf die Veröffentlichung eines Gedichts von Immermann im zweiten Teil von Heines *Reisebildern*, das Platens Nachbildung orientalischer Formen in der deutschen Lyrik satirisch aufs Korn nimmt, eine Reaktion Platens in seiner versgebundenen Komödie *Der romantische Ödipus* mit antisemitischen Ausfällen gegen Heine folgt, wo er diesen als „Pindarus vom kleinen Stamme Benjamins“ bezeichnet, als „Petrark des Laubhüttenfestes“. ¹⁸ Diese Ausfälle veranlassen Heine, in seinem Reisebild *Die Bäder von Lucca* Platens Homosexualität öffentlich zu machen und mit dem „Dichter und warmen Freund“ Platen abzurechnen. ¹⁹

¹⁸ August von Platen: *Der romantische Oedipus. Lustspiel in fünf Akten*, Stuttgart/Tübingen 1829, 94.

¹⁹ Heinrich Heine: *Die Bäder von Lucca*, in: ders., *Sämtliche Schriften* (Anm. 5), Bd. 2, 391–474, hier: 449. – Vgl. dazu auch (mit weiterer Literatur) Brokoff, *Geschichte der reinen Poesie* (Anm. 15), 347–358.

Heine und auch Immermann werfen Platen nicht nur vor, „kein Dichter“ zu sein.²⁰ Sie werfen ihm vor allem vor, seine Individualität hinter fremden und abgelebten Formen der Verskunst zu verstecken. So heißt es in Immermanns Polemik mit dem Titel *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier*: „Ich suche Platen. [...] Ich suche Platen. [...] Umsonst durchsuch’ ich alle fremden Kleider. Wo steckst du, süßer junger Formenschneider?“²¹ Von „fremden Kleidern“, die „zerrissen und schlotterig“ geworden sind, wird, wie schon erwähnt, später auch Mundt sprechen. In Heines Reisebild-Polemik geht es in zwei aufeinanderfolgenden Kapiteln darum, Platen ein hoffnungslos antiquiertes Festhalten an schön geformter Verskunst nachzuweisen. Im Zuge dieses Nachweises bietet Heine ein ganzes Arsenal an Strategien auf, die sich um ein Konzept von Prosa versammeln. Diese Strategien haben die Funktion, Platen nicht nur auf der inhaltlichen Ebene einer unzeitgemäßen Formkunst zu überführen, die uninspiriert auf metrische Vorgaben bezogen bleibt. Sie haben vor allem die Funktion, im Vollzug des eigenen prosaischen Schreibens Platens Verskunst als unzeitgemäß erscheinen zu lassen. Drei solcher ‚Prosa-Strategien‘ sollen hier benannt werden.

1. *Ernüchterung als ästhetisches Verfahren*. Heines Prosatext begegnet der von ihm zitierten hochfahrenden Verssprache an vielen Stellen mit einem ästhetischen Verfahren der Ernüchterung, sogar der Ausnüchterung. Wenn etwa eine Figur des Textes pathetisch Verse über „der Abenddämmerung Schleier“ deklamiert, und es im folgenden Prosaabsatz trocken heißt, dass der Deklamierende ins „morgenhelle Tal“ hinabschaut,²² wird die Verssprache in direkter Weise durch die Prosasprache desavouiert. Dies ist poetologisch als Fortführung der literarischen Rede durch Einführung eines prosaischen Prinzips in den von Lyrik bestimmten poetischen Diskurs zu verstehen – ein Verfahren der ‚Prosaisierung‘, das Heine auch gedichtintern in der eigenen Lyrik sehr gekonnt praktiziert.
2. *Integration von Alltagskommunikation*. In Heines Prosatext über den homosexuellen Dichter Platen spielt die Gerüchtekommunikation eine wichtige Rolle, und zwar nicht nur auf einer inhaltlich-thematischen Ebene, sondern auch auf der Ebene der Textstrukturierung. Formeln wie „Was ich in München darüber sprechen hörte“ oder „Man sagte mir“,²³ die zum *on-dit* der Gerüchtekommunikation gehören, tragen wesentlich zum Ton von Heines Prosatext bei. Wenn Mundt für seine Kunst der Prosa die Schließung der Kluft zwischen künstlerischer Hochsprache und Alltagssprache einfordert, so wäre die von Heine in den Prosatext integrierte und ihn strukturierende Gerüchtekommunikation – jenseits aller bestehenden ethischen Problematik, dass sie hier im Zusammenhang mit dem

²⁰ Heine, *Die Bäder von Lucca* (Anm. 19), 456.

²¹ Karl Leberecht Immermann: *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier*. Eine literarische Tragödie, Hamburg 1892, 29.

²² Heine, *Die Bäder von Lucca* (Anm. 19), 404 f.

²³ Ebd., 460.

Outing eines homosexuellen Dichters steht – ein prägnantes Beispiel für eine solche Schließung der Kluft.

3. *Übergang von Prosa und „Journalistik“*. Heines Prosa-Polemik gegen Platen besteht aus einem fiktionalen Kapitel mit elaborierter Figurenkonstellation und Figurencharakteristik und einem expositorischen Kapitel, das dadurch keineswegs aufhört, weniger durchgeformt zu sein. Heines Text kombiniert fiktionale und faktuale Elemente auch jenseits der Narration. Auf der übergreifenden Ebene des von ihm neu geschaffenen Genres der ‚Reisebilder‘ sind solche Mischungen nicht untypisch. Man erfährt in den Reisebildern, die auch Reiseberichte sind, Substantielles über Italien, die Harzregion oder deutsche Universitätsstädte. Heines Text geht immer wieder in einen ‚Sachtext‘ mit relevanten Informationen über Orte und Personen über. Mundt hat in seinem Buch den Anteil zu bestimmen versucht, den die „Journalistik“ an der Herausbildung der Kunst der Prosa seit dem 18. Jahrhundert hatte. (342) Der Mundt’sche Begriff der ‚Journalistik‘ ist gegenüber demjenigen der ‚Publizistik‘ von Preisendanz zu bevorzugen,²⁴ weil er mit der Referenz auf den Tag den Einbezug von Alltäglichkeit begrifflich präsent hält.

Heines Platen-Polemik steht als Prosatext (und nicht als Erzähltext) am Schluss dieser Überlegungen, weil er dem Prosabegriff eine gewisse politische Schärfe verleiht, die dem Begriff sonst vielleicht abgehen mag. Hier ist noch einmal auf den jungdeutschen Autor Wienbarg zu verweisen, der in seinen *Ästhetischen Feldzügen* von 1834 die Prosa als „Waffe“ definiert hat: „Die Prosa ist eine Waffe jetzt, und man muß sie schärfen; dies allein schon wäre ein erfreuliches Resultat unseres Zusammentreffens.“²⁵

²⁴ Vgl. Wolfgang Preisendanz: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine, in: Hans Robert Jauf (Hrsg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, 343–374.

²⁵ Wienbarg (Anm. 3), 139.

Pavlos Dimitriadis

‚Prosaisierung‘: Bürgerliche Verlusterfahrung in Adalbert Stifters *Kazensilber*

Ein Problemaufriss

Für die historischen Belange der Prosa um 1800, sofern sie über die technische Differenzierung zwischen gebundener und ungebundener Rede hinausweisen und die gesellschaftlichen Implikationen des Begriffs einschließen, ist Hegels Diktum von der ‚Prosa der Welt‘ aus seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* zur umfassenden „Chiffre“¹ geworden. Sie verweist auf die zunehmende Zivilisierung und Verbürgerlichung einer arbeitsteilig organisierten Gesellschaft, die von diesen Prozessen bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchzogen war. Die Folgen dieser Entwicklung sieht Hegel in einer Einschränkung der Souveränität des Individuums:

Das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint, ist [...] nicht aus seiner eigenen Totalität tätig und nicht aus sich selbst, sondern aus anderem verständlich. Denn der einzelne Mensch steht in der Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfindet und sich ihnen, mag er sie als sein eigenes Inneres haben oder nicht, beugen muß.²

Dieser Fragmentierung des Lebens in eine „Menge von Einzelheiten“ – Hegel selbst spricht von „Stückwerk“³ – entspreche eine Überforderung des individuellen „eigenen [...] Bewußtsein[s]“, welches die Zusammenhänge in ihrer Totalität nicht mehr zu durchdringen vermöge. Das Bewusstsein lese stattdessen nur ständig in der „Prosa der Welt, [...] eine[r] Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verflechtung in Relatives und des Drucks der Notwendigkeit.“⁴

Hegels Operationalisierung des Begriffs und seine Ausführungen zur *conditio humana* des modernen bürgerlichen Subjekts verleihen dem Problem der ‚Prosa‘ eine dialektische Spitze: Hegel konstatiert eine Notwendigkeit des Individuums, sich in die gesellschaftlichen Verhältnisse einbinden zu lassen, um sich überhaupt eine Möglichkeit auf Selbstbehauptung seiner „Einzelheit“⁵ zu bewahren. Eine Positionierung auf

1 Vgl. Inka Mülder-Bach: „Verjähung ist [...] etwas Prosaisches.“ *Effi Briest* und das Gespenst der Geschichte, in: DVjs 83 (2009), 619–642, hier: 619.

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: ders.: *Werke* in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, hier: 197 f.

3 Ebd., 198.

4 Ebd., 199.

5 Ebd., 197.

ein radikales Außen sei schlechterdings zum Scheitern verurteilt. Doch wie verhält sich Hegels ‚Prosa‘ zu ihrem unmarkierten Pendant, der Prosa als Schreibform zum historischen Zeitpunkt, in dem diese zur bevorzugten literarischen Schreibweise avanciert?⁶ Die Rückübersetzung des Begriffs bereitet unmittelbare Schwierigkeiten: Ist Prosa ein Motor zunehmend bürgerlicher Verhältnisse, für Hegel demnach Ausdruck von Zwang und Notwendigkeit, so steht sie damit in einem unmittelbaren Spannungsverhältnis zu den Verheißungen, die sie als Schreibform auszeichnen sollen. Die ‚nach vorn gerichtete‘ Rede, welche sich von versifizierten Schreibweisen absetzt,⁷ scheint jegliche Auflagen gebundener Rede abzulegen und begründet ein Medium der Ungebundenheit. Ungebunden, das heißt formal und diskursiv flexibel. Mithilfe der Prosa scheint sich jedweder Sachverhalt in einem frei wählbaren und variierbaren Grad an Komplexität verhandeln zu lassen. Inhalte können nicht nur wild changieren, ihr Arrangement resultiert zudem nicht aus den Gesetzen der Form, wie sie beispielsweise für ein Sonett gälten. Vielmehr knüpft die Prosa potentiell stets an sich selbst an;⁸ sie folgt allein der inneren Logik des entstehenden Arguments oder der Narration – oder frönt der völligen Digression als einer Logik des Chaos und der Assoziation.

Die frühe gesellschaftskritische Metaphorisierung von ‚Prosa‘ einerseits und ihre Möglichkeiten als Schreibform zeichnen damit ein disparates Bild des Gegenstands.⁹ Insbesondere die differente Gewichtung formaler, inhaltlicher und politischer Aspekte sowie die Paarung mit unterschiedlichen Gegenbegriffen lassen den Begriff schillernd und dadurch instrumentalisierbar werden. Jüngere Analysen der historischen Realisierung dieses Spannungsverhältnisses spiegeln diese intrikate Sachlage: Während Franco Moretti die Schreibweise der Prosa als restriktive Komplizin bürgerlicher Ideologie entlarven will, streicht Ralf Simon die Komplexitätsfähigkeit und Selbstreflexivität von Prosa heraus, die

⁶ Eine ausführlichere Skizzierung derselben Fragestellung findet sich bei Michal Peled Ginsburg, Lorri G. Nandrea: *The Prose of the World*, in: Franco Moretti (Hrsg.): *The Novel*, Vol. 2: *Forms and Themes*, Princeton 2006, 244–273, insb.: 244–247.

⁷ Vgl. für einen Überblick Karlheinz Barck: Art. „Prosaisch – poetisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 5, 87–112, insb.: 88–90. Der Begriff ‚Poesie‘, häufig mobilisiert als Gegenbegriff zur Prosa, ist selbstverständlich nicht mit lyrischen Schreibformen gleichzusetzen. Im Zuge einer zunehmenden Popularität des Prosaschreibens und inmitten pejorativer Abwertungen ihres ästhetischen Potentials gegenüber ‚poetischen‘ Formen erfährt der Begriff eine neuartige Emphase durch die Frühromantiker, welche eine Synthese der beiden ‚Sfären‘ (Novalis) an eine utopische Erwartung knüpfen. Vgl. ebd., 97–99.

⁸ Vgl. Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013, bspw. 285–291, und vor allem ders.: *Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa*, in: Armen Avanessian, Jan Niklas Howe (Hrsg.): *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, Berlin 2014, 124–144, insb.: 137–143.

⁹ Die emphatische Anerkennung dieser auch im politischen Sinne ‚liberalen‘ Dimension von Prosa, die ihr durch das Junge Deutschland im Zuge der Revolution zugebilligt worden ist, ist nur ein weiteres literarhistorisches Zeugnis für den paradoxen Stand der Prosa um 1830.

etwa bei Jean Paul oder James Joyce eine schier unendliche Bezüglichkeit entfalte und damit einer unüberschaubaren gesellschaftlichen Wirklichkeit eher entspreche.¹⁰ Beiden Zugriffen eignet der Anspruch, die Prosa der von ihnen untersuchten Texte als Antwort auf die Herausforderungen einer komplex gewordenen Welt zu verstehen.

Der vorliegende Aufsatz nun widmet sich einer Realisierung der Prosa als Medium bürgerlicher Ordnung in Anlehnung an die Prosakonzepte von Moretti und Hegel. Er argumentiert, dass Prosa in ihrer Doppelbedeutung – als *conditio humana* und als Schreibweise – einen wesentlichen Bestandteil der Kindeserziehung darstellt und im Zuge derselben zur bürgerlichen Selbstverständigung beiträgt.¹¹ Die Hypothese lautet in anderen Worten: Zeichnet sich eine Pädagogik primär durch die Etablierung, Tradierung und Erhaltung der ‚Prosa der Verhältnisse‘ aus, so verbindet sich mit diesem bürgerlichen Großprojekt des 18. und 19. Jahrhunderts und seinen ‚Agenten‘ nichts anderes als ein Prozess struktureller ‚Prosaisierung‘.¹² Der Begriff soll es im Folgenden erleichtern, die Etablierung eines bürgerlichen Kulturmodells und die Dimensionen seiner sprachlichen Verfasstheit zusammenzudenken. Das Einbinden des Kindes in die Gesellschaft bildet freilich das vorrangige Ziel einer jeden Erziehung. Die Eingliederung in ganz bestimmte beschränkte Verhältnisse jedoch erfordert die Vereindeutigung von und die Abrichtung zu bestimmten (bürgerlichen) Normen – kurz: sie bedarf der ‚Zähmung‘.¹³ So überrascht es zunächst nicht, dass Erziehung um 1800 einem Problem unterliegt, das dem der Prosa attestierten Spannungsverhältnis zu ähneln scheint. In seiner Schrift *Über Pädagogik* von 1803 formuliert es Kant, in Anlehnung an Rousseaus ‚negative Pädagogik‘, geradezu als Kernproblem:

Ich soll meinen Zögling gewöhnen, einen Zwang seiner Freyheit zu dulden, und soll ihn selbst zugleich anführen, seine Freiheit gut zu gebrauchen. [...] Er muß früh den unvermeidlichen Widerstand der Gesellschaft fühlen, um die Schwierigkeit, sich selbst zu erhalten, zu entbehren, und zu erwerben, um unabhängig zu sein, kennen lernen.¹⁴

¹⁰ Vgl. Franco Moretti: *The Bourgeois. Between History and Literature*, London 2013; Simon (Anm.8).

¹¹ Vgl. grundlegend Reinhart Koselleck: *Einleitung – Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung*, in: ders. (Hrsg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990, 11–46.

¹² Dies korrespondiert mit dem Umstand, dass „im Übergang von der traditionellen Großfamilie zur bürgerlichen Kleinfamilie ein grundlegend neues Verständnis von Kindheit [sich formiert].“ Davide Giuriato: *Kindheit und Idylle im 19. Jahrhundert* (E. T. A. Hoffmann, A. Stifter), in: Sabine Schneider, Marie Drath (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart 2017, 118–131, hier: 120 f. Giuriato referiert hier im Wesentlichen die Ergebnisse der einschneidenden Untersuchung von Philippe Ariès: *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris 1973.

¹³ Die vorliegende Arbeit basiert entscheidend auf den Prämissen des Grundlagentextes von Wolfgang Lukas: ‚Gezähmte Wildheit‘: Zur Rekonstruktion der literarischen Anthropologie des ‚Bürgers‘ um die Jahrhundertmitte (ca. 1840–1860), in: Achim Barsch, Peter M. Hejl (Hrsg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*, Frankfurt a. M. 2000, 335–375.

¹⁴ Immanuel Kant: *Über Pädagogik*, in: ders.: *Kant's Gesammelte Schriften*, Akademieausgabe, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1923, Bd. 9, 453.

Anleitung zur Freiheit qua Zwang – so lautet das Paradoxon, dessen Realisierung je nach Alter sowie *race*, *class* und *gender* des Zöglings die strenge häusliche Erziehung ebenso bedeuten kann wie die freie Konfrontation mit der äußeren Welt im Zuge adoleszenter Bildungsreisen.

Die pädagogische Aberration, die als Krise des Normalzustands denselben literarisch fruchtbar werden lässt, ist um 1800 und darüber hinaus das Findelkind.¹⁵ Mehr denn leibliche Kinder erfordern Findlinge besondere Integrationsleistungen seitens der (Adoptiv-)Eltern. Entweder ist mit der Erziehung, je nach Zeitpunkt des Auffindens, ein durch ausgebliebene Erziehung verursachter Rückstand aufzuholen, oder es konkurrieren gar bürgerliche Lerninhalte mit Verhaltensmustern, die außerhalb der (neuen) bürgerlichen Obhut erworben worden sind.¹⁶ Genau dieser Antagonismus zwischen den Bestrebungen der Erziehungsinstanz und der Anlage und den Angewohnheiten des ‚unnatürlichen‘ Kindes, das noch zu einem bürgerlichen erzogen werden soll,¹⁷ lässt die Allianz der Pädagogik mit der Prosa prekär werden. Eine Erzählung Adalbert Stifters, das eigens für den 1853 erschienenen zweiten Band der *Bunten Steine* abgefasste *Kazensilber*, handelt von eben dieser Irritation des bürgerlichen Erziehungsprojekts durch ein fremdes Kind. Drei Jahrzehnte nach Hegel lässt sich anhand von Stifters Text exemplarisch der hohe Grad an möglicher Verwicklung von Pädagogik in gesellschaftliche Zweckzusammenhänge nachzeichnen.¹⁸ In der Erzählung ist sie auf das Engste verzahnt mit ‚Prosa‘ in ihrer Doppelbedeutung: Nicht nur widersetzt sich das Findlingskind der ‚Prosa der Verhältnisse‘ in ihrer Übertragung durch paternalistische Erziehung, sondern es setzt der stilistisch ausgeprägten Prosa des Textes eine alternative Sprachlichkeit entgegen, die entweder non-verbal oder bestenfalls unverständlich bleibt. Der Text affirmiert darüber hinaus die Opposition von prosaischer Kultur und mythologischer Natur, um in der Folge eine Durchdringung der beiden

15 „Das ungezähmte Kind – seit der Aufklärung anthropologisches Faszinosum und zugleich Prüfstein der pädagogischen Vernunft [...]“. Davide Giuriato: Editorial zum Schwerpunkt: Gerettete Kinder? Narrativik und Sozialisation im Werk Adalbert Stifters, in: IASL 40/2 (2015), 384–389, hier: 386.

16 Vgl. zur Kategorie der ‚Natur‘ für die Erziehung Petra Körte: Natur als pädagogische Basiskategorie des 18. Jahrhunderts oder Die Begründung der Erziehungswissenschaft als experimentelle Wissenschaft von der menschlichen Natur, in: Eva Geulen, Nicolas Pethes (Hrsg.): Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne, Freiburg i.Br. u. a. 2007, 27–47.

17 „[...] Eine natürliche Tochter kann durchaus noch zur bürgerlichen werden [...], eine nur bürgerliche (adoptierte) aber unmöglich zur natürlichen [...]“. Klaus Weimar: „Bürgerliches Trauerspiel“. Eine Begriffserklärung im Hinblick auf Lessing, in: DVjs 51/2 (1977), 208–221, hier: 212. Das Attribut ‚unnatürlich‘ verweist auf die genealogische Inkompatibilität und ist nicht zu verwechseln mit der verbreiteten Stilisierung vieler Findlinge zu ‚Naturwesen‘.

18 Stifters eigene Erziehungskonzepte als Pädagoge, seine intensive Rezeption und Produktion bildungstheoretischer Schriften handelt die gewichtige Monographie von Kurt Gerhard Fischer: Die Pädagogik des Menschenmöglichen. Adalbert Stifter, Linz 1962, ausführlich ab.

Sphären zu kolportieren.¹⁹ Er gibt darin den Blick auf einen blinden Fleck moderner Bürgerlichkeit frei: das Verschwinden als unkontrollierbare Verlusterfahrung.

Die Kultur der Prosa: *Kazensilber*

Die Erzählung *Kazensilber* spielt auf einem Hof in einem lokal nicht weiter bestimmten „abgelegenen aber sehr schönen Theile unsers Vaterlandes.“²⁰ Die Lage des Hofes besticht durch einige topografische Besonderheiten: Er steht isoliert und exponiert auf einem Hügel inmitten eines regelrechten Archipels von „Hügel[n], die mit Feldern und Wiesen bedeckt sind, manches Bauerhaus manchen Meierhof zeigen, und auf dem Gipfel jedes Mal den Wald tragen, der wie nach einem verabredeten Geseze alle Gipfel jenes hügligen Landes besetzt.“ (KS, 244) Der Besitzer macht sich eine Sandlehne zunutze, die den Hof „vor den Abend- Mitternacht- und Morgenwinden []schützt [...]“ (KS, 243). Die unkultivierte Natur wird entweder in Gestalt des sich abzeichnenden böhmischen Waldes an die Peripherie verdrängt oder bricht sich, „oft, ohne daß man es ahnt“ (KS, 244), in Form aufklaffender Schluchten zwischen den Hügeln Bahn. Der Hofbesitzer, der seinen Bildungsweg abgeschlossen und den Hof geerbt hat, „holt[] [...] sich aus der entfernten Hauptstadt ein sehr schönes Mädchen“ (KS, 245),²¹ welches er heiratet und mit welchem er drei Kinder zeugt. Vervollständigt wird der Kreis der Familie durch die Großmutter, welche zur „Gespielin“ (KS, 246) der drei Geschwister wird und mit diesen in ritualisierter Weise auf den nahegelegenen Nußberg steigt. Dort erscheint ihnen eines Tages ein „fremdes braunes Kind“ (KS, 258) aus dem nahegelegenen Gebüsch.

Das Leben der Familie in *Kazensilber* kreist um den problematischen Wunsch, sich in der Welt eine beständige Nische einzurichten, die kontrollierbar und kontingenzenresistent ist. Besagte Nische ist in diesem Fall der insulare Mikrokosmos der Hofanlage. Im Folgenden soll zunächst gezeigt werden, auf welche Weise der Text dieses Vorhaben realisiert und welchen Widerständen er dabei ausgesetzt ist.²² Das

¹⁹ Die 1866 im *Düsseldorfer Künstler Album* erschienene, verwandte Erzählung *Der Waldbrunnen*, in der ein findlingsähnliches Mädchen fremderzogen und für die Verheiratung abgerichtet wird, beschreibt hingegen ein einseitigeres Machtgefüge und einen unzweifelhafteren Erfolg des bürgerlichen Erziehungsprojekts.

²⁰ Adalbert Stifter: *Kazensilber*, in: ders.: *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Alfred Doppler, Wolfgang Frühwald, Bd. II/2: *Bunte Steine. Buchfassungen*, Stuttgart u. a. 1982, 241–315, hier: 243. Im Folgenden werden Zitate dieses Titels unter Angabe der Sigle KS und der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

²¹ Zum Gendergefüge bei Stifter vgl. Sabine Schmidt: *Das domestizierte Subjekt. Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters*, St. Ingbert 2004.

²² „Generell gilt, daß das bürgerliche Wert- und Verhaltenssystem [...] immer als *ein erst herzustellendes, noch nicht vorgegebenes* erscheint – seine Genese konstituiert demzufolge in den Texten das zentrale narrative Ereignis.“ Lukas, *Gezähmte Wildheit* (Anm. 13), 355.

Vorhaben wird dann prekär, wenn der stetige Progress des Gehöfts in seiner Entwicklung zurückgeworfen zu werden droht. Die personifizierte Störung des „fremde[n] braune[n] Kind[s]“ bildet den enigmatischen Höhepunkt der Erzählung. Für die Frage nach der Prosa in *Kazensilber* ist das besondere Kulturmodell des Textes vor dem Auftritt des Findlings zentral: Es bedarf einerseits der Prosa als Schreibweise, welche als kardinales Instrument dient, um das angestrebte Natur-Kultur-Gefüge auf einer sprachlich-stilistischen Ebene zuallererst herzustellen. Als ‚Prosa der Verhältnisse‘ erscheint sie andererseits in der invisibilisierten Wirtschaftlichkeit des Hofes, welcher vordergründig als selbstsuffizient und zweckfrei (als ‚natürlich‘ eben) inszeniert wird.

Der Pfad der Syntax

Wie Christian Begemann in seiner Habilitationsschrift zur *Welt der Zeichen* bei Stifter ausgeführt hat, folgt „das Leben der Familie in *Kazensilber* [...] ganz den Rhythmen der Natur.“ Er argumentiert: „Geschildert werden [...] Zeiträume, die [...] den Eindruck eines großen Kontinuums hervorrufen – als wollte der Text den naturgeschichtlichen Grundsatz ‚natura non facit saltus‘ in den alltäglichen Naturvorgängen nachweisen.“²³ Und tatsächlich scheinen der Alltag des Menschen und der zyklische Gang der Natur in der Syntax des Textes ein großes Kontinuum zu bilden. Mithilfe zahlloser sprachlicher Wiederholungsfiguren strukturiert der Erzähler seine Prosa und den Alltag der Figuren auf der Mikro- und Makroebene gemäß den Zyklen der Natur.²⁴ Die Beschreibung einer Rückkehr vom Nußberg, iterativ einsteigend für alle weiteren, veranschaulicht ein prominentes syntaktisches Prinzip des Texts:

Sie gingen an den Haselstauden abwärts, sie gingen über die Steine, sie gingen über das Bächlein mit den grauen Fischlein und den blauen Wasserjungfern, sie gingen über den Rasen, sie gingen durch den Wald, sie gingen in dem Felsen in dem Gebüsch und in der Sandlehne nieder, und kamen von den Glashäusern auf dem Rasen gegen den Hof vorwärts [...]. (KS, 253)

Es handelt sich hierbei um eine nunmehr verknappte, syntaktisch noch stärker regulierte Variante der Beschreibung des Hinwegs:

²³ Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart/Weimar 1995, hier: 304. Begemanns These lautet, dass der Mensch subjektive Spuren der Kultivierung der Natur nach abgeschlossenem Prozess zu tilgen sucht, um die Illusion einer „unvordenklichen ‚objektiven‘ Entität“ zurückzulassen, das Kultivierte dadurch also erneut zu naturalisieren. Vgl. ebd., 303 f. Die folgenden Ausführungen basieren zwar auf Begemanns Prämissen, versuchen allerdings die Nahtstellen dieses Kultivierungsprozesses differenzierter zu beleuchten.

²⁴ Vgl. ebd., 305 f.

Sie sahen nun einen grauen Rasen vor sich, auf dem viele Steine lagen, dann war ein Thal, und dann stand der hohe Nußberg empor. Da gingen sie nun auf dem Rasen abwärts, der eine Mulde hatte, in dem ein Wasserlein floß. Sie gingen zwischen den grauen Steinen, auf denen ein verdorrtes Reis oder eine Feder lag, oder die Bachstelze hüpfte [...]. Und als sie zu dem Bächlein gekommen waren, in welchem die grauen flinken Fischlein schwammen und um welches die blauen schönen Wasserjungfern flattern, und als sie über den breiten Stein gegangen waren, den ihnen der Vater als Brücke über das Bächlein hatte legen lassen, kamen sie gegen den hohen Nußberg empor. (KS, 250)

Durch die enumerativ-anaphorische Struktur wird die Topographie des Textes in einzelne, scheinbar beliebige Elemente der Landschaft zerlegt, welche in ihrer generalisierten Benennung – der Wald, der Felsen, der Rasen, das Wasserlein – keine Wiedererkennbarkeit in Aussicht stellen.²⁵ Im syntaktischen Arrangement sind sie als singuläre Entitäten aufgehoben, da sie, durch Einschübe und Auslassungen leicht variiert, syntaktisch immer wieder in eine konsistente Abfolge eingebaut werden. In der Verbindung eines Personalpronomens mit dem Präteritum des Verbs ‚gehen‘ wird die fragmentierte Landschaft als durchschrittene anaphorisch aneinandergereiht und zu einer Sequenz montiert.²⁶ Die spezifische Organisation der Prosa nach den Regeln einer auf Wiederholung basierenden Syntax²⁷ schafft eine (wörtliche) Unumgänglichkeit: Die Natur wird in keiner anderen Weise durchquer- und passierbar als in eben dieser durch Gewohnheit etablierten Abfolge. Die durchgetaktete Struktur der Periode wird Teil desselben Regimes, das die Kultivierung der Natur durch den Menschen und die darauffolgende Renaturalisierung garantieren soll. Dies erstreckt sich bis in die temporale Dimension. So konkretisiert sich Zeit erst in der Synchronisierung der Arbeit auf dem Hof mit den saisonalen Bedingungen. Die Familie hält sich in den Frühlings-, Sommer- und Herbstmonaten auf dem Hof auf,²⁸ im Winter reist sie auf Wunsch des Vaters in die „Hauptstadt“.²⁹ Auf dem Hof verweilt sie aber mitnichten untätig; viel-

²⁵ Zur Landschaft als Objekt und Produkt von Visualisierung vgl. Thomas Gann: Das Verschwinden der Landschaft (*Kazensilber*), in: ders., Marianne Schuller (Hrsg.): *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*, Paderborn 2017. Der auffällige Begriff der ‚Sandlehne‘ ist im Übrigen als Kompositum ein Neologismus, wird jedoch an keiner Stelle als solcher markiert. Vielmehr figuriert er als naturwissenschaftlich akkurate Gegenstandsbezeichnung neben den „Bachstelzen“ und „Wasserjungfern“ und wird dadurch ebenfalls naturalisiert.

²⁶ Vgl. für Varianten der Wegbeschreibung bspw. KS, 254 f., 267 (in vom Unterwetter zerstörter Verfassung), 285.

²⁷ Ein extremes Beispiel für das syntaktische Prinzip der Wiederholung und Variation: „Sie ging zu dem Tellerchen Blondköpfchens, that mit einem Löffel Erdbeeren auf dasselbe, und Blondköpfchen begann zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Schwarzköpfchens, that Erdbeeren darauf, und Schwarzköpfchen fing an zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Braunköpfchens, that Erdbeeren darauf, und Braunköpfchen aß sie.“ KS, 291. Vgl. außerdem Robert Ruprecht: *Subtile Signale. Beobachtungen zur Syntax bei Adalbert Stifter*, Bern 2001.

²⁸ „Mit der Rückkehr der Sonne kam er wieder auf seinen Hof.“ KS, 245.

²⁹ Die Familie reist in die Hauptstadt, da der Vater neugierig darauf ist, „was die Menschen indessen

mehr geschieht auch hier in Iteration immer dasselbe: „Anlagen wurden erweitert, neue begonnen, das Haus verbessert, und verschönert, und die Geschäfte des Feldes geführt.“ (KS, 245)

Die Katastrophen, die den Hof heimsuchen, gefährden nicht nur die Expansion und Verbesserung der Anlagen oder die Harmonisierung von Natur und Kultur. Der Text markiert deutlich, dass auch materieller Besitz für die Familie auf dem Spiel steht. Als die Mutter in den Wirren des Hausbrands nach Sigismund sucht und die Ursachen seines Ausbleibens gemeinsam mit der Großmutter eruiert werden, fragt die Mutter, welche verstanden hat, dass ihr kleiner Sohn im brennenden Hause eingesperrt ist, ihre Schwiegermutter entsetzt: „Um des Himmels willen, warum habt Ihr zugesperrt?“ Die Antwort der Großmutter lautet: „Der Diebe wegen [...]“ (KS, 302) Diebe, Räuber, Verbrecher passen jedoch gar nicht in die „Einöde“ (KS, 245) der Erzählung.³⁰ Stattdessen besticht die diffuse Angst vor Besitzverlust, die von der Großmutter zur Sprache gebracht wird und in Form von „Diebe[n]“ als bürgerlicher Nemesis³¹ Gestalt gewinnt.

Prosaisierung

Ist derart der bürgerliche Alltag und das zugrundeliegende Kulturmodell des Hofes in *Kzensilber* konstituiert, so kann umso klarer das immense Irritationspotential eines fremden Kindes hervortreten, welches es in den nämlichen Hof und die Familie zu integrieren gilt. Seine Herkunft bleibt, wie auch das Aufkommen des Hagels (vgl. KS, 252, 276) und die Ursache des Brands (vgl. KS, 310), ein Rätsel.³² Es überrascht

wieder gefördert, was auf geistigem Felde sich zugetragen und im Zusammenleben sich geändert hat.“ (ebd.) Er interessiert sich also nicht für den Prozess, sondern lediglich die Resultate des sozialen und intellektuellen Fortschritts, der von den „viele[n] und fremden Menschen der Hauptstadt“ (KS, 245) erzielt wird. Am Erwerb des für die Hofoptimierung nötigen Erfahrungswissens ist er hingegen aktiv beteiligt.

30 Im Rahmen der zweiten großen Recherche des Vaters nach der Herkunft des fremden Kindes skizziert die Erzählung ein stratifikatorisches Gesellschaftsmodell, das räumlich auf eine sukzessiv erkommene Berglandschaft projiziert wird (vgl. KS, 292). Der Passus verfolgt auch den Zweck, einen Einblick in die soziotopologische Struktur der ansonsten primär um den Hof kreisenden Erzählung zu geben. Selbst im kultursemiotisch klassischerweise mit Räubern in Verbindung gebrachten Wald herrscht dieselbe klar determinierte Arbeitsteilung wie sie sich auch unter den Knechten und unterschiedlichen Handwerkern auf dem Hof wiederfinden lässt (vgl. bspw. KS, 304, 310). Der Vater trifft dort lediglich auf „Holzhauer und Pechbrenner“ (KS, 290). Für Kriminalität existiert strukturell keine Systemstelle.

31 Vgl. Andreas Gehrlach: *Diebe. Die heimliche Aneignung als Ursprungserzählung in Literatur, Philosophie und Mythos*, Paderborn 2016, insb. das Kapitel „Die bürgerliche Philosophie und der Diebstahl“, 25–66.

32 Vgl. Michael Gamper: *Weterrätsel. Zu Adalbert Stifters Kzensilber*, in: Michael Bies, ders. (Hrsg.): *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730–1930*, Zürich/Berlin 2012, 325–338.

daher nicht, dass ihm mit derselben Heuristik wie den anderen beiden Störungen begegnet wird: Seine Eingliederung in die Familie und den Hof folgt ebenfalls einer auf kontinuierlicher Zuwendung basierenden Methode.³³ Das Kind gewöhnt sich in der Folge zunehmend zunächst an die Kinder und die Großmutter, dann an die Mutter, den Vater und den Hof. Dieser Domestizierungsprozess ist die Bedingung, um das Kind in der Folge erziehen zu können. Seine langsame „Bindung“ (vgl. KS, 311) an den Hof bedarf als ersten Schritt jedoch seiner räumlichen Annäherung: Sie verläuft mittels desselben Pfades, wie ihn die Kinder auf ihren Spaziergängen mit der Großmutter nehmen. Als Nachahmung bürgerlicher Rauminteraktion und Bewegungsschemata ist der Annäherungsprozess nicht zu trennen von der späteren Vermittlung klassischer Lerninhalte.³⁴ Dies äußert sich dann deutlich, wenn das Mädchen seine eigenen Alternativen, d. h. Bewegungsmodi aufzeigt: So ist die Rettung des Sohnes aus dem brennenden Haus allein seiner spezifischen Körperlichkeit geschuldet.³⁵ Als einzige Person ist das Mädchen in der Lage, das Gelände akrobatisch zu erklimmen (vgl. KS, 303 f.) und dem Jungen zu helfen. Ferner – und im Gegensatz zu der Großmutter und den Kindern, welche die Natur stets *gehend* abschreiten – bewegt sich das scheinbar schreckhafte fremde Mädchen auffällig häufig (*davon-)*laufend.³⁶ Indem nach gewonnenem Zutrauen zur Familie der spezifische Bewegungsmodus des Mädchens an den bürgerlichen Modus des Gehens syntaktisch angeglichen wird, bezeugt der Text die schon eingesetzte „Prosaisierung“ des (wörtlichen) Einzelgängertums des

33 „Wir werden es schon auszukundschaften und zu finden wissen, dann muss es gut behandelt werden, daß es Zutrauen gewinnt [...]“. KS, 274.

34 Begemann spricht von „der Natur abgelassene[n] Verfahren des Erzählers, durch anaphorische Wiederholungen einen Raum homogener Bewegungen abzustecken, der die Subjekte mit unausweichlicher Konsequenz ergreift und gleichmacht.“ Begemann, *Welt der Zeichen* (Anm. 23), 308. Der Zusammenhang von Mimesis aus lerntheoretischer Sicht und ihrer poetologischen Bedeutung für den bürgerlichen Realismus kann an dieser Stelle nicht in gebührendem Ausmaß erörtert, jedoch als Forschungsdesiderat festgehalten werden.

35 Der kulturell-imaginative Fundus, dem das „braune Mädchen“ (KS, 258) entstammt, ist in der Forschung, auch in Anlehnung an einen Brief Stifters, als der zeitgenössische Zigeuner-Diskurs identifiziert worden. Eine Rekonstruktion in Hinblick auf Stifter leisten Alyssa Lonner Howards: *Telling A Realist Folktale. Folklore and Cultural Preservation in Adalbert Stifter's Kazensilber*, in: *Modern Austrian Literature* 43/4 (2010), 1–21 und Nicholas Saul: „...die schönste Menschengestalt“. *The Nature, Culture and Ethnography of Stifter's Gypsies*, in: Michael Minden, Martin Swales, Godela Weiss-Sussex (Hrsg.): *History, Text, Value. Essays on Adalbert Stifter*, Londoner Symposium 2003 (= *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 11 (2004)), Linz 2004, 129–140. Hervorzuheben ist auch der Aufsatz von Stefani Kugler: *Katastrophale Ordnung. Natur und Kultur in Adalbert Stifters Erzählung Kazensilber*, in: dies., Ulrich Kittstein: *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus*, Würzburg 2007, 121–141. Für einen gesamtheitlicheren Überblick ist Iulia-Karin Patrut: *Phantasma Nation. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“ (1770–1920)*, Würzburg 2014, einschlägig.

36 Vgl. KS, 258, 273, 282, 288. Jedem Davonlaufen geht dabei eine zunehmende Annäherung an den Hof voraus.

Kindes³⁷ und die Eindämmung seiner erratischen Fluchtroutinen: „Es ging von den Glashäusern gegen die Bäume vorwärts, es ging auf dem Kieswege durch das Grün des Gartens, es ging über den Sandplatz vor dem Hause, es ging über die Treppe empor, und stand auf dem Teppich des Besuchszimmers.“ (KS, 287) Der erste Teil des Integrationsprojektes, bestehend aus Annäherung und Gewöhnung, ist dem zweiten zeitlich vorgeschaltet, funktional jedoch auf denselben Zweck hin ausgerichtet.

Den zweiten Teil bildet die Erziehung im engeren Sinne. Sie umfasst die Unter- richtung „unserer heiligen Religion“ (KS, 311)³⁸ sowie die Erlernung bürgerlicher Verhaltensmuster und die Aneignung repräsentativer Codes. Selbst die sanft voran- schreitende Erziehung in *Kzensilber* erweist sich in jeglicher Hinsicht als bürgerliches Großprojekt der Normierung: Die markierte Herkunft des Mädchens, die Ungewissheit darüber, was es vielleicht schon wissen könnte,³⁹ verunsichern mitnichten den Glau- ben, dass es in den Genuss identischer Lerninhalte oder einer ähnlichen häuslichen Einrichtung kommen sollte wie die drei Geschwister. Der Findling erlaubt es jedoch, diesen Assimilierungsprozess sichtbar werden zu lassen. Die Erziehung (Kultivierung) der natürlichen Kinder setzt schließlich mit ihrer Geburt ein, der ihnen auferlegte bürgerliche *dress code* ist bereits früh definiert (KS, 254), ihre Haarfarben als Marker der familiären Zugehörigkeit naturalisiert.⁴⁰ Erst die retardiert einsetzende Erziehung

37 Mit prominenter Ausnahme der Recherchen des Vaters nach der Herkunft des Mädchens, dominie- ren auf Seiten der Familie und des Hofes kollektive Bewegungsformen: Die Spaziergänge der Großmutter mit den Kindern, der jährliche Stadtaufenthalt, die Kooperation mit den Knechten („Da dieselben gegen sie heran kamen, erkannten sie den Vater, der an der Spitze aller seiner Knechte und Männer daher kam.“ KS, 268; „Die Knechte waren bisher in einem dichten Kreise um den Vater die Kinder und die Großmutter gestanden. Nachdem einer abgeschickt worden war, setzte man sich in Bewegung.“ KS, 270).

38 Selbst der Religionsunterricht unterliegt einer Methodik der Wiederholung: Der Unterricht des „junge[n] Priester[s]“ von „Gott und den Gebräuche[n]“ wird zu Hause als destillierte „Lehre“ von der Mutter „wiederholt[.]“. KS, 311.

39 Das Mädchen ist schließlich sprachfähig, wenn auch, mit Ausnahme der rätselhaften Worte des Schlusses, in einer für die Familie unverständlichen Weise. Vgl. KS, 263, 282. Außerdem weist es „ab- geschnittene schwarze Haare“ und „wunderbare weiße Zähne“ auf, die auf ein irgendwie geartetes Pflegeregiment verweisen. KS, 259. Vgl. zur medialen Verfasstheit des Unterrichts auch Begemann, Welt der Zeichen (Anm. 23), 295: „Die Kultur, die offenkundig eine ‚Schrift-Kultur‘ ist, erweist sich als ebenso notwendig wie gewaltsam.“

40 Die Haarfarben der drei Kinder weisen eine gleichmäßige Distribution zu den Eltern auf – das eine hat blonde Haare wie der Vater, das andere schwarze wie die Mutter, das dritte braune als Mischung der beiden (KS, 246, 254) – und bekräftigen so die innere Konsistenz der Familiengenealogie (und den Mangel einer vierten Systemstelle für den Findling). Vgl. dazu Begemann, Welt der Zeichen (Anm. 23), 208 f. Zudem ersetzen die Farben, wie auch beim „braunen Mädchen“, über weite Strecken die Eigennamen der Kinder. Die Erzählung referiert auf sie als Blond-, Schwarz- oder Braunköpfchen (vgl. bspw. KS, 257, 281), ihre eigentlichen Namen erscheinen zentral bei ihrer Geburt sowie während des Hagels (KS, 272) und des Brandes (KS, 296), d. h. in den höchsten Notsituationen. Individuierung wird damit ebenso dem Ausnahmezustand zugeordnet wie Relationalität dem bürgerlichen Alltag; die Na- menspolitik der Familie folgt mustergültig einer ‚Prosa der Verhältnisse‘.

des Mädchens gibt den Blick auf die konzeptionellen Eckpfeiler bürgerlicher Prosaisierung frei: Wie sich Kultivierung schon im Falle des Hofes nicht allein in der zweckfreien Idee erschöpfen kann, so veranschlagt der Vater auch für die Erziehung des Kindes, dass man ihm damit „sein Leben vielleicht nützlicher machen“ könne, „als es jetzt ahnt.“ (KS, 274, vgl. außerdem 311) „Nützlich“ ist aus Sicht der Eltern nur das, was einem Organisationsschema unterliegt. So wird organisches, durch Beobachtung und Nachahmung der anderen Kinder erworbenes Wissen –⁴¹ darunter auch die Fähigkeit zu lesen –im Gespräch mit den Eltern abgeprüft (KS, 292) und „ohne daß es eine Absicht merkte, [...] geordnet und erweitert“ (KS, 312), wie auch nach dem Brand „alles [...] in eine Ordnung gebracht war.“ (KS, 307) Die pädagogischen Bestrebungen der Eltern, ein fremdes Mädchen in eine konsistente bürgerliche Prosa nahtlos einzugliedern, gründen auf demselben Perfektibilitätsgedanken wie die sukzessive Ausbesserung der vom Hagel verwüsteten Felder und Bäume, die Reparaturen der Glashäuser, die Renovierung des Hauses und die Subsistenz der Felder.⁴² Die Gewöhnung, Annäherung und Erziehung des Mädchens reihen sich als weiterer Strang in das Raum-Zeit-Gefüge des Hofes ein.

Das Rätsel des Abschieds

Und doch flüchtet das Mädchen am Ende der Erzählung nach alter Gewohnheit. Seine ‚natürliche‘ Neigung macht die Bemühungen der Eltern – und damit das Ereignis der Erzählung – wie ungeschehen. Es entzieht sich im letzten Moment einer bürgerlichen und erzählerischen Hermeneutik der Sinnstiftung. Doch weshalb scheitert der weitere Progress an einem Punkt, an dem die Erziehung des Mädchens erfolgreich abgeschlossen scheint? Über die vordergründige Rätselhaftigkeit aller Facetten des Mädchens besteht kein Zweifel. Gleichzeitig betreffen die einzigen beiden Fährten, die der Text hinsichtlich seines Verschwindens offeriert, das Verhältnis des Findlings zum bürgerlichen Projekt der Prosaisierung.

⁴¹ Der gesamte Prozess der Gewöhnung des Mädchens zunächst an Großmutter und Kinder basiert auf Nachahmung, vgl. bspw. KS, 259. Allerdings besteht ein gewaltiger Unterschied zwischen der Erfüllung der Lehrerrolle durch die Eltern und ihrer Delegation an die Kinder: die gegenseitige (Im-)Permeabilität. Während das Wissen des Mädchens über den Hagel unvermittelbar bleibt – die Rettung wird für die Erwachsenen nur als „Wunder“ und „Glück“ kommensurabel (KS, 276) –, bleiben die Kinder empfänglich für die Lektionen des Findlings. Sie lernen von der besonderen „körperliche[n] Fähigkeit und Gewandtheit“ des Mädchens (KS, 312) oder verlassen punktuell den bürgerlichen Modus des Gehens, um sich dem Laufen des Kindes anzuschließen (vgl. KS, 288). Zum Hagel als Wissensproblem vgl. Gamper (Anm. 32), 330–334.

⁴² Vgl. Begemann, *Welt der Zeichen* (Anm. 23), 306 f.

Damit sich in diesem Vorgang [der Zivilisierung, Veränderung, Verbesserung und Verschönerung der Natur gegenüber ihrem Ursprungszustand; P. D.] nicht der schlichte ‚Eigen-Sinn‘ der Subjekte, die doch strikter Desubjektivierung unterliegen sollen, abbildet, muß die Kultivierung der Natur mit einer Naturalisierung der Kultur zur Deckung kommen [...].⁴³

Das strukturelle Ineinanderfallen von Erziehung und Ökonomie (als Haushaltsregulierung) ist nur konsequent weiterzudenken. Ist die inkrementelle, durch Gewöhnung und Normierung durchgeführte Enkulturation des Mädchens abgeschlossen, hat mit dem Eingang in das Alter der Adoleszenz eben der zweite Schritt zu folgen: das nachträgliche Aufgehen des Kindes innerhalb der Familie, *als ob es stets ein natürliches Kind gewesen wäre*,⁴⁴ in Aussehen und Betragen den anderen drei Sprösslingen gleich. Infolge des Übergangs in die nächste Altersstufe⁴⁵ muss das Mädchen seine infantile, genderneutrale Kleidung („grünes Wams und grüne Höschen“, KS, 260) ablegen und wie Emma und Clementia nunmehr gendernormierte „schöne[] Kleider[]“ (KS, 313) tragen. Zudem erlernt es „allerlei Arbeiten, wie sie die andern Mädchen machten, und verrichtete solche Dinge, wie sie.“ (KS, 312) Zuletzt werden im Umland wohnende Familien auf den Hof eingeladen, unter ihnen „Jünglinge“ und „Fremde“ (KS, 313). Eine sich abzeichnende Verheiratung bildet die letzte Spitze einer Einbindung in bürgerliche Verhältnisse. Die damit einhergehende Einschränkung des individuellen Körperpotentials des Mädchens – „da es weibliche Kleider trug, war es scheuer, und machte kürzere Schritte“ – lassen das Mädchen erkranken (vgl. KS, 312f.). Mit seiner Flucht zieht es die Konsequenz daraus; die einzige Öffnung des insularen Kulturmodells führt in die dritte und eigentliche Katastrophe. Die Renaturalisierung des Mädchens scheitert so am Anspruch der Normalisierung, der bürgerliche Sozialisierung gerade auszeichnet. Während die Natur sich in Form des Hagels und des Hausbrands längst einer Prosa der „Ausbesserung“ (KS, 309) geschlagen geben musste, die sich über die alltägliche Bekämpfung von Störungen profiliert, hinterlässt das finale Verschwinden des Mädchens eine „Wunde“ (KS, 315), die überdauern soll.

⁴³ Begemann, Welt der Zeichen (Anm. 23), 309.

⁴⁴ Der Konjunktiv ist entscheidend, denn ein vollständiges Äquivalent natürlicher Nachkommenschaft wäre nicht denkbar, vgl. Anm. 13. Sprechend in diesem Zusammenhang ist auch die Perspektive der Nachbarschaft, die das Mädchen „als ein solches [kannte], das immer zu den Kindern auf den Hof kam, und [man] betrachtete es fast [!] als ein Mitglied der Familie [...]“. KS, 314.

⁴⁵ Trotz Fokus auf die Goethe-Zeit, vgl. Michael Titzmann: Die ‚Bildungs-‘/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche, in: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt (Hrsg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert, Tübingen 2002, 7–64. Vgl. auch Sebastian Sustek: Kinderlieben. Studien zum Wissen des 19. Jahrhunderts und zum deutschsprachigen Realismus von Stifter, Keller, Storm und anderen, Berlin/New York 2010, insb.: 230–324.

Das Andere der Prosa

Abschließend soll jedoch noch eine zweite Fährte verfolgt werden, die sich nicht allein im sichtbaren Aufbäumen des Mädchens gegen die ‚Prosa der Verhältnisse‘ erschöpft. Es handelt sich um die textuelle Verwobenheit des Mädchens mit der folkloristischen Welt der von der Großmutter erzählten Sagen und Volksmärchen.⁴⁶ Diese figuriert nicht nur als kultursemiotisches Scharnier zwischen Stadt und Land, sondern auch als Bindeglied zwischen bürgerlicher Prosa und oraler Volkserzählung. Indem sie, anders als ihr Sohn und dessen Frau, niemals ihren Geburtsort verlassen hat, weist sie eine andere Bezüglichkeit zur Natur als epistemologischem Problemgegenstand auf. Ihre Ausführungen formen eine pädagogische Melange aus tradierter Landeskunde, Naturbeschreibung und Volkserzählung, welche als gleichwertige Elemente eines lokal fixierten Wissens ineinanderfließen. Dazu gehört auch eine alternative, nicht anonymisierte Namenspolitik, die im Gegensatz zu jener steht, die für die im Spaziergang passierten Naturerscheinungen des erweiterten Hofareals geltend gemacht wird.⁴⁷

Auf ihren Spaziergängen mit den Kindern in die Natur und auf den Nußberg erzählt sie außerdem „Geschichte[n]“ (KS, 247), von denen drei als umfangreichere Binnenerzählungen vollständig wiedergegeben werden.⁴⁸ Während bestehende Lesarten den Schwerpunkt gesondert auf die Erzählung von der „Sture[n] Mure“ gelegt haben, soll im Folgenden allen drei Geschichten erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt werden. Ohne ein simples Übertragungsverhältnis zwischen Rahmen- und Binnenerzählung zu insinuieren, tauchen die zentralen Momente der einen in auffälliger Weise in der rätselhaften Kontrafaktur der anderen wieder auf. Es handelt sich, kurz gesagt, um Geschichten des Verschwindens. Zu einem frühen Zeitpunkt erzählt weisen sie weit bis auf den endgültigen Weggang des Mädchens am Ende der Rahmenerzählung voraus.⁴⁹

⁴⁶ Zur Quellenlage vor allem der ersten Binnenerzählung vgl. Howards (Anm. 35), 4 f.

⁴⁷ „Sie zeigte ihnen dann herum, und sagte ihnen die wunderlichen Namen der Berge, sie nannte manches Feld, das zu erblicken war, und erklärte die weißen Pünktlein, die kaum zu sehen waren, und ein Haus oder eine Ortschaft bedeuteten. [...] Und gegen Mitternacht sahen sie auf den Gallbrunnenwald und die Karesberge und dahinter auf den Streifen des Sesselwaldes [...]“ KS, 252. Vgl. bzgl. der Anonymisierung von Namen auch Anm. 40.

⁴⁸ Die meisten ihrer Erzählungen werden lediglich in ihrer Thematik angedeutet: „Die Großmutter erzählte ihnen von den Bäumen, die von dem Berge herab gefallen waren, und doch nicht aufgehört hatten zu leben – dann erzählte sie ihnen von den Königen mit den drei Sesseln – dann von dem Weizen, der nicht hatte blühen können – dann sprach sie von den fernen Ländern, deren hohe Gebirge man gar nicht mehr sehen könne – und endlich von den unbeschlagenen Wägen und Akerwerkzeugen, mit denen man vor Zeiten die Felder bestellt hatte.“ KS, 282. Die sehr knapp skizzierte Anekdote von der „schönen Gräfin“ (KS, 260) unterscheidet sich in ihrer Handlungskomplexität deutlich von den drei längeren Erzählungen und soll folgend daher nicht dazugerechnet werden.

⁴⁹ Das Mädchen „läuft“ nicht nur häufig „davon“, sondern „verschwindet“ auch mehrmals. Vgl. bspw. KS, 274, 282.

Die erste Geschichte erzählt vom Hagenbucher Haus und dem Verschwinden einer Magd (KS, 247 f.). Die zweite handelt von einem gegenseitigen Abkommen zwischen den Karesbergern und einem „Wichtelchen“, das verschwindet (KS, 248 f.). In der dritten erhält ein Ziegenhirte von einem „schwarze[n] Mann“, welcher umgehend danach verschwindet, einen verrätselten Hinweis auf einen kostbaren Edelstein. Einige Zeit später findet er auf der Suche nach seinem „verlorene[n] Lamm“ die Höhle samt dem Edelstein, welcher es in der Folge nach einer Hans-Im-Glück-Logik des Tausches bis in die Kronen der „Fürsten und Könige“ schafft. (KS, 255 f.) Neben dem Verschwinden liegt eine weitere Gemeinsamkeit der Geschichten in ihrer jeweiligen Verrätselung. In der ersten und der letzten Erzählung werden einfache Landleute mit kryptischen Nachrichten konfrontiert: „Jochträger, Jochträger, sag’ der Sture Mure, die Rauh-Rinde sei todt“, wird dem Hagenbucher von einer „Stimme“ im Wald wiederholt mitgeteilt.⁵⁰ Da die Nachricht selbst unverständlich bleibt, kann auch die Reaktion seiner „braune[n] Magd“ für denselben nur wenig aufschlussreich sein: „Als er beim Abendessen die Sache erzählte, heulte das große Mädchen, lief davon, und wurde niemals wieder gesehen.“ (KS, 248) Der „schwarze Mann“ der letzten Erzählung hingegen teilt dem Hirten mit, „daß in der Harthöhle, wo das Silber rinne, das blutige Licht sei.“ (KS, 255) Nur zufällig findet der Hirte die Höhle und erhält so Klarheit über den rätselhaften Wink – es handelte sich um einen Edelstein. Die mittlere Erzählung ist von Beginn an phantastisch. Geschuldet ist dies dem Auftritt eines „Wichtelchen[s]“ (KS, 248), das im Gegenzug für einen täglichen Laib Brot als Ziegenhirte bei den Karesbergern anheuert. Die Geschichte einer scheinbar erfolgreichen Kooperation verblüfft jedoch erst mit ihrer Schlusspointe. Als Dank für die gut verrichtete Arbeit des Wichtelchens lassen ihm die Karesberger ein „rothes Röklein“ (KS, 249) anfertigen, das an die engen Kleider erinnert, die das vormals agile Mädchen am Ende der Rahmenerzählung unerwartet „traurig“ (KS, 313) stimmen. Die Reaktion des Wichtelchens auf sein Geschenk ist allerdings noch unvorhersehbarer:

Das Wichtelchen legte das rothe Röklein an, und sprang damit, es sprang wie toll vor Freude unter den grauen Steinen, sie sahen es immer weiter abwärts springen, wie ein Feuer, das auf dem grünen Rasen hüpfte, und da der andere Morgen gekommen war, und die Ziegen auf der Weide liefen, war das Wichtelchen nicht da, es kam gar nie wieder zum Vorscheine. (KS, 249)

Wie in einem Zerrspiegel potenziert das „Röklein“ die Bewegungen des Wichtelchens, welches wie ein Komet davonflitzt, wohingegen das Mädchen durch seine neuen Kleider eingeengt und gebremst wird.

⁵⁰ Die unflektierte Verwendung des Namens („Sture Mure“) anstelle des grammatisch korrekten Dativs unterstreicht die sprachliche Eigengesetzlichkeit der Binnenerzählung und lässt mithin Zweifel zu, dass es sich bei dem ersten Teil des Namens überhaupt um die Nominalisierung des Adjektivs ‚stur‘ handelt.

Die Erzählung vom Ziegenhirten und dem Edelstein lässt sich am schwierigsten mit der Rahmenerzählung zusammendenken, da das Verschwinden des „schwarzen Mannes“ und der Verlust des Lammes keine wirklichen Konsequenzen zeitigen. Der Hirte bedarf keiner weiteren Hinweise, denn er findet den Stein rein zufällig, und das verloren geglaubte Lamm ist inzwischen von alleine nach Hause zurückgekehrt. Stattdessen rückt die Bedeutung des Verzichts auf den Stein in den Fokus; der „sehr groß[e] und leuchtend[e]“ Stein, der „Funken auf die Dinge [warf]“ (KS, 256), korrespondiert mit dem titelgebenden „Kazensilber“, das die Kinder beim Spielen am Bach in Form „glänzende[r] Blättchen und Körner“ finden und das den Sand „wie Gold“ aussehen lässt (KS, 257). Die schillernde Undurchsichtigkeit des gefundenen Steines kann sich für den Hirten, wie schon die enigmatische Natur des Mädchens für die Eltern, nur im Weggeben (bzw. -gehen) in etwas Tangibles oder zumindest eindeutig Definierbares verwandeln: in fünf Schafe oder eben die schmerzhafteste Erinnerung an etwas, das man „[nie] vergessen konnte“ (KS, 315).

Und schließlich verabschiedet sich das Mädchen am Ende der Erzählung mit einem Rätselspruch, der eine eindeutige Kontinuität zu jenem aus der ersten Binnenerzählung aufbaut: „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt.“ (KS, 313) Das Vermittlungsproblem zwischen Familie und Findling spiegelt sich in der gattungspoetologischen Auseinandersetzung von Rahmen- und Binnenerzählung und ihrem Schriftlichkeit-Mündlichkeit-Gefälle. Als das Mädchen die Großmutter vor dem nahenden Hagel warnen will, spricht es „etwas, das sie nicht verstanden“ (KS, 263) und muss auf Zeichensprache zurückgreifen. An anderer Stelle spricht es „anmuthige Worte“ (KS, 282) beim Anblick der Glashäuser; Worte, die nur ästhetisch, d. h. ihrer Wirkung nach (als „anmuthig“) verstanden werden (vgl. auch KS, 259).⁵¹ Die besondere Oralität des Mädchens findet grundsätzlich nur in der Erzähler- oder Figurenperspektive, d. h. vermittelt durch den bürgerlichen (Schrift-)Text, zu narrativer Repräsentation. Schafft die Syntax in der Rahmenerzählung ein semiotisches Netz, das die kontingente Natur im Geltungsbereich der Kultur fixiert, so scheitern ihre Methoden zuletzt am Rätsel des fremden Mädchens:⁵² „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt.“ Die Rätselhaftigkeit erschöpft sich aber gerade nicht im intensionalen Gehalt des Ausspruchs, sondern erhält durch die plötzlich eingebrochene Realität sprachlicher Selbstrepräsentation ihre eigentliche Brisanz. Dasselbe anaphorische Wiederholungsprinzip, welches die Prosa der Rahmenerzählung kennzeichnete, kippt in der ‚unkultivierten‘ Sphäre der Mündlichkeit und wird, formal unverändert, zum Charakteristikum einer obskuren Rätselformel.⁵³ Statt Ordnung und Klarheit herzustellen,

⁵¹ Vgl. zum ‚Unausgesprochenen‘ Gamper (Anm. 32), 334 f. Vgl. zur Kindersprache bei Stifter, nicht anhand von *Kazensilber*, aber gleichwohl aufschlussreich Eva Geulen: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters, München 1992, 123–150.

⁵² Vgl. Begemann, Welt der Zeichen (Anm. 23), 320.

⁵³ Dies findet seine Entsprechung in Davide Giuriatos These, dass Stifters „deutliche Rede keine

unterstreicht die Epipher nur die Undurchsichtigkeit des Gesagten. Der metaleptische Brückenschlag, den der Ausspruch des Mädchens am Ende von *Kazensilber* bedeutet, torpediert zudem das narrative Machtgefüge. Die Volkssagen brechen als verdrängte Verlustphantasien in die Realität des Hofes ein. Eingedenk des Wissens um die braune Hautfarbe der Magd und des Mädchens klingt die Möglichkeit einer potentiellen Elternschaft der verstorbenen Mure und des Felsens so schnell an und wieder aus, wie das Mädchen verschwindet.

Der Findling als das Andere der Kultur ist damit zugleich das Andere der bürgerlichen Prosa, welches jedweden propositionalen Aussagegehalt verweigert. Die Alphabetisierung als Teil der Erziehung bildet nicht zuletzt die Grundlage für diskursive Anschlussfähigkeit; Prosaisierung ist die Arbeit mit einem einheitlichen Code, der Sinn verspricht und Unverständliches übersetzbar werden lässt oder von vornherein verhindert.⁵⁴ Der mythologische Raum oral tradierter Volkserzählungen, repräsentiert durch das Medium der Großmutter, entspricht hingegen einem „Reich der Vergangenheit“ (KS, 313) und dem liminalen Bereich zwischen Kultur und Natur.⁵⁵ Am hermeneutischen Gegenpol zur Prosa der Verhältnisse bewahrt hier das Rätselhafte – das, Hegels Verständnis vorausgesetzt, schließlich beiden Sphären gemein ist – seine Rätselhaftigkeit. Es kann weder kausal aufgelöst, noch, wenn Kausalität wie im Falle der Naturkatastrophen zum epistemologischen Härtefall wird, in eine eschatologische Sinnhaftigkeit eingebettet werden. Die Recherchen des Vaters (vgl. KS, 279 f., 292, 314) können keinerlei Indizien zutage fördern, wiewohl der Gegenstand der Nachforschungen – der Findling – einen rekonstruierbaren Ursprungspunkt *per definitionem* in Aussicht stellt. Er entzieht sich stattdessen der bürgerlichen Prosa sowohl innerhalb der diegetischen Welt wie auch auf übergeordneter Ebene als Bedeutungsträger in der Erzählung *Kazensilber*.

semantische Durchsichtigkeit der Texte verbürgen kann, weil die Dimension des Sinns und die der Darstellung auseinandertreten. So setzt Stifter zwar wiederholt ein Sprechen in Szene, das alles unzweideutig sagt, aber trotzdem nichts Verständliches mehr mitteilt [...]“ Die Binnenerzählungen lassen sich als Radikalisierungen dieser deutlichen Undeutlichkeit in Anschlag bringen. Davide Giuriato: „klar und deutlich“. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg i.Br. u. a. 2015, 360. 54 In diesem Sinne ist Giuriato zuzustimmen, dass in *Kazensilber* auf Dauer „keine genuin infantile Sphäre“ bestehen könnte, die mit jener der Erwachsenen koexistierte. Giuriato, Kindheit und Idylle (Anm. 12), 130. Seine Position steht in der Nachfolge von Eva Geulen: Kinderlos, in: IASL 40/2 (2015), 420–440.

55 Dies ist eine erhebliche Relativierung der Begemann'schen These, dass „der Text mit der Katastrophe [verfährt], wie er von Anfang an mit der Grenze zwischen Natur und Kultur verfahren ist: Er leugnet sie.“ Begemann, Welt der Zeichen (Anm. 23), 310. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Erziehung zum Freitod. Adalbert Stifters pädagogischer Realismus, in: Sabine Schneider, Barbara Hunfeld (Hrsg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, Würzburg 2008, 319–332, hier: 320 f. Vgl. auch Marion George: Zu Adalbert Stifters *Katzensilber* und *Waldbrunnen*, in: Grażyna Borkowska, Aneta Mazur (Hrsg.): Codzienności literaturze XIX (iXX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności, Opole 2007, 50–63, insb.: 54–56.

Verluste

Das Erzählkorpus der Großmutter bildet zwar einen Kontrapunkt zur realistischen Prosa des bürgerlichen Hofs, ist aber andererseits narratologisch wie lokal in derselben aufgehoben. Gleichsam als unvermeidlicher Überschuss an ‚irrationaler‘ Archaik, die sich nicht durch bürgerliche Prosa assimilieren lässt, fungieren die *vielen* Volkssagen als autonomes Korrektiv zu dem *einen* Masternarrativ des Hofes. Damit sind sie aus diesem zwar ausgegliedert, behaupten aber dennoch einen Ort und eine Funktion für sich im übergeordneten Kulturmodell. Schwellenfiguren wie der Großmutter wird die Verwaltung und Tradierung dieses *third space* anvertraut. Das „braune Mädchen“ jedoch wird keineswegs nur deswegen zum Kernproblem des Textes, weil es die Entgrenzung dieses Modells repräsentiert. Die körperliche Präsenz des Mythos kann durch die Eltern schließlich aufgefangen, das Irritationspotential des Mädchens durch Annäherung, Gewöhnung und Erziehung eingedämmt werden. Seine eigentliche Wucht entfaltet es erst im Verschwinden.

Seinen bewussten Entzug läutet das Mädchen jedoch mit der Nachricht vom Tod der „Mure“ und des „Felsen[s]“ ein. Es motiviert sein Handeln mit der eigenen schmerzlichen Verlusterfahrung und erkämpft dadurch das Recht der sprachlichen Selbstrepräsentation. Der spezifische Umgang des Kindes mit dem Tod entlarvt zugleich die bürgerliche Angst vor dem Verlust dessen, was bereits Bestandteil des eigenen, auf Selbstperpetuierung angelegten Systems geworden ist.⁵⁶ Die Angst vor „Dieben“ und die „Wunde“, die das Mädchen hinterlässt, verweisen als Verlusterfahrungen auf die psychopathologischen Nahtstellen des bürgerlichen Kulturmodells. Der „Verlust des Stellenwerts der Literatur im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Fragen“⁵⁷ verschärft schlechthin die Krise. Die Erzählung beansprucht zu keinem Zeitpunkt einen epistemologischen Erkenntnisgehalt für sich. Vielmehr kreist sie immer wieder neu um Formen der Unbeständigkeit, der Impermanenz – des Wegrennens, des Tilgens, des Verschwindens. Die Binnenerzählung vom Ziegenhirten und dem rätselhaften Edelstein – einem Findling eigener Art – avanciert davon ausgehend zum Exempel des

⁵⁶ Das Verschwinden ist angesichts anderer Findlingserzählungen noch eine konziliante Lösung. Wiewohl an dieser Stelle nicht weiter erörterbar, sei nur auf die ‚Schwester‘ des „braunen Mädchen[s]“, nämlich Goethes Mignon hingewiesen. Als der Inbegriff der Lyrizität im Roman kollabiert sie zum exakten Zeitpunkt der vereinbarten Hochzeit Wilhelms und – stirbt. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, München 1977, Bd. 7, 544. Vgl. zu weiteren „Schwestern“ Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*, New York u.a. 1993.

⁵⁷ „Nach 1850 [...] sind die Verbindungslinien zwischen Literatur und Naturwissenschaft gekappt.“ Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2007, 387 f. Zum Verlust und der ‚Leere‘ als Problemkonfiguration des modernen Subjekts vgl. Mari- anne Schuller: *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Basel/Frankfurt a. M. 1997.

Verzichts als praktischer Möglichkeit der Verlustprophylaxe.⁵⁸ Als nicht-bürgerlicher Figur liegt es dem Hirten fern, den rätselhaften Stein zu entziffern. „Nützlich“ wird er ihm gerade dadurch, dass er ihn aus der Hand gibt. Die fünf Schafe, die er im Gegenzug erhält, bedürfen nicht der geringsten Assimilierung in den eigenen kulturellen Code.

Durch den gattungspoetologischen Import der Volksmythen in eine prosaische Rahmenerzählung reflektiert Stifters Text einen blinden Fleck moderner bürgerlicher Selbstversicherung. Das „braune Mädchen“ lässt den Prozess der Prosaisierung schmerzhaft ins Leere laufen, aber nicht bevor es zum zweifachen Erretter der leiblichen Sprösslinge und damit der Familie wird.⁵⁹ Und dieser paradoxe Tatbestand steht als kulturkritische Überlegung letztlich im Herzen der Erzählung: Der garantierte Fortbestand der bürgerlichen Genealogie (vgl. KS, 315) verdankt sich allein einem Individuum, dessen Autonomie darin begründet liegt, frei über sein Auftreten und sein Verschwinden verfügen zu können – und sich dadurch der Prosaisierung zu widersetzen. Eine vollständig prosaisierte Gesellschaft würde *Kazensilber* zufolge ihre eigenen Retter entbehren.

58 Vgl. zum Konzept der Entsagung Wolfgang Lukas: ‚Entsagung‘. Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus, in: Michael Titzmann (Hrsg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier, Tübingen 2002.

59 Vgl. Nicolas Pethes: „Nur weiche Dinge widerstanden.“ Das Kind als Retter und die Poetik des Mittels in Stifters *Kazensilber*, in: IASL 40/2 (2015), 459–478. Außerdem ist Mall-Grobs Beobachtung hervorzuheben, dass das Mädchen in beiden Fällen die Produkte bereits vollzogener Kultivierung instrumentalisiert, wenn es sich der Reisigbündel bedient oder das Weingeländer besteigt. Vgl. Beatrice Mall-Grob: Fiktion des Anfangs. Literarische Kindheitsmodelle bei Jean Paul und Adalbert Stifter, Stuttgart/Weimar 1990, 271 f.

Aage A. Hansen-Löve

Frühsowjetische Avantgardeprosa: Ornament statt Verbrechen

Die Situation – „Serapionsbrüder“ zwischen Ost und West

Inmitten der heftigsten Bürgerkriegswirren des Jahres 1919 hatte sich gemeinsam mit einer bunten Schar junger Autoren der Hispanistik-Student Lev Lunc in dem von Maxim Gorkij unterstützten „Haus der Künste“ durch die Bürgerkriegsjahre Petrograds gerettet. Man fühlte sich dort wie in einer Arche Noah, in der sich ein breites Spektrum von Erzähl-Figuren – vom braven Haustier bis zum Paradiesvogel – die kargen Zimmer und Essensrationen teilte.

Aus dieser losen Gruppe, die sich dann um 1921 nach E. T. A. Hoffmann „Serapionsbrüder“ von Petrograd nannte,¹ sollte die Blüte der Prosaavantgarde der jungen Sowjetunion hervorgehen: Sie umfasste unter anderen Viktor Šklovskij, Evgenij Zamjatin, Konstantin Fedin, Lev Lunc, Michail Slonimskij, Vsevolod Ivanov, Michail Zoščenko, Veniamin Kaverin.

Eine sehr lebendige Schilderung des stürmischen Lebens im „Haus der Künste“ liefert Viktor Šklovskijs *Die sentimentale Reise*, erstmals publiziert 1923 in Berlin,² von der noch die Rede sein wird. Die erste Sitzung der Gruppe fand Anfang Februar 1921 statt – ohne Wahlen oder Anführer, ohne Programm und gerichtet gegen eine jede Ideologie und Weltanschauungsprosa. Zentral waren die freundschaftliche Verbindung der blutjungen Autoren und ihre geradezu naive und provokante Unabhängigkeit von den literarischen Machthabern.

Von Anfang an zeigte sich auch bei den Serapionsbrüdern die traditionelle Gespaltenheit der russischen Literatur, ja Kultur insgesamt, in ‚Ostler‘ und ‚Westler‘: Die einen orientierten sich an der übermächtigen Tradition der handlungsschwachen ornamentalen Prosa des russischen Realismus und vor allem der symbolistischen

1 Siehe dazu auch Viktor Schklowski: Die Serapionsbrüder [1921], in: Fritz Mierau (Hrsg.): Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig 1987, 59–61. Der gleichnamige Sammelband von 1921 erschien in der Übersetzung von Gisela Drohla (Hrsg.), Die Serapionsbrüder von Petrograd, Frankfurt a. M. 1963.

2 Viktor Šklovskij: *Sentimental’noe putešestvie. Vospominanija. 1917–1922*, Berlin 1923 (dann modifiziert: Leningrad 1924); deutsch: Viktor Schklowskis *Sentimentale Reise*, Frankfurt a. M. 1964, 262–272 und a. a. O.; zu den theoretischen Hintergründen vgl. Aage Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978, 515–537.

Erzählgenres, die anderen verstanden sich als ‚Westler‘ mit Vorliebe für eine Handlungsprosa mit starkem Sujet, mit Intrigen und Spannung.

Lev Lunc war es denn auch, der in jugendlichem Ungestüm die für die Epoche der heraufziehenden Staatskunst und ihrer ideologischen Zwänge provokante Losung ausgab, die Prosaavantgarde müsse sich „Nach Westen!“ orientieren,³ zumal an der anglo-amerikanischen Spannungs- und Trivialliteratur. Diese passte durchaus in die Frühphase der NEP-Periode der 20er Jahre⁴ mit ihrer Begeisterung für die Technik-Utopien Amerikas, für den Taylorismus und die *modern times*.

Auch Evgenij Zamjatsins poetische Welt ist aufgespannt zwischen zwei diametral entgegengesetzten Polen, die sich mit der Ost-West-Spannung der von ihm (mit-)begründeten Serapionsbrüder von Petrograd deckt: Archaismus bzw. Neoprimitivismus,⁵ verkörpert durch die ‚Ostler‘ (Vsevolod Ivanov, Nikolaj Nikitin u. a.) und Utopismus bzw. Urbanismus, vertreten von den ‚Westlern‘ (Lev Lunc, Veniamin Kaverin, Viktor Šklovskij u. a.). Wie im Falle der russischen Avantgarde der 10er Jahre konnte ein und derselbe Autor beiden Tendenzen folgen – so auch Zamjatin mit seiner neoprimitivistischen Bürgerkriegsprosa um 1920 und seinen radikal primitivistischen Erzählungen *Die Höhle* oder *Hochwasser*, die seine ‚westlerische‘ Antiutopie *Wir* mit dem atavistischen Unterbewussten des Ostens konfrontieren.⁶

Ähnliches lässt sich übrigens von Vsevolod Ivanov sagen, von Veniamin Kaverin oder Viktor Šklovskij selbst, der auch beständig zwischen sujetloser und sujethafter Prosa pendelte bzw. beide narrativen Medien miteinander verschränkte – so etwa in seinem literarischen Hauptwerk *Die sentimentale Reise*,⁷ das nicht zufällig und auf höchst ironische Weise an den Vater der antigenerischen Prosa anschließt.

³ Lev Lunc: Warum wir Serapionsbrüder sind, in: Gisela Drohla (Hrsg.): Die Serapionsbrüder von Petrograd, Frankfurt a. M. 1963, 7–12. Zur Sujet-Prosa der 20er Jahre vgl. Aage Hansen-Löve, Formalismus (Anm. 2), 510 ff.; zur „ornamentalen Prosa“ jener Periode ebd., 530 ff. und Wolf Schmid: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel’ – Zamjatin, Frankfurt a. M. u. a. 1992. Vgl. die deutsche Ausgabe der Schriften von Lev Lunc: Die Affen kommen, Erzählungen, Dramen, Essays, Briefe, Münster 1989 (hier: Warum wir Serapionsbrüder sind, 257–261; Nach Westen!, 267–280).

⁴ NEP = „Neue Ökonomische Politik“ (1921–1927). Ausführlich dazu: Manfred Hildermeier: Geschichte der Sowjetunion 1917–1991, München 1998, 157–363.

⁵ Aage Hansen-Löve: Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne, Paderborn 2016, 417–425.

⁶ Deutsche Übersetzung in der Ausgabe Jewgeni Samjatin: Erzählungen 1917–1928, Leipzig/Weimar 1991 (russisch: Evgenij Zamjatin: Izbrannye proizvedenija, Moskau 1989, mit einem Vorwort von Viktor Šklovskij). Zamjatsins Roman *My* (1920; deutsch: Jewgeni Samjatin: *Wir*. Roman, Leipzig 1991) ist in diesem Zusammenhang weniger als (Anti-)Utopie relevant, sondern vielmehr als eine vielschichtige Parodie parawissenschaftlicher und poetologischer Konzepte der (primitivistischen) wie futuristischen Avantgarden. Zamjatsins Roman realisiert idealtypisch die radikale Perversion des Reprojektions-Prinzips, das in der inversiven Formel ‚Vom Übermorgen ins Vorgestern‘ resultiert. Vgl. auch Hansen-Löve: Schwangere Musen – Rebellen Helden. Antigenerisches Schreiben, Paderborn 2018, 604–614.

⁷ Šklovskij, *Sentimentale Reise* (Anm. 2); dazu: Hansen-Löve, Formalismus (Anm. 2), 530–537; Schmid: Ornamentales Erzählen (Anm. 3).

Beide Pole der Prosaavantgarde der 20er Jahre existierten nicht in Reinkultur, sondern immer wieder in Überschneidungen, mehr noch: Diese verfolgen das eigentliche Ziel, die Hinter- und Untergründe der urbanen Welt (in Extremsituationen wie Bürgerkrieg und Blockade) zu zeigen, die unter dem dünnen Firnis der Zivilisation und Modernität lauert. Umgekehrt drohten aber auch die utopischen und avantgardistischen Aspekte der Revolutionsära in ihrer technischen und mechanischen Brutalität.

Eine vergleichbare Mischung aus mythischen und aktuellen Motiven findet sich seit 1900 bei den Symbolisten – zumal bei Brjusov, Blok und Belyj, deren stilisiertes Skythentum und Asienfaszination immer wieder mit Motiven des zeitgenössischen Urbanismus gekreuzt werden. Eine ähnliche Polarisierung in eine neoprimitivistische und eine futuristisch-konstruktivistische Richtung (und der Montage beider in ein und demselben Werk) entwickelte die postsymbolistische Avantgarde (wobei ‚post‘ weniger zeitlich als systematisch gemeint ist, da etwa in den 10er und 20er Jahren beide Richtungen gleichzeitig am Werk waren).

Das entsprechende Textkorpus der ‚ornamentalen Prosa‘ jener Jahre ist so umfangreich, dass Lev Lunc – einer der Haupttheoretiker der Petrograder Serapionsbrüder – im Geiste Šklovskijs und der jungen Formalisten in die Klage ausbrechen konnte, die entgegengesetzte Dominante – eine sujet- und spannungsorientierte Prosa⁸ – wäre peinlich unterentwickelt geraten. Die russischen Autoren verstanden sich nicht auf die Intrige, ja sie wären zur einfachsten Kriminalhandlung unfähig und neigten zu Ornament statt Verbrechen:

Im Westen gibt es von jeher eine gewisse Literaturgattung, die in Rußland als unseriös, um nicht zu sagen schädlich, angesehen wird. Das ist die sogenannte Abenteuerliteratur. [...] Und wir Russen, wir verstehen nicht, mit der Handlung umzugehen, wir ignorieren sie und deshalb verachten wir sie. [...] Psychologisieren [wie die Russen] kann auch ein Neger, doch eine Handlung aufbauen kann nur ein Schriftsteller, der eine große Schule durchlaufen hat. [...]

Deshalb – nach Westen!

Deshalb – auf die Schulbank, lernt das Abc!

Fangt von vorne an!⁹

⁸ Gemeint ist hier aus der Sicht Viktor Šklovskijs eine stark markierte Handlungsstruktur zumal in der für die Prosaavantgarde der frühen 20er Jahre typischen Gattungen der *metafiction*. Vgl. dazu Erika Greber: The Metafictional Turn in Russian Hoffmannism, in: *Essays in Poetics* 17.1. (1992), 1–34; dies.: Metafiktion – ein ‚blinder Fleck‘ des Formalismus?, in: *Poetica* 40 (2008), 43–71.

⁹ Lev Lunc, *Nach Westen!* (Anm. 3), 276.

Formalistische Erzähltheorie: Sujetlose/sujethafte Prosa

Zu den radikalsten Theoriebeständen des jungen Formalismus um 1920 gehört zweifellos die frühe Erzähltheorie, die sich primär an der Differenz von ‚Fabel‘ (*fabula*) und ‚Sujet‘ (*sjužet*) orientierte. In der *fabula* dominiert der kausal-empirisch rekonstruierbare und dem jeweiligen Wahrscheinlichkeitsmodell (Jakobson) folgende *ordo naturalis* (für Jakobson das jeweils herrschende „Wahrscheinlichkeitsmodell“),¹⁰ womit eigentlich ein *ordo culturalis* gemeint ist.¹¹ Eine solche Fabel gibt es freilich nur in einem annähernd realistischen Erzählen, das sich auf pragmatische Kontexte und konventionelle Handlungsabläufe verlässt, ohne die der Erzähltext unverständlich wäre. Diese als vorgegeben gedachte Ordnung (die zeitliche, logische, alltägliche Reihung von Motiven und Motivationen) wird im jeweiligen narrativen Sujet deformiert, verfremdet und auf spezifische Weise umgebaut. Es wird hier die ursprünglich konstitutive Primärfunktion der Verfremdung in sekundäre, abgeleitete Differenzierungen verlagert, die aus den Regeln der Text-Syntagmatik, einer Art narrativen Syntax, resultieren. Diese ist regulativ und normbildend im Rahmen eines generellen narrativen Codes (der Erzähl-Sprache und ihrer sukzessiven Motiv-Präsentation), der wiederum in eine spezielle textuelle Performanz (im konkreten Einzeltext) und eine spezielle Realisierung im Rezipienten (durch die Orientierung auf außertextuelle bzw. kulturelle Kontexte) perspektiviert ist. Das Sujet ist für die Formalisten kein Thema, nichts Stoffliches – sondern bezeichnet ausschließlich die Regeln der Text-Syntagmatik, eine Art narrative Syntax.

Hier haben wir es dann – analog zur Vers-Rede – mit der Erzähl-Rede zu tun. In der frühen, vor allem von Šklovskij entwickelten Sujettheorie (zusammengefasst in seiner *Theorie der Prosa*, 1925 verfasst, erweitert 1929) ging es vor allem um die Verfremdungs-Effekte einer maximalen Differenz zwischen vorgegebener bzw. mitgedachter *fabula*-Ordnung und der konkreten, an generellen Regeln orientierten narrativen Syntax (Sujet).

Erzählen in der Moderne, besonders aber in Zeiten der Avantgarde, war immer eine kritische, ja polemische Auseinandersetzung mit den fiktionserzeugenden Potenzialen des Narrativen – oder anders gesagt: Eine jede Avantgarde-Prosa strebte nach der Verfremdung, Demontage und Neumontage des Erzählens, sei es der Ereignisse

¹⁰ Vgl. Roman Jakobson: Über den künstlerischen Realismus [1921], in: Jurij Striedter (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, München 1969, 372–391.

¹¹ Zur Unterscheidung von Fabel und Sujet im Rahmen der formalistischen Erzähltheorie vgl. Hansen-Löve, Formalismus (Anm. 2), 238–260; Wolf Schmid, Elemente der Narratologie, Berlin 2014, 205 ff.; Wolf Schmid: ‚Fabel‘ und ‚Sujet‘, in: ders. (Hrsg.): Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze, Berlin/New York 2009, 1–45.

einer Handlung, der eingesetzten Diskurse oder einer identifizierbaren Erzählperspektive. Immer ging es um einen Effekt der Defiktionalisierung mit dem Ziel einer Des-Illusionierung und Ent-Täuschung jener narrativen Schablonen einer Alten Welt, die sich der Prosa des Lebens ebenso beugte wie den Konventionen einer Romanwelt, die mit der Herrschaft des *ancien régime* auf den Abfallhaufen der Literaturgeschichte gelandet war.

Parteinahme der Formalisten für die Sujet-Prosa

Šklovskij und die anderen jugendlichen Vertreter des russischen Formalismus an der Wende zu den 20er Jahren wollten sich nicht prinzipiell für einen der beiden Prosatypen entscheiden. Der „Auftrag“ (*zakaz*) des zeitgenössischen Genre-Systems war primär die entblößte, ja provokante Demonstration eines jeweiligen Extrem-Typs, also totale Sujethaftigkeit und totale Sujetlosigkeit, als Avantgarde-Konzepte – oder aber eine Kombination aus beiden in einem akzentuierten dritten Typus, der die prägnante Sujethaftigkeit mit einer Material-Montage im Sinne der „Faktenliteratur“ kombinierte.¹² Eben dies gilt für serielle Großtexte wie Šklovskijs *Sentimentale Reise*.

Auch in seiner Theorie der Abenteuer-Erzählung bzw. des Abenteuerromans im Rahmen seiner *Theorie der Prosa* ging es Šklovskij primär um die verfremdende, schockierende Rehabilitierung eines den russischen Erzähl-Kanon (Realismus, epische Breite, Handlungsschwäche) negierenden und provozierenden Kriminal- und Abenteuergenres – sei es nach dem Modell von Conan Doyle oder des alten Abenteuergenres im Geiste Cervantes'.¹³ Beiden hat Viktor Šklovskij bahnbrechende Studien in seiner *Theorie der Prosa* gewidmet.

Im Mittelpunkt stand das Interesse an Sujet-Verfremdung und nicht an einer ontologischen Definition einer generischen Erzähl-Gattung, die favorisiert oder kritisiert werden sollte. In diesem eminent avantgardistischen Verständnis von Genre ist die Intention auf das Sujet immer schon etwas Parodistisches, da die im Realismus psychologisch, sozial oder ideologisch reich bestückten Motive und Motivationen der Protagonisten auf das reine Handlungsskelett reduziert werden.

Šklovskij unterscheidet in seiner frühen Prosatheorie – auch mit Blick auf die aktuelle Situation der (avantgardistischen) Erzählgenres der frühen 20er Jahre – zwischen Sujet-Verfremdungen mit Hilfe markanter syntagmatischer Umstellungen in massiv

¹² Ausführlich zur Position der Formalisten im Rahmen des Genre-Systems der 20er Jahre vgl. Hansen-Löve, *Formalismus* (Anm. 2), 510–570.

¹³ Vgl. dazu Aage Hansen-Löve: „Wir sind zur einfachsten Kriminalhandlung unfähig.“ Experimentelle Schundliteratur der russischen 20er Jahre, in: Martin von Koppenfels, Manuel Mühlbacher (Hrsg.): *Erzählformen des Abenteuers*, Paderborn 2019, 237–261.

handlungsorientierten Genres (*ostrosjužetnye zanry*)¹⁴ wie Kurzgeschichten, Novellen, Kriminal- und Abenteuerromanen und solchen in bewusst sujetschwachen Genres, die dem Prinzip der „Sujetlosigkeit“ (*bessjužetnost'*) folgen.

In diesem Sinne ist für Šklovskij die „Sujetlosigkeit“ in der Prosa mit der „Gegenstandslosigkeit“ in der Malerei (eines Malevič) homolog.¹⁵ Ergänzend könnte man sagen, dass wiederum die zugespitzte Sujethaftigkeit mit der abstrakten Malerei und den Artefakten des Konstruktivismus vergleichbar sei. Auch hier werden die konstruktiven Prinzipien des Textes, der Struktur des Artefakts analog. Die konstruktiven Formen werden zum Hauptinhalt des Romans: „Die Sujet-Form ist so eingesetzt wie die realen Gegenstände in den Bildern Picassos eingesetzt sind [...] Die Einstellung auf die Tatsache dieses Verfahrens selbst – d. h. die Wahrnehmung seiner Form – ist der Inhalt des Kunstwerks.“¹⁶ Die Option der Formalisten für die demonstrativ sujethaften Genres war also nur die „eine Hälfte der Wahrheit“ – oder genauer: *einer* der hoch reflektierten narrativen „Pole“. Die andere Hälfte war ihr genaues Gegenteil: die Favorisierung der sujetlosen Prosa.

Angewandte Literaturwissenschaft: Formalistische Prosa

Die Aufträge an Kunst und Literatur kommen aus einer solchen Sicht nicht direkt aus der Gesellschaft oder den ideologischen Apparaten, sondern aus den objektiven Erfordernissen des Gattungssystems, aus der Aktualität des herrschenden Kulturdiskurses: Die ‚literarische Gegenwart‘, das dynamische ‚Zeitgenossentum‘ (*sovremennost'*) und seine Interessenslage sollte entkoppelt werden vom Parteigenossentum und den Kommandostellen der offiziellen Kulturpolitik. Es sind objektiv nachvollziehbare, diachron herleitbare und synchron wirksame Gesetzmäßigkeiten, die ein soziales oder kulturelles Faktum zu einem ‚literarischen Faktum‘ machen. Heute würden wir sagen: dieses wird projektiv ‚konstruiert‘, konzeptualisiert, ‚erfunden‘; damals sprach man von einer Konstruktion im Sinne von Machen, jetzt aber nicht mehr ein Montage-Bau

¹⁴ Wörtlich bedeutet dies ‚scharfsujethafte‘ Genres, d. h. solche, in denen das schwach motivierte Handlungsgerüst als solches entblößt präsentiert wird.

¹⁵ Viktor Šklovskij: *Chod konja*, Berlin 1923, 99–100; dazu: Hansen-Löve, *Formalismus* (Anm. 2), 254 f. Zur Differenzierung von Ungegenständlichkeit (Malevičs) und Abstraktion (Kandinskijs) vgl. Aage Hansen-Löve: *Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt*, in: Kazimir Malevič: *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Aage Hansen-Löve, München 2004, 255–603, hier: 353–359; Tanja Zimmermann: *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*, Wien/München 2007, 54–60.

¹⁶ V. Šklovskij: *Evgenij Onegin*. Puškin i Stern, in: *Očerki po poëtike Puškina*, Berlin 1923, 199–220, hier: 211.

auf der ‚grünen Wiese‘, sondern eine Art Selbstorganisation unter der Wirkung jener Kraftfelder, die in der aktuellen Kulturszene quasi naturgesetzlich auftreten.

Das radikal hypothetische Entwicklungsgesetz der formalistischen Evolutionstheorie tritt in ein Rückkoppelungsverhältnis mit den synchronen Interessenslagen, die ihrerseits bestimmen, was ‚interessant‘ und aktuell ist und was nicht. Diese Etablierung von wechselnden Relevanzen ist einerseits durchwegs relativ und gegen eine jede Ontologie und einen jeden Essenzialismus gerichtet; zugleich aber sind die nunmehr ins Auge fallenden Gewohnheitsregeln der aktuellen Situation nicht weniger stringent als die kulturelle Grammatik oder überhaupt jene Codes, um die es den frühen Formalisten primär zu tun war. Sei es, um sie zu knacken, sei es, um neue zu etablieren. Es ging darum, den soziologischen bzw. ideologischen Determinismus einer kruden Widerspiegelungstheorie und ihrer pseudorealistischen Mimesis durch ein falsifizierbares Regelwerk zu ersetzen, das nicht nur historisch rekonstruierbar sein sollte, sondern auch – wie in den „harten Wissenschaften“ – prädiktabel zu sein hatte: Eine Gesetzmäßigkeit der Biosphäre war ja auch nur dann eine solche, wenn sie nicht nur für die Vergangenheit Geltung hätte, sondern auch gegenwärtige und vor allem zukünftige Situationen regulierte.

Was die harten Naturwissenschaften für ihre Biosphäre postulierten, sollte auch für die Semiosphäre gelten, mehr noch: die Literaturwissenschaftler, der Formalismus zumal, griffen eigenhändig in den literarisch-künstlerischen Prozess ihrer Gegenwart ein und erweiterten die Position der Bewertung synchroner Werke durch eigenes literarisches Schaffen, indem sie nicht etwa bloß Erzähltheorie betrieben, sondern gleich selbst Romane, Erzählungen und Filmszenarien schrieben.

Sujetlosigkeit und Prosa-Montage

Somit ist es nur konsequent, dass die Formalisten, allen voran Šklovskij, Laurence Sternes *Tristram Shandy* als den „typischsten Roman der Weltliteratur“ hochleben ließen.¹⁷ Damit war die sujetlose Prosa der Abschweifungen und permanenten Aufschübe gleichfalls zum authentischen Typus der Sujet-Verfremdung im Sinne der Prosa-Avantgarden erklärt: Die traditionellen raum-zeitlichen Kontinua der *fabula* wurden hier – nicht selten auch im wörtlichen Sinne – ‚gesprengt‘, dissoziiert, disseminiert und zu komplexen Texturen umgetextet (wie in der Prosa der Symbolistengeneration) oder zu neuen Konstrukten umgeschraubt wie in der fast gleichzeitig entstehenden Montage-Prosa. Schließlich konnte so die Leitmotiv-Technik¹⁸ der

¹⁷ Viktor Šklovskij: Theorie der Prosa [1925] Frankfurt a. M. 1964, 162.

¹⁸ Dagmar Burkhart: Leitmotivik und Symbolik in Andrej Belyjs Roman *Peterburg*, in: *Welt der Slaven* 3 (1964), 277–323.

narrativen Symphonien des Symbolismus um 1900 mit der kinematographischen wie kubo-futuristischen Schnitt-Technik einer Stummfilm-Prosa verknüpft werden. Dabei konnten triviale Spannungs-Szenarien der Abenteuerliteratur ebenso zum Zug kommen wie die Materialschlachten einer aufs Faktische entnarrativierten Prosa in der Faktenliteratur.

Sujethafte und sujetlose *skaz*-Prosa: charakterisierende und ornamentale Erzähl-Rede

Neben der Problematik der narrativen Sujets – also einer genuin syntagmatischen Struktur-Analytik – stellte sich parallel dazu (zumal für Boris Ejchenbaum und Viktor Vinogradov) die Frage nach der Erzähl-Rede, also der Stilistik und der Perspektivierung der Präsentation der Erzählung.¹⁹ Zusammengefasst sind die formalistischen Theorien zum ‚Redeverhalten‘ der Figuren bzw. Erzähler unter dem Konzept ‚Theorie des *skaz*‘, wobei der Begriff des *skaz* die Simulation der mündlichen Rede eines konkreten Sprechers im Rahmen des Schrift- bzw. Druckmediums bezeichnet. Es geht hier also auch um die intermediale Frage, auf welche Weise die schriftliche Literatur (*pis'mennost'*) in der Lage ist, Verfahren und Merkmale der ‚Mündlichkeit‘ (*ustnost'*) zu markieren bzw. in einer stilisierten Form nachvollziehbar zu machen.

Gerade für die *skaz*-Technik gab es in der russischen Prosa von Gogol, Dostoevskij und Leskov über die Symbolisten (Andrej Belyj) bis zu den Vertretern des ‚Östlichen Flügels‘ der Petrograder Serapionsbrüder bzw. der zeitgenössischen ‚ornamentalen Prosa‘ (Isaak Babel, Boris Pil'njak, Vsevolod Ivanov etc.) eine reiche Tradition, die – analog zur Bindung des frühen Formalismus an die futuristische Avantgarde-Dichtung – eine vitale Prosa-Avantgarde als Projektionsfläche der frühformalistischen Prosatheorie bereitstellte. Gleichzeitig wurde die Tendenz zur mündlichen Stilisierung in der *skaz*-Prosa mit dem sujetlosen Prosatypus verknüpft (Ornamentalismus plus *bessjužetnost'*), während traditionellere, realistische Formen der Erzählprosa den *skaz* vor allem zur Charakterisierung von Rednerpositionen mimetisch-realistisch einsetzten (*charakternyj skaz*). Im ersten Fall haben wir es mit zentrifugalen Genres zu tun, in denen die ‚ornamentale‘ Stilisierung von einer perspektivischen Festlegung auf einen Sprechertypus hin zu einer Montage oder einem verbalen ‚Mosaik‘ (*mozaika slov*) dissoziiert ist. Diese Redeweise resultiert aus einem ‚dissoziierten Subjekt‘ (*ras-sejannyj sub'ekt*), das die fiktionale, psychologische Deutung des *point of view* (*točka*

¹⁹ Schmid, *Narratologie* (Anm. 11), 146–162 (zur *Skaz*-Theorie und zur ornamentalen Prosa; Hansen-Löve, *Formalismus* (Anm. 2), 274–290; 530–537. Die klassischen Texte der formalistischen *skaz*-Theorie (zumal von Ejchenbaum und Vinogradov) finden sich in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München 1969.

zrenija) in eine offene Reihe von verbalen Motiven auflöst, die eher den Prinzipien der Wortkunst als jenen der Narrativik und ihren mimetischen Ansprüchen folgt. Für Tynjanov wie Ejchenbaum regrediert dieser nicht-fiktionale, ornamentale *skaz I*-Typus letztlich auf die Poetik der futuristischen zaum'-Sprache mit ihrer Tendenz zur Selbstwertigkeit und zu dezentrierten Lautoberflächen. Diese Einstellung auf die mündliche Rede kann aber auch im zentripetalen Typus des *skaz II* fiktionserzeugend eingesetzt werden, wobei hier eine konkret nachvollziehbare, repräsentative Darstellungsperspektive markiert wird.

Literatur als Explosion: Roman-Bomben und die Sprengung der Handlung

Es ist sicherlich nicht übertrieben, Jurij Lotmans letztes Buch *Literatur und Explosion* als sein wissenschaftliches wie auch kulturologisches Vermächtnis anzusehen. Während in einer mit Boris Uspenskij gemeinsam verfassten Schrift die „Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur“²⁰ im Mittelpunkt stand, also die Homologie von binärer Kultursemiotik und dem immanenten Dualismus ihres Objekts, geht es in der *Explosion*-Schrift um eine Zuspitzung dieser schicksalhaften Polarisierung der russischen Kultur. Für diese gilt nicht nur eine intrinsische Spaltung, ja häretische Dualisierung, sondern auch eine spezifische Tendenz zum Bruch, zum radikalen Systemwechsel, zur Sprengung der herrschenden Verhältnisse mit dem Ziel, „Fenster in der semiotischen Schicht zu schaffen“.²¹ Die russische Kultur lebt *ex ovo* unter dem Zeichen der Explosion und der Revolution. Unübersehbar ist hier die aktuelle Situation Russlands an der Jahrtausendschwelle 2000 und nach dem Zusammenbruch des Sowjet-Imperiums. Mehr noch aber geht es Lotman um die Überwindung des kultursemiotischen Determinismus und Holismus, der herrschende Systeme scheinbar petrifiziert und durch die permanent wirksame Dynamik diskontinuierlicher Brüche abgelöst werden muss.

Lotmans im Westen erfolgreichstes Konzept – die Fundamentaldefinition des narrativen Ereignisses als ‚Überschreiten einer Grenze‘ – wird hier gewissermaßen auf die Spitze getrieben. Die Grenze der Revolution 1917 wird relativiert gegenüber jener Bombe, die im Fundament des ‚Systems Russland‘, ja einer jeden Kultur(semiotik) unweigerlich ihrer Explosion entgegenschlägt und damit den Gang der Dinge taktet, eskaliert und auf anarchistische Weise bedroht.

²⁰ Jurij Lotman, Boris Uspenskij: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur, in: Poetica Bd. 9/1 (1971), 144–166.

²¹ Jurij Lotman: Literatur und Explosion [Petersburg 2000], Frankfurt a. M. 2010, 233.

Als Prätexte dieser Explosions-Apokalyptik Jurij Lotmans können zwei Texte dienen, die historisch vor und nach der Revolution positioniert sind: Andrej Belyjs Bomben-Roman *Petersburg* (1912),²² der sich auf die Russische Revolution des Jahres 1905 bezieht, und Viktor Šklovskijs Dokumentation *Die Sentimentale Reise*, die den jugendlichen Autor im Panzerwagen durch den Bürgerkrieg führt. In beiden Fällen werden die Sujets des *ancien régime* gesprengt, zerstückelt und in eine ‚Neue Ordnung‘ gebracht: bei Belyj musikalisch-leitmotivisch, bei Šklovskij mit den Avantgarde-Prinzipien der Montage.

Leitmotiv und Bomben-Prosa: Andrej Belyjs *Peterburg*

In Belyjs epochalem *Petersburg*-Roman²³ zerhackt das Ticken des Zeitzünders die politische Kriminalhandlung in ihre dramatischen Momente, die insgesamt das traditionelle Romangenre und seine nacherzählbaren Geschichten in ein vielschichtiges Geflecht von Leit- wie Leidmotiven verwandelt.²⁴ In dieser Textur werden alle nur erdenklichen kriminologischen, politischen, ideologischen wie philosophischen und psychologischen Motivationen gegeneinander ins Treffen und letztlich ad absurdum geführt. Die von den Wagner-Opern inspirierte Leitmotivtechnik des verklingenden Symbolismus trifft hart auf die brutale Montage-Technik der im zweiten Jahrzehnt nach 1900 fast gleichzeitig erwachenden Avantgarden in Literatur und Kunst.

Nikolaj Apollonovič Ableuchov, Sohn und Vtermörder des Bomben-Romans, trägt schon im Vornamen eine dionysische Sprengkraft, die sich gegen die Schande, ja den geradezu physischen Ekel richtet, welcher aus seiner paranoiden Sicht an der leiblichen Herkunft von einem verhassten Vater-Körper haftet. Nikolaj erfährt an sich selbst die Zerfleischung des Dionysos, er fühlt in sich „ein aufgedunsenes Monstrum“, das seinen Körper grotesk „umstülpt“ und zum Platzen bringt: „ich zersprang wie eine Bomb...“: Ebenso wie das Wort „Bomb/e“ selbst zerstückelt wird, ist der ‚Bombensatz‘ fragmentiert und „In Stücke!“ zerlegt.²⁵ Der ganze Romantext ist „gestottert“, seine Syntax mit all ihren Aposiopesen und elliptischen Satz-Stummeln flackert durch den Kopf des Lesers wie das Gezappel der Stummfilme jener Jahre, die auch in *Petersburg* zur Stadtfolklore gehörten und der Prosa ein ungeahntes Tempo aufdrängten.

²² Andrej Belyj: *Petersburg*, übers. von Gabriele Leupold, Frankfurt a. M. 2005.

²³ Eine ausführliche Fassung dieses Kapitels in: Hansen-Löve, Schwangere Musen (Anm. 6), 482–498.

²⁴ Vgl. auch V. Šklovskij: Ornamental'naja proza. Andrej Belyj [Ornamentale Prosa], in: ders.: O teorii prozy, Moskau 1929, 205–225.

²⁵ Belyj (Anm. 22), 388 f.

An einer scheinbar nebensächlichen Stelle stößt der Leser – ebenso wie Nikolaj Apollonovič – auf jenes hochexplosive Bündel, dessen Inhalt er nur zu gut erraten kann:

Diesmal wunderte sich Nikolaj Apollonowitsch...

– „Das ist wahrscheinlich *Literatur*?...“

– „Nun, nein...“

.....²⁶

Ja, es ist eine Bombe im direkten und übertragenen Wortsinn: Die Bombe ist nichts anderes als ein ‚Stück Literatur‘ und umgekehrt: Der Roman selbst ist die Bombe, mit der sich die Romanfiguren gegenseitig verfolgen und dann – nicht einmal das gelingt – in die Luft sprengen wollen. So wird aus einem Bomben-Roman eine Roman-Bombe – und diese ist so schlecht verpackt, dass die Leser ebenso wie die Mitverschwörer permanent befürchten müssen, der fatale Inhalt des „Bündels“ könnte unabsichtlich und vorzeitig ‚aufliegen‘. Zugleich ist eben dieser „Inhalt“ das narrative Objekt der Begierde des Romans, dessen Kriminalspannung durchaus unprofessionell, absichtlich-absichtsvoll dilettantisch in Szene gesetzt wird. Es ist ja ‚nur‘ Literatur, die sich in jenem Bündel verbirgt, aus dem es letztlich besteht. Offen bleibt, ob das ganze Geschehen überhaupt einen Inhalt *hat*, ein solcher *ist* und daher in der Lage wäre, die auseinanderdriftenden Inseln und Ufer der Romangeographie zusammenzuhalten und dabei die Motivblöcke mit ihren Zugbrücken aneinander zu ketten.

Šklovskijs *Sentimentale Reise* in den Bürgerkrieg

Das hoch Ironische von Šklovskijs *Sentimentaler Reise* ist die krasse Diskrepanz zwischen den blutigen Bürgerkriegserlebnissen des durch die Kampfzonen ratternden auktorialen Chauffeurs und die Reflexionen dieses Erzählens vom ‚Schreibtisch‘ aus. Das Erzählen wird durch permanente Unterbrechungen zerstückelt und zerfetzt durch die den gesamten Text leitmotivisch durchlaufenden Hinweise auf jene Bombe, die letztendlich in den Händen des Autors explodieren sollte. Wir erinnern uns hier an die tickende Bombe in Belyjs *Petersburg*-Roman, wo der Sprengkörper zuletzt doch nur in einer Toilette ‚losgeht‘:²⁷ naturgemäß ‚nach hinten‘. Bei Šklovskij liegt das Ganze von Anfang an und wortwörtlich auf der Hand.

²⁶ Ebd., 113.

²⁷ Die Toilette taucht auch an anderer Stelle auf (ebd., 177 f.), sie vermittelt dort mythopoetisch als „Wasser-Klosett“ zwischen der Kanal- und Unterwelt Petersburgs und der Steinwelt der Behausungen, indem eine vertikale Verbindung zwischen beiden Sphären, ebenso wie zwischen Ober- und Unterleib, apollinischer und dionysischer Sphäre hergestellt wird. Dass solchermassen die analen Produkte entsorgt werden, erweist sich als eine ebenso praktische wie kaum gewürdigte Konsequenz.

Für die jugendlichen Vertreter des russischen Formalismus gab es nicht nur keine Differenz zwischen Literaturtheorie und -praxis, zwischen Objekt- und Metaebene im Schreiben und zwischen Wissenschaft und Existenz im literarischen Dasein. Das eigene Schreiben und das Reflektieren darüber sollte zu einem Anti-Roman verschränkt werden, zu einem Genre ohne durchgängige ‚Handlung‘ bzw. ‚Sujet‘ und ohne die Manipulationen einer narrativen Fiktionserzeugung und damit eines – wie man meinte – falschen literarischen Bewusstseins. Auf diese Weise wird das theoretische Konzept, konkret die Prosatheorie des Formalismus, in ein und demselben Genre thematisiert und zugleich konstruktiv realisiert, auf der narrativen Ebene inszeniert und auf der metapoetischen Ebene reflektiert. Dass dabei der von Šklovskij für die russische Prosatheorie²⁸ neu entdeckte „typischste Roman der Weltliteratur“ – Laurence Sternes *Tristram Shandy* ebenso wie seine *Sentimentale Reise* – Pate stehen sollte, gehört gleichfalls zur Ironie der Literaturgeschichte und ihrer leichtfertigen Anspielungskunst, die sich um den Ernst der (historischen) Lage ebenso wenig kümmert wie ein pikaresker Held des Sentimentalismus oder der Epoche der Schelmenromane.

Nicht ganz grundlos sah Nabokov in den Romanen Belyjs die bedeutendsten Hervorbringungen der russischen Romankunst des Jahrhunderts; manche verglichen Belyjs Prosa gar mit jener von James Joyce.²⁹ Für unsere Zwecke mag es genügen, sie in eben jene antigenerische Linie zu stellen, die – um Šklovskijs Schreibfigur aufzugreifen – nicht vom Vater auf den Sohn, sondern vom Onkel auf den Neffen überging. Diese Evolution verlief in eben jenen ‚Sprüngen‘, wie sie auch textintern von den Sujets vollzogen wurden: mutwillige Wendungen, verrückte Rück- und Übergriffe, Verschiebungen der Wortmassen und Motivkomplexe, rhythmisch-prosodische Verknüpfung von Leitmotiven, deren narrative (Kon-)Sequenz ersetzt wird durch lautliche, ja kalauernde Assonanzen und Wortspiele.

Eines der Hauptverfahren bei dieser Tendenz zur Sujetlosigkeit war die von Sterne adoptierte Abschweifungstechnik und die damit einhergehende Sprengung der narrativen und deskriptiven Motivblöcke in minimale Absatzfragmente, die kontrastiv und leitmotivisch zugleich miteinander verzahnt wurden. Diese Schreibtechnik hat es zuvor in der dithyrambischen Prosa Nietzsches gegeben, dessen stilistischer Einfluss auf die russische Erzähltechnik unübersehbar war – ebenso aber in der fragmentarischen Schreibweise Vasilij Rozanovs, die Viktor Šklovskij in ihrer revolutionären Bedeutung für die zeitgenössische Prosa(theorie) entdeckt hatte.³⁰

²⁸ Hansen-Löve, Formalismus (Anm. 2), 530 ff.; Schmid, Ornamentales Erzählen (Anm. 3); Šklovskij, Theorie der Prosa (Anm. 17), 131–162; zur Poetik von Šklovskijs *Sentimentaler Reise* vgl. Anna Dwyer: Russland wieder beleben. Literatur, Theorie und Imperium in Viktor Šklovskijs Schriften aus dem Bürgerkrieg, in: Kakanien revisited 12/11 (2009), 1–15.

²⁹ Vgl. Alexander Woronzoff: Andrej Belyj's *Petersburg*, James Joyce's *Ulysses* and the Symbolist Movement, Bern u. a. 1982.

³⁰ Viktor Šklovskij: Rozanov, Petrograd [1921], in: Teorija prozy, Moskau/Leningrad 1925, 162–178.

Diese Abschweifungstechnik verlagerte Šklovskij aus der immer wieder anklingenden Prosa Sternes auf die Baustellen von Montagen, die eher destruktiv als konstruktiv auf einen hoch empfindlichen *sophisticated reader* einwirken sollten. Nicht zufällig waren es ja gerade die Formalisten, die diese konkrete De-Konstruktion der Motivsequenzen in der Wortkunst auf vergleichbare Techniken in eine von ihnen geschaffenen Filmpoetik (*Poëtika kino*, 1926) übertragen konnten.³¹ Auch hier war die Verfremdungsästhetik aus der Malerei und Literatur in die im Entstehen begriffene Stummfilmkunst projiziert worden, wobei sich die Verfahren der Montage als eine ungemein kreative Technologie der antigenerischen Textproduktion erwiesen. Gleichzeitig werden die rezeptionsästhetischen Grundsätze des frühen Formalismus als Theorie wie als Existenzform vorgeführt. Dabei erwächst aus dem antigenerischen Status des auktorialen Helden und seiner Outsider-Perspektive eine soziale, politische, ideologische wie psychologische Extremposition, die aus der ästhetischen und poetischen Dimension der Verfremdung eine existentielle der Entfremdung macht.

Diese anekdotisch aufblitzenden Signale einer egalitären Haltung der Protagonisten angesichts der auf Polarisierung und Zuspitzung fixierten Bürgerkriegsszene verfestigt sich zum Habitus einer auf Äquivalenz und Dissoziation bedachten Beobachterposition, die eine monolithische Autorschaft ebenso zerrüttet wie die Identitäten agierender und agitierender Helden. Eben das Leitmotiv der Bombe, das wenige Jahre zuvor Belyjs *Petersburg*-Roman mit seinem fatalen Ticken in der Sardinienbüchse schrecklichen Inhalts getaktet hatte, dieses Ticken perforiert auch das Absatzgestolper der *Sentimentalen Reise*, die der Bahn des „fallenden Steins“ folgend auf eine multiple Explosion zusteuert. Das zentrale konstruktive wie existentielle Motiv lautet: „Wenn man *fällt* wie ein Stein, darf man nicht *denken*; wenn man *denkt*, darf man nicht *fallen*.“³²

In genau dieser chiastischen Verschränkung manifestiert sich der Knoten, das *double bind* des *homo theoreticus*, der die traditionellen Handlungsträger und ihre väterlichen Autoren paralyisiert, sodass die manipulierten Verknüpfungen zwischen den Handlungszellen in einer empirischen wie einer überbewussten Doppelbeleuchtung aufscheinen: Der Autor fragt sich, wie er jenen Teil seines Wesens, der denkt, der Kunsttheorien entwickelt, der schreibt, reflektiert, sich erinnert, mit jenem anderen Teil vereinen kann, der handelt – oder genauer, der von Kräften beherrscht wird, die nicht in der Macht des Denkens liegen: „Ich bin Professor am Institut für Kunstgeschichte, Begründer der formalen (oder morphologischen) Methode

³¹ Vgl. die deutsche Ausgabe: *Poetika Kino – Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, hrsg. Wolfgang Beilenhoff, Frankfurt a. M. 2005 (mit Texten von Šklovskij, Ejchenbaum und Tynjanov).

³² Šklovskij, *Sentimentale Reise* (Anm. 2), 191. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden direkt im Lauftext nachgewiesen.

in der russischen Literaturwissenschaft, ich bin ein *fallender Stein*. Ich bin wie eine *Nadel ohne Faden*, die durch den Stoff gleitet, ohne eine Spur zurückzulassen.“ (312); „[D]ie Schwerkraft der irdischen Gewohnheiten zog den *Stein des Lebens*, den die Revolution waagrecht geworfen hatte, auf die Erde herunter. Der Flug wurde zum *Fall*.“ (332)

Während Mandelstam noch die Spitze der Nadel und ihr Spitzenprodukt zu feiern wusste – immerhin nannte sich seine Gruppe Akmeisten, also ‚Spitzenkünstler‘ –, gibt es bei Šklovskij keine rissfesten Texturen mehr. Ja, diese sind gar nicht vorhanden, die Nadel hat den (roten) Faden verloren und zieht keine ‚Handlungslinien‘ nach sich: „Aber ich bin ein Kunsttheoretiker, ich bin ein *Stein*, der beim *Fallen* in die Tiefe schaut, ich weiß, was eine Motivierung ist.“ (248) Genau das aber sollte der Fallende vermeiden: den Blick in die Tiefe; um an der Oberfläche zu bleiben, muss er die Augen offen halten für das, was sich zeigt und was sich gleichsam selbst begründet: „Ich kann mich treiben lassen, ich kann mich *beliebig verwandeln*, ich kann sogar zu Eis werden oder zu Dampf, ich *passe in jeden Stiefel*.“ (234)

Aus den wissenschaftlichen Persönlichkeiten der Formalisten werden solchermaßen literarische bzw. fiktionale Figuren; die formalistische Kritik am generischen Biografismus erfährt dabei eine ironische, ja selbstparodistische Note: „Ejchenbaum sagt, das revolutionäre Leben unterscheide sich hauptsächlich dadurch vom normalen, daß wir jetzt alles viel stärker empfinden. Das Leben ist Kunst geworden.“ (373) Diese Behauptung bezieht sich auf eine der Grundthesen der frühformalistischen Verfremdungs-Theorie, deren innere Spannung und Dynamik aus einer Intensivierung der Sensitivität, der Empfindungsfähigkeit resultiert, wodurch die konventionellen Wahrnehmungs- und damit auch Wertungsnormen entautomatisiert, verschoben und neu gestaltbar werden.

Wie in Dostoevskijs *Jüngling*-Epilog im Zusammenhang mit dem Familienroman à la Tolstoj wird gerade bei Šklovskij die Anormalität der revolutionären Epoche rückwirkend mit jener der Kunstrevolution assoziiert: „Das Leben treibt in abgerissenen *Bruchstücken* dahin, die verschiedenen Systemen angehören. Einzig unsere Kleider, nicht unser Körper, verbinden die voneinander *isolierten Augenblicke* des Lebens.“ (253–254) Das Sujet – oder genauer: die *fabula* – des Lebens, der biographischen Verläufe, der kollektiven Narrative, hat sich in zahllose Bruchstücke zerlegt, die keiner generischen Kohärenz mehr folgen und so aus der konventionellen ‚Erzählung‘ der Kultur herausgefallen sind. Wenn es für Dostoevskij im Epilog zum *Jüngling* keine traditionellen Romane mehr geben kann, weil ihnen das erforderliche Material – eine Familiengeschichte – fehle, dann gibt es für Šklovskij das Romangenre in seiner generischen Form nicht mehr, weil die dazugehörigen Lebenstexte völlig inkohärent geworden seien.

Gleiches gilt für den antigenerischen Helden, der – *volens nolens* unter den herrschenden Bedingungen – nur noch als ‚Schnittpunkt‘ externer Kraftlinien figuriert, die eindeutig außerhalb seiner Autonomie und Eigengesetzlichkeit (wohl auch der Kunst und der Romanwelt) liegen. Diese ‚Existenzialisierung‘ und letztlich auch

Sozialisierung der völlig gegenläufigen Konzepte der Verfremdungs-Theorie³³ reduzieren die Position des Autors wie der Figuren scheinbar wieder auf die alte Formel, dass die externen Kräfte, das Realitätsprinzip und die gesellschaftlichen wie politischen Strukturen (bzw. ihre Auflösung) verantwortlich sind für die Zersplitterung der narrativen Sequenzen und ihrer innerkünstlerischen Motivierungen.

Die Verfechter traditioneller Erzählgenres und Kulturnormen hatten in den 20er Jahren alle Hände voll zu tun, diese Dynamik der Montagekultur insgesamt zu brechen oder jedenfalls in die gewohnten Prokrustesbetten einer linearen Narrativik – späterhin des Sozialistischen Realismus – einzusargen. Dies ist ihnen freilich nur unter Zuhilfenahme staatlicher Instrumente der Disziplinierung und Liquidierung ganzer Kunstzonen und ihrer Protagonisten gelungen, so sehr freilich, dass schließlich eine zutiefst generisch orientierte Kulturreaktion der Stalinära die alten Schablonen des literarischen Personenkults wie der hoch riskanten auktorialen Textverantwortung triumphieren ließen. Das traditionelle Paradigma einer autoritären, ja autokratischen Autor-Held-Relation konnte so Jahrzehnte lang künstlich bzw. gewaltsam am Leben gehalten werden, sodass ganze Generationen von literarischen Helden – zusammen mit ihren Lesern – an die alten narrativen Machtverhältnisse gefesselt blieben.

Šklovskijs epochemachender Artikel *Die Kunst als Verfahren* (*Iskusstvo kak priem*, 1919) verweist auf einen Hintersinn des sich im Chaos des Bürgerkriegs verfahrenen Automobils: Im Unterschied zur Kutschenwelt des Realismus (Gogol), der Eisenbahnprosa (von Tolstoj zu Platonov und Pasternak) sowie der Poetik des Fliegens (im Futurismus), bewegt sich Šklovskij in einer Auto-Mobil-Welt, die mit der Vorstellung einer multiplen, von allen narrativen Schienen und Pisten befreiten Schreib- und Denkweise der formalistischen Prosa-Avantgarde voll übereinstimmt. Der Autor bewegt sich wie der Chauffeur planvoll und frei zugleich in der Kartographie der Handlungslinien und Sprachregeln, er kann jederzeit von der Magistrale der narrativen ‚Hauptlinie‘ abzweigen und eben jener Lust an der Abschweifung frönen, die den antigenerischen Roman insgesamt auszeichnet.

Das Automobil gehört allen (‚Omnibus‘), es ist gewissermaßen demokratischer als die Bahn oder gar die Kutsche bzw. der Schlitten. Der Automobilist ist eben ein ‚Selbst-Beweger‘, der den Treibstoff des Lebens, das Faktenmaterial der vorliterarischen Welt in seinem Motor verbrennt und zu jener Energie umwandelt, mit der sein Fahrzeug in Bewegung gehalten wird. Der Autor sitzt im Auto am Lenkrad, während die Leser im Fond sich ordentlich durchschütteln lassen müssen. Hie und da werden aber sie selbst

³³ ‚Entfremdung‘ (*otčuzdenie*) markiert immer eine sozial-psychologische Bewusstseinslage des Subjekts, das seinem eigen(tlich)en Wesen aufgrund von ‚Automatisierung‘ von Arbeits- und Lebensprozessen nicht gerecht wird; die (ästhetischen, poetischen, noetischen) Verfahren der ‚Verfremdung‘ (*ostranenie*) bewirken genau das Gegenteil: Steigerung der Sensitivität und der Reflexivität der Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse. Vgl. Hansen-Löve, *Formalismus* (Anm. 2), 19 ff.; ders., *Die Theorie der Verfremdung im russischen Formalismus*, in: Hermann Helmers (Hrsg.), *Verfremdung in der Literatur*, Darmstadt 1984, 393–427.

ans Steuer gelassen, um dem Eindruck zu erliegen, selbst den Wagen zu lenken und auto-mobil zu sein. Šklovskijs Gefährt war freilich in einem Bürgerkrieg unterwegs und daher gepanzert, wie der *Panzerzug* Vsevolod Ivanovs in dessen gleichnamigen Bürgerkriegsroman,³⁴ der freilich eher in der ornamentalen Sphäre der Serapionsbrüder aktiv war. Šklovskij war zweifellos ein Mann der Tat, der Wort-Tat – sicherlich kein Schreibtischtäter, der sich auf die Fiktionslust eines Publikums verlassen wollte. In seiner Prosa(theorie) ist die antigenerische Botschaft des englischen Sentimentalisten zum Medium einer neuen, erfrischenden Prosa aufgestiegen und aus dem literarischen Ausnahmezustand zu einer – wenn auch immer wieder bekämpften – Norm erwachsen.

Die zentrifugalen Kräfte der aus den Fugen geratenen Zeiträume sind mit der Dissoziation homogener *fabula*-Sequenzen zu scharf konturierten Textblöcken montiert, die narrativen Konsequenzen explodieren zu den *disiecta membra* rhythmisierter Absätze, die im Takt der *modern times* und ihres kinematografischen Zeitraffers aufblitzen. Die ‚gestufte Konstruktion‘ finden wir in Belyjs später Lyrik ebenso wie in seiner Romanprosa. Der ‚Absatz‘, die montierten Zeilen und ihre Fragmente ersparen eine erklärende, motivierende Überleitung zwischen den Segmenten; der Leser bleibt an den Rissen und Sprüngen der Montageelemente hängen und folgt gebannt dem Krachen und Knacken ihrer Zusammenbrüche. Da stoßen minimale, zu Idiomen komprimierte Anekdoten auf die Scheinwerfergarben hochtheoretischer Reflexionen, die sich in das schütter gewordene narrative Geflecht hineinfressen:

Auf einer meiner Fahrten traf ich im Zug einen Artilleristen.

Wir kamen ins Gespräch.

Er war mit seinem 7,5-cm-Geschütz schon viele Male in Gefangenschaft geraten, bald bei den Weißen, bald bei den Roten.

Er sagte: „Ich weiß nur eins: Meine Aufgabe ist es, mein Ziel zu treffen.“ (221)

Das Bomben-Motiv taktet also den Text, bricht immer wieder scheinbar völlig unmotiviert und bedrohlich hervor, so etwa als die „in der Hand explodierende Bombe“, die eigentlich entschärft werden sollte: „Nachts schrie ich im Schlaf, ich träumte, eine Bombe explodierte in meiner Hand.“ (374) Der „falsch zusammengesetzte Leichnam“ (182) erinnert an den zusammengeflickten Montagetext, der schließlich unter der Hand des Autors in die Luft fliegt und sich in seine Bestandteile zerlegt (182, 192): „Ich träumte oft in der Nacht, daß mir *in der Hand eine Bombe explodiert*. – So etwas habe ich einmal erlebt.“ (248)

Tatsächlich beschrieben wird der immer wieder antizipierte Vorfall erst gegen Ende der *Sentimentalen Reise*; so wird aus einer postponierten Exposition eine immer wieder hinausgezögerte Explosion, die sich mit dem Motiv eines reflektierten Fallens überschneidet: „Denken macht *zerstreut*. Ich habe mich aus Zerstreutheit in

³⁴ Vsevolod Ivanov: *Bronepoezd*, Moskau 1922, 14–69, deutsch: *Panzerzug*, Frankfurt a.M. 1970, 14–69.

die Luft gesprengt.“ (298) Das im Formalismus zelebrierte ‚zerstreute Subjekt‘ (*rassejannyj sub’ekt*) markiert hier auf ironische Weise sowohl Ursache als auch Wirkung einer gebremsten, konstruktiv verzögerten Destruktion, während als der eigentliche Grund des Konzentrationsmangels das Schreiben selbst figuriert, das seinen Autor im entscheidenden Moment abgelenkt hatte, da er an sein Buch „Das Sujet als Stilphänomen“ denken musste (ebd.). In dieser Schrift aus dem Jahr 1917 sind eben jene Verfahren theoretisch auf denjenigen Punkt gebracht, der als *locus saliens* des Lebens- und Schreibtexts funktioniert: „Daß ich eines Tages *in die Luft fliegen* würde, stand ja von vornherein fest.“ (302)

Wie Evgenij Zamjatin in seinem utopiekritischen *Wir*-Roman hat auch Šklovskij mit seiner *Wie*-Prosa die Tendenzen eines totalitären Denkens in Ost und West vorwegnehmend kritisiert, ja in ihrer diktatorischen Bedrohung früh erkannt und mit den Mitteln der analytischen ‚Entblößung der Verfahren‘ verfremdet und entlarvt. Indem das ‚Wie‘ des Schreibens und Schaffens zum eigentlichen ‚Helden‘ der Literaturwissenschaft erhoben wurde,³⁵ sollten auch die traditionellen Erzählfiguren samt ihren Autoren aus ihrer dominanten Stellung vertrieben, de-generiert und defiktionalisiert werden. Die formalistische Verfremdungs-Ästhetik war damit viel weniger eine ‚formale‘, auf die äußeren Dekorationen einer Komposition fixierte Lehre, sie war vielmehr die ‚Methode‘ – analog zu jener der Psychoanalyse Freuds –, die keine Wissenschaft sein wollte und keine Schule, sondern eine Sicht- und Schreibweise. Sie sollte den ödipalen Machthaber und seine fatale Natalität durch einen emanzipierten Poeten ersetzen, dessen Artefakte *ex negativo* auf die deformierte Vorwelt gerichtet sind. Es ging um das „Machen des Dinges“, ³⁶ genauer: das Sichtbar- und Hörbarmachen, das Neuentdecken der ursprünglichen Dinglichkeit unter der abgenützten Oberfläche der Gegenstandswelt und ihrer Familienromane, die so taten, als wären nur sie rechtmäßige Eingeborene und Erben der Literaturwelt.

Im Bürgerkrieg der Literatur hatte ein staatlich verordneter Realismus gesiegt, den es in dieser platten Form auch nicht im verhassten 19. Jahrhundert gegeben hatte. Wie in den meisten Fällen von Reaktion und Restauration, die im Kern von Revolutionen lauern, wurden auch hier ganze Generationen in eine Welt *vor* der Moderne zurückgebombt. Während die Kulturrevolutionäre über das Vorgestern ins Übermorgen springen wollten, implodierte die postrevolutionäre Welt in einem Gestern, dem kein guter Morgen gegönnt war, eher ein gähnendes Morgen-Grauen, vor dessen

³⁵ So Jakobson: Die neueste russische Poesie, in: ders.: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe, Bd. I, Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, gem. mit Sebastian Donat hrsg. von Hendrik Birus, Berlin/New York 2007, 1–123, hier: 16.

³⁶ Vgl. den Tagungsband: Anke Hennig/Georg Witte (Hrsg.): Der dementierte Gegenstand. Artefakt-skepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71, Wien/München 2008.

Undurchdringlichkeit sich die fröhlichen Gestalten der Serapionsbrüder und der freien Formalisten so erfrischend und bis heute inspirierend abheben.

Es macht Mut, die Literaturgeschichte ein Jahrhundert zurückzublättern, um einen Blick in jene Präsenz zu erhaschen, die eine genialische Generation von Prosakern einige wenige Jahre zwischen den beiden Abgründen erkämpft hatte: zwischen der fatalen Handlungsschwäche des 19. Jahrhunderts – und der nur zu effektiven sowjetischen Zement-Trommel, die dann auf Jahrzehnte einen ganzen Literatur-Kontinent zubetonieren sollte. Auf sie zielte die Sprengkraft der narrativen Sujets jener jungen Prosa um 1920, deren Explosionen wir noch aus der Ferne hören: Sprengungen versteinelter Narrative und das Knattern fröhlicher Feuerwerke der befreiten Sprache.

Jutta Müller-Tamm

Die Gabe der Prosa: Hofmannsthal, *Deutsches Lesebuch*, 1922/1926

Warum muss man mit einem Gedicht beginnen, wenn man von der Gabe spricht? Und warum scheint die Gabe immer, um mit einem Titel Mallarmés zu sprechen, die ‚Gabe des Gedichts‘ zu sein? – Jacques Derrida¹

Hofmannsthal mag in seinen früheren Jahren das mallarmésche *Don du Poème*, die Gabe des Gedichts, im Blick gehabt haben. Für den Herausgeber des 1922 erschienen *Deutschen Lesebuchs* ist allerdings die Prosa zur Gabe geworden; oder genauer gesagt: Die Prosa ist beim späten Hofmannsthal geradezu durch ihren Charakter als Gabe definiert. Prosa in einem starken Sinn, eigentliche Prosa, besteht Hofmannsthal zufolge als Beziehung zwischen einem Gebenden und einem Empfangenden, ist bestimmt durch das Gesellige und die Wechselwirkung, durch das Ineinander von Symbolischem und Sozialem. Prosa setzt Aufmerksamkeit und Wertschätzung für den Empfänger voraus; ihr ist der Leser eingeschrieben, der seinerseits in der Lektüre das Werk miterschafft: Aus diesem Verhältnis des Gebens und Empfangens heraus entwickelt Hofmannsthal seinen Begriff von Prosa; und eben hierauf beruht auch seine kulturpolitische Inanspruchnahme von Prosa als Medium nationaler Einheitsstiftung und kultureller Selbstvergewisserung.

Merkwürdigerweise ist in der reichhaltigen und differenzierten Forschung zum ‚späten‘ Hofmannsthal dessen besondere Bezugnahme auf Prosa unbeachtet geblieben; Prosa wird mitgedacht und geht zumeist unter in der Beschäftigung mit der generellen Sprachthematik, mit Hofmannsthals ‚Poetologie des Politischen‘ und seinen Überlegungen zu Schrifttum und Volksgeist. Im Folgenden richte ich den Blick auf jene Äußerungen und Aktivitäten Hofmannsthals, in denen es dezidiert um Prosa geht. Nicht selten ist nämlich, wenn Hofmannsthal von „Sprache“ oder vom „Buch“ redet, Prosa gemeint, so etwa in seiner *Kleinen Betrachtung* über *Schöne Sprache*, in der er sich bemüht, klargestellt, dass es „die Prosa und durchaus nicht die Poesie ist [...], welche wir hier betrachten“.² In diesem 1921 erschienenen Aufsatz vergleicht Hofmannsthal den Prosaautor mit dem Artisten, der, souverän den Gefahren trotzend, die Balance wahrt:

1 Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I, übers. von Andreas Knop u. Michael Wetzels, München 1993, 58. Vgl. auch Peter V. Zima: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik, 2. überarb. u. erw. Aufl., Tübingen u. a. 2016, 82.

2 Hugo von Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. *Schöne Sprache* [1921], in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden.*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979, Bd. 9, 146–149, hier: 147. [Sigle: GW]. Im Folgenden werden Zitate dieses Titels unter Angabe der Bandnummer und der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

Wie ein Seiltänzer geht er vor unseren Augen auf einem dünnen Seil, das von Kirchturm zu Kirchturm gespannt ist; die Schrecknisse des Abgrundes, in den er jeden Augenblick stürzen könnte, scheinen für ihn nicht da, und die plumpe Schwerkraft, die uns alle niederzieht, scheint an seinem Körper machtlos. Mit Entzücken folgen wir seinem Schritt, mit um so höherem, je mehr es scheint, als ginge er auf bloßer Erde. So wie dieser wandelt, genauso läuft die Feder des guten Schriftstellers. Ihr Gang, der uns entzückt und der so einzigartig ist wie eine menschliche Physiognomie, ist die Balance eines Schreitenden, der seinen Weg verfolgt, unbeirrbar durch die Schrecknisse und Anziehungskräfte einer Welt, und eine schöne Sprache ist die Offenbarung eines unter den erstaunlichsten Umständen, unter einer Vielheit von Drohungen, Verführungen und Anfechtungen aller Art bewahrten inneren Gleichgewichtes. (GW, Bd. 9, 149)

Dieser emphatische Begriff von Prosa, Hofmannsthals Idee und Ideal der Prosa, soll im Folgenden als signifikante Position der 1920er Jahre herausgearbeitet werden. Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht Hofmannsthals *Deutsches Lesebuch*, die 1922 erschienene *Auswahl deutscher Prosa aus dem Jahrhundert 1750–1850* – so der Untertitel. Die Anthologie – „eine Sammlung bedeutender u. musterhafter Prosastücke“, ³ wie Hofmannsthal in einem Brief betont – enthält neben wenigen fiktionalen Texten vor allem Sachprosa unterschiedlicher Art: Reden, Briefe, Tagebuchauszüge, allgemeinverständliche, ästhetische Wissenschaftsprosa, philosophische Essays, Reise- und Landschaftsbeschreibungen, historische und biographische Darstellungen. Für die 1926 veröffentlichte Neuauflage des Lesebuchs hat Hofmannsthal einige Texte ausgetauscht, einige erweitert und sogenannte „Gedenktafeln“ mit biographischen Hinweisen zu ausgewählten Autoren hinzugefügt.

Das *Deutsche Lesebuch* und seine Vorrede – auf die ich mich insbesondere beziehe – stehen im Kontext von Hofmannsthals Herausgebertätigkeit in seinem letzten Lebensjahrzehnt. In diese Reihe gehören die *Deutschen Epigramme* von 1923, die Sammlung zu *Schillers Selbstcharakteristik* von 1926 und die Anthologie *Wert und Ehre deutscher Sprache* 1927, aber auch Projekte wie die kurzlebige Zeitschrift *Neue Deutsche Beiträge* und nicht realisierte Pläne, etwa die Anthologien *Deutsche Geisteskreise in Briefen* und *Die Antike der Deutschen*.⁴ In einem Brief an Erich Vogeler aus dem Jahr 1923 erläutert Hofmannsthal den kulturpolitischen Anspruch dieser Aktivitäten, deren „über das Litterarische“ hinausreichender Sinn es sei, „die Nation in sich zu versöhnen und zu erheitern, und sie an ihre unverlierbare Würde zu mahnen.“⁵

Die Forschung der letzten 20 Jahre hat die konservativ-kulturkritischen Intentionen wie die illusorischen Hoffnungen von Hofmannsthals literarischen und editorischen Unternehmungen in seinem letzten Lebensjahrzehnt herausgearbeitet.

³ Hugo von Hofmannsthal: 15. Januar 1923, an Erich Vogeler, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, hrsg. von Rudolf Hirsch u. a., Frankfurt a. M. 1975 ff., Bd. 36: Herausgebertätigkeiten, hrsg. von Donata Mieke u. a. 2017, 1095 f., hier: 1095. [Sigle: SWKA].

⁴ Vgl. SWKA, Bd. 36.

⁵ Hugo von Hofmannsthal: 15. Januar 1923, an Erich Vogeler, in: SWKA, Bd. 36, 1095 f., hier: 1096.

Diese sind getragen von der „Suche nach Möglichkeiten symbolisch-kultureller Vergesellschaftung“⁶ und zielen „auf die Evidenz von ästhetischen Ordnungsentwürfen als Orientierungshilfe in Krisenzeiten“.⁷ Das Ende der Donaumonarchie veranlasst Hofmannsthal zur Rückwendung auf die literarische Tradition, die nun als einigende und identitätsstiftende Kraft beschworen wird. Nach dem ersten Weltkrieg tritt – wie Donata Mieke betont – „zunehmend die überstaatliche Vorstellung eines ‚deutschen Geistes‘ in den Vordergrund, der für Hofmannsthal in den musterhaften Texten deutscher Sprache gegenwärtig ist“.⁸ Wiedergewinnung und ästhetische Vergegenwärtigung dieses in der Sprache aufgehobenen „deutschen Geistes“ werde so zum zentralen Anliegen von Hofmannsthals Herausgebertätigkeit in den 1920er Jahren.

Im Vorwort zum *Deutschen Lesebuch* hebt Hofmannsthal allerdings hervor, dass der „Sprachquell“, „aus dem wir unser ganzes geistiges Leben schöpfen“, die „neuere deutsche Prosa“ sei.⁹ Es ist die Prosa zwischen Lessing und Nietzsche, hier jedenfalls nicht die Poesie, nicht die Literatur insgesamt und nicht die Sprache an sich, die als Orientierungsinstanz und Remedium aufgerufen wird. Wie also ist Hofmannsthals Begriff von Prosa beschaffen, wie die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirkung von Prosa, die diesen kulturpolitischen Anspruch erfüllt?

Zunächst einmal geht Hofmannsthal – allerdings ohne dies systematisch zu entwickeln – von der Welthaltigkeit und dem Weltbezug der Prosa aus (wobei er beides immer schon im Zeichen von Ganzheit denkt). „Prosa des Dichters enthält ein beständiges Anderswo. Sein Objekt ist nie das vorliegende Objekt, sondern die ganze Welt. Wie evoziert er das Ganze?“, so heißt es in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1925.¹⁰

⁶ Katharina Meiser: *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*, Heidelberg 2014, 257.

⁷ Donata Mieke: *Hugo von Hofmannsthals Tätigkeit als Herausgeber zwischen 1920 und 1929. Kritische und kommentierte Edition*, Wuppertal 2011, II.

⁸ Ebd., III. Vgl. weiterhin Tobias Heinz: *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme*, Tübingen 2009, 277–318; Alexander Mionskowski: *Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel *Der Turm* (1924/25/26)*, Wien/Köln/Weimar 2015, bes. 153–256; Severin Perrig: *Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern 1994.

⁹ Hugo von Hofmannsthal: *Deutsches Lesebuch. Vorrede des Herausgebers zur ersten Auflage [1922]*, in: SWKA, Bd. 36, 85–90, hier: 85. Im Folgenden werden Zitate dieses Titels unter Angabe der Bandnummer und der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen. – Zu Hofmannsthals Kulturpolitik mit Blick auf die Gattungsproblematik – hier allerdings primär bezogen auf Trauerspiel und Lyrik – vgl. Marcus Twellmann: *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*, München 2004, 203–231.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Préface zur Übersetzung meiner Prosa. Aufzeichnungen aus dem Nachlass, verfasst im Mai 1925*, in: GW, Bd. 10, 579.

Paradoxerweise ‚evoziert der Prosaautor das Ganze‘, indem er sich bewusst einschränkt, indem er wählt; nur so ist es Hofmannsthal zufolge möglich, aus einem Stück Prosa „wahrhaft die Welt zu empfangen“ (GW, Bd. 9, 149). Die Ausdehnung, der Reichtum der Welt als Gegenstand der Prosa bedingt die Selektion und den Ausschluss als grundlegendes Verfahren des Schriftstellers:

Gerade die Kraft und die Überlegenheit, von dem ungeheuren Wust der Dinge unzählig viele fortzulassen – nicht ihrer zu vergessen, was die Sache eines schwachen und zerstreuten Geistes wäre, sondern sich mit bewußter Gelassenheit über sie hinwegzusetzen; die unerwarteten Anknüpfungen und Verbindungen hinwiederum, in denen plötzlich eine nach allen Seiten gewandte Aufmerksamkeit und Spannkraft sich offenbart; die scheinbare Zerstreuung sogar endlich und die Willkürlichkeiten, welche zuweilen reizend sein können, all dies gehört zu dem geistigen Gesicht des Schriftstellers, – dem Gesicht, das wir zugleich mit der Spiegelung der Welt empfangen, während wir seine Prosa lesen. (GW, Bd. 9, 149)

In anderen Formulierungen tritt der exklusiv-elitäre Charakter dieses Ausschlussprinzips deutlicher zutage: „Geistige Haltung. Es liegt ein Geheimnis des hohen Stils in dem, was nicht erwähnt wird. Darin, daß er so vieles nicht zu sehen geruht, tritt die große Haltung eines Autors hervor“ – heißt es etwa in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1926.¹¹

Weil Prosa auf die Welt in ihrer Ausdehnung bezogen ist, muss sie sich also dem Selektionsprinzip unterwerfen – und dennoch ist, so Hofmannsthal, „alles das, was er [der Prosaiker] unerwähnt läßt, [...] irgendwie einbezogen“ (GW, Bd. 9, 149). Es ist eine starke, wenn auch nur vage angedeutete Setzung, dass in der Prosa grundsätzlich die Welt, das Ganze präsent, „irgendwie einbezogen“ ist. Möglich wird diese Setzung durch die Vorstellung einer Repräsentativität des Autors und folglich seiner Prosa im und durch den Stil.

In diesem Sinn begründet Hofmannsthal in der Vorrede seine Auswahl an Beiträgen und entwickelt darüber eine zweite Facette seines Prosabegriffs. Er habe Texte ausgesucht, bei denen „der ganze Mensch die Feder geführt“ habe, bei denen Sprache und Tonfall „wahr“ seien. Kriterium für die Auswahl sei die „geistige Reinheit und Giltigkeit“ gewesen, die den „vortrefflichen Ausdruck“ erst hervorbringe.¹² Große Prosaautoren zeichnen sich demnach nicht durch äußerliche Sprachbeherrschung oder rhetorische Brillanz aus, sondern durch Stil: „Stil aber ist unzerteilte Einheit des höheren Menschen“ (SWKA, Bd. 36, 89), so Hofmannsthal mit einer Wendung,

¹¹ Hugo von Hofmannsthal: 23. I. Aufzeichnungen aus dem Nachlass, verfasst im Januar 1926, in: GW, Bd. 10, 584.

¹² In ähnlicher Weise schrieb er am 19. Januar 1926 an Willy Haas über seine Auswahl: „einen Canon besitzen wir nicht, ich mußte irgend ein Kriterium suchen, wer aufzunehmen. Als solchen wählte ich die geistige Reinheit und Giltigkeit. Hieraus erst abgeleitet ergab sich mir, daß dies auch die Vortrefflichkeit des Ausdruckes bedinge, nicht aber bin ich vom Abstractum der ‚sprachlichen Größe‘ ausgegangen.“ Hugo von Hofmannsthal: 19. Januar 1926, an Willy Haas, in: SWKA, Bd. 36, 1116 f., hier: 1116.

die Anleihe bei Buffon, Lichtenberg, Walter Pater und anderen nimmt, um die Qualität der Prosa an die psychische und intellektuelle Gesamtdisposition des Autors zu binden.¹³ „[W]ahrhafte Stilisten, wahrhafte Prosaisten“ sind Hofmannsthal zufolge solche, die „gut geschrieben“ haben, „weil sie gut gedacht und rein gefühlt haben, und indem sie uns sich selbst auszusprechen meinen, wird das Volksgemüt in ihnen redend“ (SWKA, Bd. 36, 86).

Im Stil verbinden sich also intellektuelle und moralische Qualitäten im Sinne einer vorausgesetzten Repräsentativität: Aus dem wahrhaften Prosaisten spricht die Substanz der Gemeinschaft – von Hofmannsthal wahlweise Volksgemüt, Volksgeist, geistige Nation, Sprachgeist oder Sprachkraft genannt. Zu dieser Repräsentativität gehört die Idee, dass hier die Sprache *zwanglos* als Agens zur Geltung gebracht wird: „Die besten Schriftsteller scheinen oft nur die Wörter hinzustellen und ihnen so viel Raum zu lassen, dass sie sich auswirken können: dann wirkt aus ihnen die unzerstörbare Wirkung der Sprache“ (SWKA, Bd. 36, 86). Mit Wortwiederholung und *figura etymologica* – die Wörter wirken sich aus, so dass die Wirkung der Sprache wirkt – beschwört Hofmannsthal das Selbsttätig-Gegebene der Prosa, in der sich eine vermeintlich vorauszusetzende, hypostasierte Kraft der Sprache betätigt.

Die Kategorie nun, die aus der generellen Sprache und im Unterschied zu ihrem Alltagsgebrauch spezifische Prosa macht, die das Allgemeine und das Besondere vermittelt, ist der Rhythmus:

Herrlich aber – wenn das Herz eines großen Schriftstellers in Zutrauen und Selbstgefühl anschwillt und seine Feder einen wahrhaft persönlichen Rhythmus anhebt, der mit der allgemeinen Sprache schaltet wie der Wind mit dem Ährenfeld: wie Lessings mannhafter Ton, dessen ganze Spannung kein Deutscher wieder erreicht hat, oder Schillers Schwung oder Kants Klarheit, die uns anmutet, wie es Goethe ausspricht: „als träten wir in ein helles Zimmer“. (SWKA, Bd. 36, 86)

Für den Prosaisten gilt es, das Vorhandene, das Gegebene in Sprache und Welt zu ergreifen und der je besonderen Dynamik und Temporalität der individuellen Rede zu unterwerfen. Rhythmus bestimmt sich – so Hofmannsthal in einer anderen Aufzeichnung zum *Lesebuch* – danach, „wo das Gewicht des Satzes liegt.“ Prosarhythmus kann dabei „treuherzig oder grandios“ sein, er ist „aber immer edel“ – anders kann sich Hofmannsthal ihn offenbar nicht denken. Oder wie er kurz darauf bündig feststellt: „Ehrfurcht schreibt gut. Zutrauen Selbstgefühl schreibt rhythmisch“¹⁴ – eine Perspektive wiederum, bei der etwa Fichte und Hegel nicht gut wegkommen: „Hegel

¹³ Vgl. Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Discours sur le style* [1753], hrsg. von Felix Hemon, 5. Aufl., Paris 1894, 43; Hugo von Hofmannsthal: *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* [1927], in: GW, Bd. 10, 24–41, hier: 38; Ulrike Stamm: „Ein Kritiker aus dem Willen der Natur.“ Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters, Würzburg 1997, 138.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Lesebuch. Disposition*, in: SWKA, Bd. 36, 1047–1050, hier: 1047 f.

Rhythmisch bedenklich ebenso Fichte. Keiner ist ein Künstler des Wortes.“¹⁵ Beide nimmt Hofmannsthal nur mit einem gewissen Widerstreben in seine Sammlung auf. – Die „wahre[] Würde des großen Autors“ (SWKA, Bd. 36, 89) zeigt sich, so kann man resümieren, in der rhythmisierten Sprache und dem besonderen Tonfall, die die Einheit eines Prosatextes verbürgen.

Neben den erwähnten Eigenschaften von ‚echter‘ Prosa – nämlich Selektivität, Stil bzw. Ganzheit und Rhythmizität – ist es die Beziehung zwischen Autor und Leser, die eigentlich im Zentrum dieser Prosa-Konzeption steht. Hofmannsthal denkt diese Beziehung als ein Gespräch; die hauptsächliche Qualität „einer gut geschriebene[n] Seite Prosa“ besteht demnach in der Intensität des Kontaktes mit dem Rezipienten: „ein zartes geselliges Verhältnis zu zweien“ rufe „jenes geistig-gesellige leuchtende Element“ hervor, „das der prosaischen Äußerung ihren Astralleib gibt“ (GW, Bd. 9, 147 f.).

Auf Kontakt mit einem idealen Zuhörer läuft es [...] hinaus. Dieser Zuhörer ist so zu sprechen der Vertreter der Menschheit, und ihn mitzuschaffen und das Gefühl seiner Gegenwart lebendig zu erhalten, ist vielleicht das Feinste und Stärkste, was die schöpferische Kraft des Prosaikers zu leisten hat. [...] Es sind also immer ihrer zwei: einer der redet oder schreibt, und einer, der zuhört oder liest [...] aber dieser Kontakt gibt, je bedeutender er ist, in je höherer Sphäre er wirksam wird, um so mehr das Übergewicht dem Gebenden, während der Empfangende in diesen höheren Sphären immer leichter und dünner wird, ohne daß er freilich je aufhören würde, da zu sein. (GW, Bd. 9, 148)

Das, was von Hofmannsthal an anderer Stelle vorausgesetzt wird – die Gemeinschaft in der Sprache, in der sich der Volksgeist ausdrückt –, wird hier nun als soziale Funktion von Prosa ausgewiesen. Anders als die „monologische Sprache“ der Lyrik ist die „weltliche Sprache“ der Prosa eine kommunikative, ‚gesellige‘ Angelegenheit.¹⁶ In einer nicht ganz deutlichen Weise geht Hofmannsthal davon aus, dass dieser von ihm als fundamental gesetzte Kontakt zwischen Gebendem und Empfangendem sich verflüchtigt, je bedeutender er ist. Mit den „höheren Sphären“ ist wohl tendentiell philosophische Prosa gemeint, die Hofmannsthal als eine stärker autonome, selbstgenügsame Gabe an den „Zuhörer“ oder Leser begreift. Grundsätzlich läuft seine Konstruktion aber darauf hinaus, dass gelingende Prosa das erzeugen soll, was sie auch voraussetzt: Zusammenhang, Teilhabe, geistige Verbindung. Prosa erscheint hier zugleich als Effekt, als Ausdruck und als Motor von Gemeinschaftsbildung.

Interessanterweise findet Hofmannsthals Prosaauffassung eine Entsprechung in Georg Simmels Theorie der Gabe, wie er sie in seiner *Soziologie, den Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* von 1908, festgehalten hat. Hofmannsthal besaß Simmels soziologisches Grundlagenwerk in der 1922 posthum erschienenen 2. Auflage, er erwarb es in dem Jahr, in dem er mit der Konzeption des *Lesebuchs*

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal: N[otiz] 15 [zum Deutschen Lesebuch], in: SWKA, Bd. 36, 1046.

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal: N[otiz] 12 [zum Deutschen Lesebuch], in: SWKA, Bd. 36, 1045.

beschäftigt war und an dessen Ende er das Vorwort verfasste. In seiner *Soziologie* wendet sich Simmel der Gabe im Rahmen eines *Exkurses über Treue und Dankbarkeit* zu. Dort heißt es:

Das Geben überhaupt ist eine der stärksten soziologischen Funktionen. Ohne daß in der Gesellschaft dauernd gegeben und genommen wird – auch außerhalb des Tausches – würde überhaupt keine Gesellschaft zustande kommen. Denn das Geben ist keineswegs nur eine einfache Wirkung des Einen auf den Andern, sondern ist eben das, was von der soziologischen Funktion gefordert wird: es ist Wechselwirkung.¹⁷

Simmel hält die Gabe für freiwillig, geht aber von einer notwendigen Erwidierung aus; eben dadurch erzielt die Gabe ihm zufolge soziale Wirkung und schafft Bindungen. Bemerkenswerterweise bezieht auch Simmel die Gabe auf Kunst und Dichtung und entwirft eine knappe Theorie der gesellschaftlichen Bedeutung künstlerischer Produktion als einer mit der Gabe verbundenen Wechselwirkung:

Und die Wohltat ist nicht nur ein dingliches Geben von Person zu Person, sondern wir danken dem Künstler und dem Dichter, der uns nicht kennt, und diese Tatsache schafft unzählige ideelle und konkrete, lockere und festere Verbindungen zwischen denen, die solche Dankbarkeit gegen den gleichen Geber erfüllt [...].¹⁸

Wichtig für Simmels Konstruktion ist dabei, dass Gabe und Gegengabe ungleichartig sein können, dass also beispielsweise die Gabe „intellektuelle[r] Werte“ oder auch ästhetischer Reize mit der Gegengabe von „Gemütswerte[n]“¹⁹ beantwortet werden kann: Nur so lassen sich Kunst und Dichtung als Wechselwirkung zwischen Gebenden und Empfangenden auffassen. In vergleichbarer Weise – so kann man vorläufig festhalten – versteht auch Hofmannsthal Prosa als soziales Phänomen, das Bindung, Verbindlichkeit und Wechselwirkung erzeugt, indem sie den Leser adressiert und dessen Beteiligung einfordert.

Ebendiese Perspektive liegt schließlich auch dem *Deutschen Lesebuch* als Gesamtprojekt und dessen Kommentierung durch Hofmannsthal zugrunde. Die Pointe des *Lesebuchs* und seiner kulturpädagogischen Ausrichtung besteht darin, dass Hofmannsthal für dieses Buch, für seine Rolle als Herausgeber und sein Verhältnis zum Leser bzw. zum Publikum ebendieselben Kategorien veranschlagt, die er auch für die genuine Prosaproduktion ins Feld führt: Selektivität, Rhythmus und Einheit sowie der Charakter als Gabe. Schon dadurch erscheint diese Anthologie als gesteigerte Erscheinungsform von Prosa, gewissermaßen als ‚Überprosa‘; und nicht zuletzt dokumentiert sich darin das hohe Selbstverständnis des Herausgebers, sein im Hinblick

¹⁷ Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 2. Aufl., München/Leipzig 1922, 444.

¹⁸ Ebd., 444.

¹⁹ Ebd., 445.

auf das *Lesebuch* formulierter Anspruch auf „Wiederherstellung einer geistigen Geselligkeit.“²⁰

In der Vorrede zum *Lesebuch* erläutert Hofmannsthal seine Auswahl nicht nur im Einzelnen, sondern begründet vor allem das Prinzip der Selektivität als solches. Er tut dies mithilfe eines Gleichnisses, das sich auf die Tätigkeit eines ungenannt bleibenden Kurators bezieht. Gemeint ist Hugo von Tschudi, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst in der Berliner Nationalgalerie und dann in der Münchner Pinakothek eine Neugestaltung durch radikale Reduktion der ausgestellten Werke vorgenommen hatte.²¹

An das Beispiel dieses Mannes haben wir uns gehalten: die durch unsere Hand von den Saalwänden unseres Lesebuches weggehängten Bilder waren des Platzes nicht unwürdig, aber die Bleibenden waren es wert, daß jene um ihretwillen entfernt wurden, bevor wir einem empfindenden Leser die Tür öffneten. (SWKA, Bd. 36, 89)

Nicht der Unwert der ausgeschlossenen Texte, sondern ihre bloße Zahl mindert demnach die Wirkung, so dass hier Exklusivität als Wert an sich hervortritt. Diese Exklusivität wiederum erscheint dann vor allem als Voraussetzung für die angestrebte rhythmische Einheit und Geschlossenheit der Anthologie. Erkennbar ist die Anlage der Sammlung auf ein dichtes Netzwerk vielfältiger Bezüge ausgerichtet. Linearität und Verlaufsformigkeit sollen in einer dynamischen Simultanität aufgehoben sein:

[...] so geht wieder eine Einheit durch das Ganze, und wir können das, was notgedrungen als eine Abfolge geordnet ist, als einen Zusammenklang und consensus fassen – so dass das Ganze doch zur Orgel wird, die mit einem einzigen Schall unser Gemüt umarmt. (SWKA, Bd. 36, 88)

Die weitaus stärkste Bindekraft entfaltet dabei Goethe, der nicht nur als einziger mit drei Texten in der Sammlung vertreten ist, sondern auch in etlichen anderen Beiträgen mit von der Partie ist: Goethes Mutter, Bettina Brentano, Caroline Schlegel und Zelter sind mit Briefen an Goethe vertreten, Eckermann mit seinen *Gesprächen*, Solger schreibt über die *Wahlverwandtschaften*, Feuchtersleben über *Einwirkungen Goethes*, andere zitieren ihn. Eine Fülle weiterer Fäden verbinden die Texte der Sammlung zu einem Gewebe sich verschränkender Bezüge: Schiller äußert sich zur Erziehung des Menschengeschlechts, Gustav Schwab und Wilhelm von Humboldt äußern sich über Schiller; Lessings Selbstdarstellung am Ende der *Hamburgischen Dramaturgie* findet ein Echo in Schlegels Aufsatz über ihn aus dem *Lyceum* u. s. f. Nicht nur Personen, auch Themengebiete – Musik, Kunst, Schauspielerei, Juristisches usw. – sowie Motive – zum Beispiel Träume und Visionen – kehren wieder. Die Anordnung der Beiträge erfolgt dabei nicht chronologisch, nicht nach Gattungen und auch nicht

²⁰ Hugo von Hofmannsthal: N[otiz] 24 [zum Deutschen Lesebuch], in: SWKA, Bd. 36, 1063.

²¹ Vgl. SWKA, Bd. 36, 1143 [Erläuterungen zum Deutschen Lesebuch].

inhaltlich; vielmehr gruppieren sich die Texte nach thematischen und stilistischen Affinitäten und Kontrastwirkungen im Sinne einer Wiederkehr und Wiedererkennbarkeit des Ähnlichen und Zusammengehörigen. Ziel dieser sehr bewussten Anordnung (dieser „liebvollen Zusammenstellung“) ist eben die Rhythmizität und Einheit des Gesamten: „[...] das gibt dann“, so heißt es in der *Vorrede*, „einen zarten Rhythmus aus sich selber, tausend Meilen entfernt von dem abgehackten oder kraft- und fühllos aneinandergehängten Zeug, das unserer Tage in den Zeitungen und Büchern zu finden ist“ (SWKA, Bd. 36, 86).

Auch andernorts, etwa in den Ausführungen zu seinem Zeitschriftenprojekt *Neue Deutsche Beiträge*, hat Hofmannsthal die rhythmische Wiederkehr als dezidiert anti-modernes Organisationsprinzip aufgerufen. Während der zeitgenössischen Medienlandschaft Zerstreuung, Willkür und Unverbundenheit attestiert wird, orientiert sich das *Lesebuch* erklärtermaßen am Kalender als historischer Referenzgattung.²² Wie der Kalender ist das *Lesebuch* gedacht für die intensive, wiederholte, lebensbegleitende Lektüre, für das – wie Hofmannsthal sagt – „innere[] Jahr“ der Leser (SKWA, Bd. 36, 90). Rhythmische Wiederkehr wird als strukturelle und rezeptive Vorgabe gegen die Diversität und Kurzlebigkeit moderner Publizistik gesetzt.

Diese Überlegungen zum Lektüremodus führen auf den letzten Aspekt, das *Lesebuch* als Gabe und den darin mitgedachten Publikumsbezug:

So sind wir denn beim Leser angelangt, den in seiner Einbildungskraft mitzuschaffen die oberste gesellige Pflicht dessen ist, der ein Buch macht. Denn eine Gabe kann nicht dargereicht werden, ohne daß zum voraus des Empfängers gedacht werde. (SWKA, Bd. 36, 89)

Der Autor oder in diesem Fall der Herausgeber erschafft den Leser, indem er ihn voraussetzt und er muss ihn voraussetzen, um ihn zu erschaffen – diese magisch-zirkuläre Logik liegt Hofmannsthals Gabentheorie der Prosa zugrunde. Dabei ist der für das *Lesebuch* konkret vorgestellte, der gewünschte Leser ein solcher, der sich in ein unmittelbares, nicht historisch-distanziertes Verhältnis zum Dargebotenen setzt, der den „Reichtum“ dieser Prosa in wiederholter Lektüre entdeckt – und ihn dadurch seinerseits miterschafft: „Denn ein Buch ist zur grösseren Hälfte des Lesers Werk“ (SWKA, Bd. 36, 90) – so die rezeptionsästhetische Vorgabe, mit der die Einführung in die Prosasammlung endet.

Im Zentrum von Hofmannsthals Deutung der Prosa bzw. des *Lesebuchs* als Gabe steht die Vorstellung einer Wechselwirkung, in der Autor oder Herausgeber und Leser interagieren; soweit entspricht diese Konstruktion der Simmelschen Gabentheorie. Es kann demnach nur dann von einer Gabe gesprochen werden, wenn der Empfänger

²² „Einen solchen Reichtum fanden vor Zeiten viele alte und junge Menschen, denen das Zeitungsblatt zu schal und der ausgespinnene Roman zu weit ab von ihrem eigentlichen Bedarf war, in ihrem Kalender.“ SWKA, Bd. 36, 90.

imaginiert wird, wenn also die Gabe gerichtet ist; und sie gelingt nur dann, wenn der Leser die ihm zugedachte Rolle annimmt und die Gabe – den „Reichtum“ der Prosa – seinerseits realisiert. Die Gegengabe besteht in der Einstimmung, Zustimmung, Teilhabe des Lesers am gemeinschaftlichen Zusammenhang.

Anders als bei Simmel zielt bei Hofmannsthal das „zarte gesellige Verhältnis“, das durch die Gabe der Prosa hervorgebracht wird, nicht auf Vergesellschaftung an sich, sondern auf eine Sprach- und Volksgemeinschaft, die als verborgene metaphysische Substanz, als „geistige Nation“ immer schon vorausgesetzt ist. In zahlreichen Vorträgen und Essays der 20er Jahre bis hin zur Rede über *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* hat Hofmannsthal die Zersplitterung des „deutschen Geistes“ (SWKA, Bd. 36, 85) beschworen, das Abreißen der historischen Überlieferung, die fehlende Einheit der literarischen Produktion, den Riss „zwischen Gebildeten und Ungebildeten“. ²³ Das Lesebuch soll hier eingreifen und die Tradition wiederbeleben.

Indem der Herausgeber die deutsche Prosa des „große[n] Jahrhundert[s]“ durch Auswahl und rhythmische Anordnung als Einheit und damit als Ausdruck des „deutsche[n] geistige[n] Wesen[s]“ (SWKA, Bd. 36, 85) präsentiert, installiert er sich selber als zugleich Empfangender und Gebender im „geistigen Leben der Nation“ (SWKA, Bd. 36, 89) und vollzieht performativ das, was damit erreicht werden soll. Eine Unternehmung wie das *Deutsche Lesebuch* speist sich aus der Wunschvorstellung, durch die literarische Setzung eines solchen Volksgeistes ebendiesen hervortreiben zu können.

Für das *Lesebuch* gilt offensichtlich dieselbe Logik, wie sie Hofmannsthal für das Zeitschriftenprojekt der *Neuen Deutschen Beiträge* veranschlagt hat:

Ein höheres Sociales, eine geistige deutsche Gesellschaft darin supponiert. (Im Socialen u. Geistigen schafft man durch das was man voraussetzt; nur der unglückliche deutsche Schulmeistergeist meint zu schaffen, indem er belehrt.) ²⁴

Dass es mit der Realitätsmacht von Hofmannsthals Wünschen (oder der Effektivität des supponierten deutschen Geistes) nicht allzu weit her war, zeigt bereits der buchhändlerische Misserfolg des *Deutschen Lesebuchs*. Ohnehin musste Hofmannsthal eingestehen, dass die Prosa-Sammlung, die doch den „Volksgeist“ zur Sprache bringen und die „Nation [...] zusammenbinden“ sollte, nur „für die oberste gebildete Schicht“ und durchaus nicht „für die einfachen Leser“ gemacht war; aber – wie er im Brief an Willy Haas erklärend hinzufügt: „Auch denen“ – gemeint sind die Angehörigen der adressierten Oberschicht – „fängt der Zusammenhang an abhanden zu kommen“. ²⁵

²³ Hugo von Hofmannsthal: *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* [1927], in: GW, Bd. 10, 24–41, hier: 24.

²⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Idee einer durchaus selbstständigen und dem Scheingeschmack der Epoche widerstrebenden Monatsschrift*, [Notiz zu den *Neuen Deutschen Beiträgen* von 1922], in: SWKA, Bd. 36, 825.

²⁵ Hugo von Hofmannsthal: 19. Januar 1926, an Willy Haas, in: SWKA, Bd. 36, 1116 f., hier: 1117.

Wie sehr die Hoffnung, mit einer solchen Unternehmung die selbstgesetzte Aufgabe der gesellschaftlichen Zusammenhangs- und Identitätsstiftung erfüllen zu können, auch sich selbst gegenüber verteidigt werden musste, zeigt eine Notiz zum *Lesebuch*, in der Hofmannsthal auf der kurzen Strecke von einem guten Dutzend Wörtern den Weg vom Selbstzweifel (der angesichts seiner hochgreifenden kulturpolitischen Ambitionen verständlich erscheint) über die Legitimation bis zur gänzlichen Immunisierung des Prosa-Projekts durchläuft: „Lesebuch: es könnte wenig scheinen: das Wesentliche ist immer Wenig. Aus Wenigem haben die Griechen gehaust.“²⁶

26 Hugo von Hofmannsthal: N[otiz] 14 [zum Deutschen Lesebuch], in: SWKA, Bd. 36, 1046.

Elena Stingl

„Prose engagée“ oder die Last der prosaischen Wirklichkeit: Bataille vs. Sartre

In einer beiläufigen Bemerkung äußert sich Georges Bataille 1946 zu einer der großen Streitfragen unter Pariser Schriftstellern nach Ende der Besatzung durch die Nationalsozialisten, zu der ein Jahr zuvor von Jean-Paul Sartre angestoßenen Debatte um das Engagement der Literatur:

Non que je m'oppose en quelque façon au principe de la littérature engagée. Comment ne pas se réjouir aujourd'hui (même insidieusement) de la voir reprise par Jean-Paul Sartre? Il me semble néanmoins nécessaire ici de rappeler qu'il y a vingt ans Breton misa sur ce principe toute l'activité du surréalisme.¹

Diese Sätze stehen unauffällig in der Fußnote zu einem kurzen Artikel, in dem es um den Realitätsbezug surrealistischer Kunst geht. Die Beiläufigkeit sollte nicht über den gezielten Einsatz der Bemerkung täuschen. Bataille opponiert hiermit gegen die „Hegemonie“ Sartres,² indem er sich nur *en passant* auf ihn bezieht. Aktiv in die Debatte einbringen möchte er sich offenbar nicht, auch deshalb wird die Anspielung dem Haupttext untergeordnet. Dabei lehnt er die „littérature engagée“ nicht völlig ab, betont jedoch, dass es sich bei der Idee nicht um ein Novum handelt.³ Sartre greife auf etwas zurück, dem sich die Surrealisten um André Breton zwanzig Jahre zuvor bereits verschrieben hätten.⁴ Bemerkenswerterweise zieht Bataille ausgerechnet mit dem ‚Chef-

1 Georges Bataille: À propos d'assoupissement, in: ders.: Œuvres complètes, Paris 1970–1988, Bd. 11, 31–33, hier: 32. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Edition abgekürzt als OC unter Angabe der Bandnummer sowie der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen: OC 11, 32.

2 Vgl. Joseph Jurt: Das intellektuelle Feld der Nachkriegszeit und die Hegemonie Sartres, in: ders.: Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu, Göttingen 2012, 171–196.

3 Den Begriff der „littérature engagée“ hat zwar Sartre in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg geprägt, die Idee einer Literatur, die sich aktiv in politische Prozesse einmischt, lässt sich für die französische Literaturgeschichte jedoch bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen, vgl. Benoît Denis: Littérature et engagement. De Pascal à Sartre, Paris 2000. Speziell zum Antagonismus zwischen Bataille und Sartre siehe: ders.: Engagement littéraire et morale de la littérature, in: Emmanuel Bouju (Hrsg.): L'engagement littéraire, Rennes 2005, 31–42.

4 „Pour l'artiste d'avant-garde (le surréaliste par exemple), il y a en effet une homologie structurale entre sa position en littérature et celle du révolutionnaire en politique [...]. L'avant-garde se perçoit donc comme ‚naturellement‘ révolutionnaire, sa volonté de rupture avec les formes antérieures [...] participant de cette subversion généralisée qui prélude à la révolution.“ Denis: Littérature et engagement (Anm. 3), 24. Von den ‚revolutionistischen‘ Ambitionen der Surrealisten zeugen neben den beiden Manifesten gerade auch die Zeitschriften *La Révolution surréaliste* (1924–1929), sowie *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930–1933).

Surrealisten‘ gegen Sartre ins Feld: In den Zwischenkriegsjahren stehen sich Bataille und Breton, u. a. aufgrund ihrer gegensätzlichen Haltungen zum parteipolitischen Engagement von Schriftstellern, feindschaftlich gegenüber.⁵ Erhoffen sich die Surrealisten vom Schulterschluss avantgardistischer Kunst mit der Kommunistischen Partei einen vereinten revolutionären Kampf, so lehnt Bataille diese Form von Kollaboration als Indienstnahme der Kunst für doktrinaire Zwecke ab. Damit verkörpern die beiden keineswegs singuläre Positionen, sondern wichtige Aspekte der unter Pariser Schriftstellern während der Zwischenkriegsjahre weit verbreiteten Debatte über das Verhältnis von Literatur und Politik.⁶ Im Zusammenhang der Engagement-Debatte der Nachkriegsjahre ist Batailles Bemerkung aber auch und vor allem deshalb wichtig, weil sie trotz ihrer Unscheinbarkeit mitten in den Streit über die politische Funktion von Literatur führt.

Laut Sartre befindet sich Literatur nicht außerhalb oder jenseits der Gesellschaft, in der sie entsteht, sondern ist, seinem eigenen Vokabular nach, darin „situierter“.⁷ Also müsse sie Rechenschaft darüber ablegen, warum und für wen sie verfasst werde. Die Literatur könne, so Denis Hollier über Sartres Maxime, die Welt, in der sie entsteht, nicht intakt lassen.⁸ Dagegen besteht für Bataille der Vorzug von Literatur in ihrer „Souveränität“,⁹ gesellschaftlichen Zwängen und Mechanismen widerstehen

5 Bataille bewegt sich in den späten 1920er Jahren im Umkreis der Pariser Surrealisten. Nachdem einige Dissidenten dieser Gruppe zur Redaktion von Batailles Zeitschrift *Documents* (1929–1930) wechseln, wird dieser zur Zielscheibe heftiger Beschimpfungen im *Second Manifeste du surréalisme* (1929), worauf Bataille und seine Kollegen (u. a. Michel Leiris, Raymond Queneau, Robert Desnos) in *Un Cadavre* (1930) und in Form von nicht weniger bissigen Polemiken antworten (vgl. Batailles Beitrag „Le Lion chatré“ in: OC 1, 218 f.). Für einen antifaschistischen Kampfbund namens *Contre-Attaque* arbeiten Bataille und die Surrealisten um Breton 1935 kurzzeitig wieder zusammen, wobei es auch hier rasch zu einem erneuten und diesmal endgültigen Zerwürfnis kommt.

6 „Les années d’entre-deux-guerres sont ainsi marquées par les débats et les crises que provoquent cette recherche d’un nouvel ajustement entre littérature et politique: [...] de Breton à Gide, d’Aragon à Malraux, de Bataille à Rolland ou Guéhenno, c’est véritablement l’ensemble du champ qui se trouve requis par la problématique de la révolutionnarité littéraire.“ Denis: *Littérature et engagement* (Anm. 3), 23.

7 „En un mot l’auteur est en situation, comme tous les autres hommes. Mais ses écrits, comme tout projet humain, enferment à la fois, précisent et dépassent cette situation, l’expliquent même et la fondent [...]. C’est un caractère essentiel et nécessaire de la liberté d’être située.“ Jean-Paul Sartre: *Qu’est-ce que la littérature?*, in: ders.: *Situations*, Paris 2010–2018, Bd. 3, 9–267, hier: 133; Hervorhebung im Text. Alle Zitate aus der Schriftenreihe *Situations* stammen aus der neuen und erweiterten Edition, die seit 2010 von Arlette Elkäim-Sartre bei Gallimard herausgegeben wird. Im Folgenden abgekürzt als SIT und unter Angabe der Bandnummer sowie der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen: SIT 2, 133.

8 Denis Hollier: *Les Dépossédés*. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre, Paris 1993, 43.

9 Zahlreiche Publikationen widmen sich Batailles Konzept von Souveränität, einem der Schlüsselbegriffe seines Werkes, von denen hier nur eine Auswahl erwähnt sei: Kevin Kennedy: *Towards an Aesthetic Sovereignty*. Georges Bataille’s Theory of Art and Literature, Bethesda u. a. 2014; Karin Peters:

zu können, gerade weil sie an die Erfordernisse pragmatischer Kommunikation nicht gebunden ist.¹⁰ „Faire œuvre littéraire ne peut être, je le crois, qu’une *opération souveraine*: [...]; l’auteur [...] doit chercher par et dans son œuvre ce qui, niant ses propres limites, ses faiblesses, ne participe pas de sa *servitude* profonde.“ (OC 9, 303, Hervorhebung im Text) Der Vorzug der Literatur bestehe also darin, den politischen und moralischen Logiken einer Zeit nicht gehorchen zu müssen. Sich an ihnen zu beteiligen, und sei es auch mit dem Ziel, sie in Frage zu stellen oder zu überwinden, nähere die Literatur diskursiver Sprache an.

Kaum zwei andere französische Schriftsteller verkörpern diesen Gegensatz zwischen Engagement und ‚Desengagement‘ so prägnant wie Bataille und Sartre. Ein Aspekt ihres Dialogs könnte dabei zu Unrecht als terminologischer Nebenschauplatz erscheinen: Ihre jeweilige Bestimmung der Begriffe „poésie“ bzw. „poétique“ und „prose“ bzw. „prosaïque“. ¹¹ Denn uneinig waren sie sich nicht allein über die Frage, ob und inwiefern die Literatur politisch intervenieren könne und müsse, sondern insbesondere auch darüber, welche Literatur überhaupt ‚engagierbar‘ sei. Poesie, darin ähneln sich ihre Ansätze, sei mit dem Auftrag zum Engagement inkompatibel. Uneinigkeit herrscht hingegen über die Verwendung von Prosa und die Bedeutung prosaischer Sprache. Im Folgenden sollen Sartres und Batailles Prosabegriffe jeweils skizziert und miteinander verglichen werden, um so einerseits ihre unterschiedlichen Auffassungen von (Prosa-)Literatur und ihrem politischen Einsatz zu verdeutlichen, und andererseits, um Batailles Rolle in der Debatte zu beleuchten, der mit der „littérature engagée“ seltener in Verbindung gebracht wird.

Der gespenstische Souverän. Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert, München 2013, darin speziell zu Bataille: 207–298; Peter Bürger: Die Souveränität und der Tod. Batailles Einspruch gegen Hegel, in: Andreas Hetzel, Peter Wiechens (Hrsg.): Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung, Würzburg 1999, 29–40, sowie im selben Band Christoph Menke: Ästhetische Souveränität. Nach dem Scheitern der Avantgarde, 301–310; Rita Bischof: Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne, München 1984.

10 Bataille und Sartre vertreten unterschiedliche Auffassungen von „communication“: Geht es ersterem dabei weniger um den zweckorientierten Austausch von Informationen, sondern eher um eine (nicht vorrangig literarische) Praxis, in der die Isolation von Individuen durchbrochen wird, so objektiviert sich für letzteren das, was in und durch Literatur kommuniziert wird, erst aufgrund von Lektüre, also im korrelativen Verhältnis zwischen Schriftsteller und Leser. Diese unterschiedlichen Auffassungen kommen besonders prägnant in Batailles Essay über Sartres *Saint-Genet, comédien et martyr* (1952) (vgl. OC 9, 287–316) zum Tragen. Siehe dazu: Victor Kocay: Language and Truth: Sartre, Bataille, Derrida on Genet, in: Dalhousie French Studies 48 (1999), 127–145.

11 Studien zum Verhältnis zwischen Bataille und Sartre, in denen die unterschiedlichen Prosabegriffe höchstens am Rande behandelt werden: Francis Marmande: Sartre et Bataille: Le pas de deux, in: Claude Burgelin (Hrsg.): Lectures de Sartre, Lyon 1986, 255–261, Jean-Michel Heimonet: Bataille and Sartre. The Moderity of Mysticism, in: Diacritics 26/2 (1996), 59–73, Jean-Françoise Louette: Existence, Dépense: Bataille et Sartre, in: Les Temps Modernes 602/54 (1998/99), 16–36, Kocay: Language and Truth (Anm. 10), Françoise Meltzer: On the Question of Aufhebung: Baudelaire, Bataille and Sartre, in: RCCS Annual Review 0 [sic!] (2009), 110–124.

Prose engagée

Sartres 1945 vorgelegtes Programm zu einer „littérature engagée“ löst bei vielen Zeitgenossen herbe Ablehnung aus. Besonders provokant muss ihnen die Forderung erscheinen, die ‚schönen Künste‘ mit der Teilhabe an politischen Prozessen zu beauftragen. „Et la poésie? Et la peinture? Et la musique? Est-ce que vous voulez aussi les engager?“ (SIT 3, 13), imitiert Sartre seine Widersacher, denen er einige Jahre später in seiner sorgfältig ausgearbeiteten literaturtheoretischen Schrift *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) ausführlich antwortet. Dort geht er *en détail* auf die Einwände gegen die „littérature engagée“ ein und legt zugleich eine kleine (Sozial-)Geschichte des französischen Literaturpublikums seit dem Zeitalter der Aufklärung vor. Denn die Frage nach ihrem Engagement dehnt sich schnell zu jener nach dem Verhältnis zwischen Literatur und Öffentlichkeit aus. Gleich im ersten Kapitel „Qu'est-ce qu'écrire?“ beantwortet Sartre die Frage, ob er denn nun alle Künste engagieren wolle. Nicht einmal sämtliche Gattungen und Formen der Literatur, sondern allein die Prosa könne und solle sich engagieren. Um die entsprechende Auffassung von Prosa genauer zu bestimmen, seien zunächst die zentralen Thesen zur „littérature engagée“ in Erinnerung gerufen.

Im Editorial der ersten Ausgabe von *Les Temps modernes*, der 1945 von u. a. Sartre, Simone de Beauvoir, Michel Leiris und Maurice Merleau-Ponty gegründeten Literaturzeitschrift, stellen die Redaktionsmitglieder ihre Vorstellung zeithistorisch relevanter, also publikationswürdiger Literatur vor:¹² „Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque“ (SIT 2, 210). Der Schriftsteller, den sie zur Einreichung von Texten auffordern, müsse sich, wie Traugott König die Stelle übersetzt, voll und ganz „seiner Epoche verschreiben“. ¹³ Daher ginge es der Zeitschrift in erster Linie um die Zeitgenossenschaft von Literatur: „Nous écrivons pour nos contemporains, nous ne voulons pas regarder notre monde avec des yeux futurs“ (SIT 2, 212). Priorität habe folglich der kämpferische Geist der Beiträge. Die Gattung der eingereichten Texte sei zweitrangig. Gedichte und Romanrezensionen sollten ebenso aufgenommen werden wie kritische Essays oder Reportagen. Nicht einmal die Qualität der Texte sei entscheidend. Solange selbst ein exzellent geschriebenes Buch nichts

¹² Für die Geschichte von *Les Temps modernes* im Zusammenhang mit Sartres Erfahrungen während der Naziherrschaft siehe: Anna Boschetti: Sartre et *Les Temps modernes*, Paris 1985, sowie Alain D. Ranwez: Jean-Paul Sartre's *Les Temps modernes*, a Literary History 1945–1952, Troy, N. Y. 1981. Für eine jüngere Studie zum literarischen Feld in Frankreich vor, während und nach der Besatzung Frankreichs durch die Nazis als unmittelbare Vorgeschichte der „littérature engagée“ siehe: Gisèle Sapiro: *Les Écrivains et la politique en France. De l'Affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris 2018.

¹³ Vgl. Vorstellung von *Les Temps modernes*, in: Jean-Paul Sartre: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Schriften zur Literatur*, hrsg. und übers. v. Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1978–1990, Bd. I, 156–168, hier: 158.

Neues über die jetzige Zeit zu sagen habe, würde es abgelehnt. Ein mittelmäßiger Text jedoch, der einen enthüllenden Aspekt habe, sei willkommen.¹⁴

Sartre betont schließlich, die Literatur vor lauter Engagement nicht aus den Augen verlieren zu wollen: „Je rappelle, en effet, que dans la ‚littérature engagée‘, l’engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature*“ (SIT 2, 226, Hervorhebung im Text). Dies jedoch schienen ihm die Zeitgenossen nicht ganz abgenommen zu haben und so beginnt die spätere Vertiefung der Thematik mit der Ausdifferenzierung dessen, was er unter „littérature engagée“ versteht und das heißt für ihn zunächst: worin sich Poesie und Prosa unterscheiden.

Von Jourdain bis Hitler: Alle sprechen Prosa

Sprache wird im ersten Kapitel von *Qu'est-ce que la littérature?* als janusköpfig beschrieben: Der ‚prosateur‘ erblicke in ihr ein anderes Antlitz als der ‚poète‘. Das Bild vom Januskopf, dem nicht zugleich in beide Gesichter geschaut werden kann, taucht in einem längeren geschichtsphilosophischen Exkurs auf, in dem es heißt: „[O]rdinairement l'on ne considère pas les deux faces de Janus; l'homme d'action voit l'une et le poète voit l'autre“ (SIT 3, 40), wobei der „homme d'action“ in den vorangehenden Passagen mit dem Prosaisten gleichgesetzt wird. Unter Poesie wird hier die moderne Lyrik seit Mallarmé verstanden, „die gegen den alles umfassenden Utilitarismus des siegreichen Bürgertums das Scheitern der instrumentellen Sprache setzt und auf diese Weise die Sprache dem utilitaristischen Zugriff entzieht“.¹⁵ Der „poète“ betrachte die Sprache verkehrt herum, „à l'envers“ (SIT 3, 25), mit den Augen Gottes (ebd.). Seine Worte verschmelzen mit seinen Gefühlen zu einem organischen Ganzen, das ihm fremd gegenüberstehe. „[S]’il coule ses passions dans son poème, il cesse de les reconnaître: les mots les prennent, s’en pénètrent et les métamorphosent“ (SIT 3, 24). Die Texte, die der „poète“ – gemeint ist der moderne Lyriker – verfasse, bestünden folglich nicht einfach aus Worten, sondern diese würden selbst zu opaken Dingen (ebd.).

Der Verfasser von Prosatexten hingegen sehe die Sprache richtig herum („à l'endroit“, SIT 3, 25), er erblicke ihren kommunikativen Wert. Der Wörter bediene er sich wie Instrumente und unterwerfe sie seinem Willen zur Bezeichnung: „L'art de la prose s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante“ (SIT 3, 25). Daher seien nicht seine Worte Dinge, sondern durch sie hindurch werde ein bestimmtes Ding in der Welt „korrekt“ bezeichnet: „Il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du

¹⁴ „[A]u contraire de la coutume, nous n'hésiterons pas plus à passer sous silence un livre excellent mais qui [...] ne nous apprend rien de nouveau sur notre époque, qu'à nous attarder, au contraire, sur un livre médiocre qui nous semblera, dans sa médiocrité même, révélateur.“ SIT 2, 225.

¹⁵ Traugott König: Nachwort, in: Sartre: Gesammelte Werke (Anm. 13), Bd. IX, 3, 226–239, hier: 229.

monde ou une certaine notion.“ (SIT 3, 25 f.) Allein Schriftsteller, die auf der ‚richtigen‘, also der kommunikativen Seite der Sprache stehen und die im Willen zur Bezeichnung Texte verfassen – sich in Prosa ausdrücken –, könnten im engeren Sinne engagiert sein:¹⁶ „L'écrivain ‚engagé‘ sait que la parole est action [...]. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la société et de la condition humaine.“ (SIT 3, 28) Dass es sich bei der „littérature engagée“, dieser Unterscheidung entsprechend, genau genommen stets um eine „prose engagée“ handelt, konstatiert Sartre jedoch nur ex negativo. Rimbauds *Illuminations* (ca. 1872–74) zitierend („O saisons! O châteaux! Quelle âme est sans défaut?“) hält er den unkommunikativen Charakter dieser Zeilen fest: „Personne n'est interrogé; personne n'interroge: le poète est absent. [...]. Il a fait une interrogation absolue; il a conféré au beau mot d'âme une existence interrogative.“ (SIT 3, 24) Die Poesie bezeichne folglich nichts anderes mehr, sondern sei Substanz geworden: „S'il en est ainsi, on comprendra facilement la sottise qu'il y aurait à réclamer un engagement poétique.“ (SIT 3, 24) Dass es Sartre nicht um eine nähere Bestimmung derjenigen literarischen Phänomene geht, die er voneinander abgrenzt, zeigt sich unter anderem daran, dass er die französische Tradition der ‚poésie en prose‘, zu der auch Rimbauds *Illuminations* zählen, aus seiner Argumentation ausklammert. So fällt sein Fazit über den Unterschied zwischen Poet und Prosaist rigoros aus: „Qu'y a-t-il de commun entre eux? Le prosateur écrit, c'est vrai, et le poète écrit aussi. [...]. Pour le reste leurs univers demeurent incommunicables et ce qui vaut pour l'un ne vaut pour l'autre.“ (SIT 3, 25) Was Sartre in diesen Ausführungen interessiert, ist also weder Poetologie, noch eine Poetik der Prosa, sondern der kommunikative Aspekt der Sprache. Da die Prosa sich der Sprache bediene, um etwas jenseits des sprachlichen Gebildes zu bezeichnen, sei sie ihrem Wesen nach ‚utilitär‘:¹⁷

La prose est utilitaire par essence; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui se sert des mots. M. Jourdain faisait de la prose pour demander ses pantoufles et Hitler pour déclarer la guerre à la Pologne. L'écrivain est un *parleur*: il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue. (SIT 3, 25, Hervorhebung im Text)

Sartre spielt in dieser Passage auf eine Stelle in Molières *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) (Akt II, Szene IV) an, in der Monsieur Jourdain seinen Lehrer, den Maître de Philosophie, darum bittet, ihm beim Verfassen eines Liebesbriefes zu helfen. Als der Maître seinen Schüler fragt: „Sont-ce des vers que vous lui voulez écrire?“ und nach

¹⁶ König weist auf Sartres „typisches Schwanken“ in der Bestimmung von Engagement hin: „bald ist jede Literatur, ja jede Kunst ihrem Wesen nach engagiert, bald wird sie dazu aufgefordert, engagiert zu sein.“ König: Nachwort (Anm. 15), 234.

¹⁷ Der Prosaschriftsteller nach Sartre, so Carlo Brune im Zusammenhang von Roland Barthes, *écriture politique*, verfüge frei über die Sprache und problematisiere sie folglich nicht als eigenständiges Medium, „wodurch sie direkt für die jeweiligen Ziele des Schreibenden einsetzbar erscheint.“ Carlo Brune: Roland Barthes. Literatursemiotik und literarisches Schreiben, Würzburg 2003, 49.

Verneinung rückfragt: „Vous ne voulez que de la prose?“, muss er, nach abermaliger Verneinung, erklären, dass man sich für eines von beidem entscheiden müsse, was beim erstaunten Jourdain zur Erkenntnis führt, dass er ohne es zu wissen seit über vierzig Jahren ‚Prosa spreche‘: „Quoi? quand je dis: ‚Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit‘, c’est de la prose? [...] Par ma foi! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j’en susse rien“.¹⁸ Die Prosa diene also der Umsetzung eines Zwecks so diskret wie Nicole, die dem ahnungslosen Monsieur Jourdain seine Pantoffeln bringt. Da es Sartre um das Engagement der Prosa über die Literatursprache *hinaus* geht, nicht um ihre Unterscheidung von der Alltagssprache, wiederholt er die Pointe dieser Stelle, ohne sie eigens zu thematisieren: Figuren eines in Prosa verfassten Damentextes reflektieren ihr Sprechen in Alltagsprosa als handelte es sich nicht um eine Repräsentation davon. Auch bei Sartre werden literarische Prosa und der ‚prosaische‘ Charakter diskursiver (Alltags-)Kommunikation einander fast bis zur Deckungsgleichheit angenähert, wenn er Jourdain und Adolf Hitler sozusagen dieselbe Prosa ‚in den Mund legt‘.¹⁹ Auf diesen feinen, jedoch entscheidenden Unterschied geht Sartre ebenso wenig ein wie Molières Maître de Philosophie. In der Identifizierung von Prosa mit Alltagssprache ließe sich auch der Grund dafür finden, warum Sartre den Brüdern Goncourt und Gustave Flaubert – „[les] pur[s] stylist[s], amant[s] pur[s] de la forme“ (SIT 2, 208) – vorwarf, nichts zur Verhinderung der Repressionen gegen die Pariser Kommune beigetragen zu haben: „[I]ls n’ont pas écrit une ligne pour l’empêcher.“ (SIT 2, 211). Ließe sich der Umkehrschluss ziehen: Je mehr sich der ‚prosauteur‘ seiner Kunstfertigkeit, der unbeirrten Liebe zur Form widmet, desto weniger engagierte sich seine Literatur?²⁰

18 Alle Zitate aus Molière: *Le Bourgeois gentilhomme*, in: ders.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Georges Couton, Paris 1970, Bd. 2, 693–787, hier: 730.

19 Diesen Umstand betont Theodor W. Adorno in seiner 1962 zunächst als Radiovortrag veröffentlichten Kritik an Sartres Engagement-Begriff, die in vielen Aspekten derjenigen Batailles ähnelt: „Seinen Begriff des Engagements reserviert er [Sartre, E. S.] der Literatur, ihres begrifflichen Wesens wegen. [...] Entledigt kein Wort, das in Dichtung eingeht, sich ganz der Bedeutungen, die es in der kommunikativen Rede besitzt, so bleibt doch in keiner, selbst im traditionellen Roman nicht, die Bedeutung unverwandelt die gleiche, welche das Wort draußen hatte. Bereits das simple ‚war‘ in einem Bericht von etwas, das nicht war, gewinnt eine neue Gestaltqualität dadurch, dass es nicht war.“ Theodor W. Adorno: *Engagement*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970–1984, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, 409–430, hier: 410.

20 Sartre wird seine Position sowohl zur scharfen Trennbarkeit von Poesie und Prosa wie auch insbesondere zum ‚Anti-Engagement‘ der Flaubert’schen Erzählprosa im Laufe seines Werkes abmildern. In seiner Flaubert-Monographie *L’Idiot de la famille* (1971) nimmt er den Vorwurf zurück, Flaubert sei ein verantwortungsloser Schriftsteller gewesen. Im Zusammenhang der hier skizzierten Prosadebatte zwischen Bataille und Sartre konzentriere ich mich auf die kantigeren Begriffsbestimmungen der 1940er Jahre, da Bataille sich an diesen abarbeitet, in Abgrenzung dazu seine eigene Literaturtheorie entwickelte und Sartres spätere Differenzierungen nicht mehr erlebte (er starb 1962).

Das ästhetische Gelingen eines Kunstwerks, so Traugott Königs Resümee von Sartres Kriterien, ermesse sich an dem in ihm enthaltenen Appell an die Freiheit des Lesers, der dem Engagement der Literatur erst durch seine Lektüre Geltung verschaffe.²¹ „Bei jeder neuen Modalität des Begriffs Engagement wird deutlich, dass Sartres ästhetische Wertkriterien sich immer auch als moralische Wertkriterien erweisen“,²² denn erst durch die wechselseitige Anerkennung zwischen Verfasser und Leser, die Sartre als „pacte de générosité entre l’auteur et le lecteur“ (SIT 3, 57) beschreibt, komme der kommunikative Wert von Prosa zum Tragen. Aufgabe wie auch Funktion prosaischer Literatur bestehe demnach in ihrer Beteiligung an den Diskursen jener Öffentlichkeit, an die sie sich richtet: „L’écrivain est médiateur par excellence et son engagement c’est la médiation.“ (SIT 3, 74) Die Figur des Lesers versteht Sartre – dem es weniger um rezeptionsästhetische denn um kommunikationsethische Aspekte der Literatur geht – als Metonymie einer erweiterten Leserschaft. Die engagierte Literatur richtet sich nicht allein an das lesende, gebildete Publikum, sondern an die politische Öffentlichkeit überhaupt.²³ Es handelt sich um ein ‚mundanes Engagement‘, für das die Literatur ein Mittel darstellt, nicht einen eigenen Zweck.²⁴ Zum Ausdruck käme das Engagement à la Sartre folglich in mondäner Prosa, oder – um Hegels Formel abzuwandeln – in ‚Prosa von Welt‘.

Last der prosaischen Wirklichkeit

Aus Georges Batailles Warte stellt sich gerade die Nähe der Prosa zur Alltagskommunikation, zur prosaischen Welt der Tätigkeit, „le monde prosaïque de l’activité“ (OC 9, 193), als Literatur ‚à l’envers‘, als verkehrte Literatur dar. ‚Literatur‘ versteht Bataille im emphatischen Sinne als privilegierte Ausdrucksform für ‚das Wesentliche‘, das sich der instrumentellen Sprache und der ordnenden Absicht von Begriffsarbeit grundsätzlich entzieht. „La littérature est l’essentiel, ou n’est rien“ (OC 9, 171), heißt es

²¹ Vgl. König: Nachwort (Anm. 15), 233.

²² Ebd., 234. Zur wechselseitigen Anerkennung heißt es dort: „Im Gegensatz zu der Selbstbewusstsein schaffenden Anerkennung, wie sie uns Hegels Phänomenologie des Geistes als ein Prestigekampf auf Leben und Tod beschreibt, der am Schluss nur Herren und Knechte zurücklässt, haben wir es hier mit einer kampflosen wechselseitigen Anerkennung des Andren im Imaginären zu tun.“ ebd.

²³ Der Freiheit der Schaffenden entspreche die Freiheit des Lesers, welche, so Joseph Jurt, die Freiheit aller mitbegriffe. Die Verantwortung des Schriftstellers bestehe folglich darin, die Freiheit der anderen zu garantieren, und insofern sei die Kunst der Prosa an das einzige politische Regime gekoppelt, das die Freiheit garantieren kann: die Demokratie. Vgl. Jurt: Das intellektuelle Feld der Nachkriegszeit (Anm. 2), 174.

²⁴ „Un nouveau type d’engagement est mis au point, par rapport auquel la littérature n’est plus une fin mais un moyen, engagement d’abord mondain“. Denis Hollier: Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l’an quarante, Paris 1982, 18.

auf programmatisch enigmatische Weise im Vorwort zu Batailles 1957 veröffentlichter Aufsatzsammlung *La Littérature et le mal*, die sich als Antwort auf Sartres neun Jahre zuvor erschienene Studie *Qu'est-ce que la littérature?* lesen ließe. Was das Wesentliche der Literatur sei, wird nicht verraten, wohl vor allem, weil es sich der diskursiven Mitteilbarkeit ja verschließe. Dabei verzichtet Bataille keineswegs auf eine Vorstellung von Literatur als Kommunikation, die ihre Leser gezielt adressiert und affiziert. Als „communication intense“ verlange sie die Komplizenschaft und Loyalität ihrer Leser: „La littérature est communication. La communication commande la loyauté: la morale rigoureuse est donné dans cette vue à partir de complicités dans la connaissance du Mal, qui fondent la communication intense“ (OC 9, 171 f., Hervorhebung im Text).

Bei den Aufsätzen in *La Littérature et le mal* zu u. a. Jean Genet, Charles Baudelaire, Franz Kafka und dem Marquis de Sade handelt es sich meist um weiter entwickelte Rezensionen, die zunächst in Batailles 1946 (also ein Jahr nach *Les Temps modernes*) gegründeter Literaturzeitschrift *Critique* veröffentlicht worden waren, „une revue dont il était clair que Bataille entendait faire le lieu de sa polémique avec Sartre“. ²⁵ Bataille setzt sich in zahlreichen Essays, Rezensionen und Kommentaren mit Sartres Publikationen auseinander und bezieht darin zumeist eine Gegenposition. Seine Auffassung von Literatur steht seit Kriegsende mal mehr, mal weniger unschwellig im ständigen Dialog mit Sartre. Ohne auf alle Aspekte dieses komplexen Dialogs im Folgenden ausführlich eingehen zu können, seien zumindest die wichtigsten Stationen abgesteckt, um so ein Bild von demjenigen Gesprächszusammenhang zu vermitteln, der sich grundsätzlich um ihre konträren Deutungen von Poesie, prosaischer bzw. philosophischer Sprache und dem Engagement der Literatur dreht.

Auftakt des Gesprächs bildet Sartres Rezension „Un nouveau mystique“ (SIT 1, 172–213) zu Batailles mystikaffinem Kriegstagebuch *L'Expérience intérieure*, beide 1943 verfasst. ²⁶ Jener mokiert sich darin über Batailles philosophischen Dilettantismus. Nach einem Vortrag („Discussion sur le péché“, OC 6, 315–359), den Bataille im März 1944 in Paris vor einer illustren Runde hält – zu den Anwesenden zählen u. a. Albert

²⁵ Catherine Maubon: Leiris, Bataille et Sartre. Poésie et engagement 1939–1950, in: *Europe* 77 (1999), 93–107, hier: 103. Für eine umfangreiche Geschichte der Zeitschrift *Critique* siehe: Sylvie Patron: *Critique* 1946–1996. Une encyclopédie de l'esprit moderne, Paris 1999.

²⁶ Hier bezeichnet Sartre Batailles Sprache u. a. als hohlen Schwulst („emphase creuse“), seinen Umgang mit abstrakten Begriffen als ungeschickt („maladresse“), er nennt ihn einen hochmütigen Prediger („la prédication orgueilleuse“), der die französische Sprache unkorrekt verwende und dessen wirre Gedanken bei näherer Betrachtung wie Schnee schmelzen. Die Bataille-Forschung widmet Sartres ablehnender Rezension meist mehr Aufmerksamkeit als der jahrelangen gegenseitigen Bezugnahme, die sich daraus entspinnen sollte. So etwa Jean-Michel Heimonet, der Bataille gegen Sartre verteidigt, indem er dem „brilliant philosopher“ vorwirft, ersterem mit einem „strange blunder“ beggnet zu sein: „A new mysticism', the article that Sartre devoted in some bad faith to Bataille's *Inner Experience* [...], should be accorded a prime place in the annals of great literary misunderstandings.“ Heimonet: Bataille and Sartre (Anm. 11), 59.

Camus, Jean Hyppolite, Pierre Klossowski, De Beauvoir und Merleau-Ponty –, kommt es zu einem Schlagabtausch zwischen den beiden, in dem Sartre Bataille argumentative Inkonsistenz vorhält. Wenige Monate später, im November 1944, während das Redaktionskomitee von *Les Temps modernes* gerade seine erste Ausgabe vorbereitete, veröffentlicht Bataille in der von Camus herausgegebenen ehemaligen Résistance-Zeitschrift *Combat* einen Kurzessay mit dem Titel „La littérature est-elle utile?“, in dem er Einwände gegen die Thesen aus dem Editorial von Sartres Zeitschrift vorwegzunehmen scheint: „Rien n'est plus ordinaire aujourd'hui que la poésie politique.“ (OC 11, 12) Im oben bereits diskutierten Kapitel aus *Qu'est-ce que la littérature?* pflichtet Sartre in Anspielung einer später viel zitierten Passage aus *L'Expérience intérieure*²⁷ Batailles Annahme bei, die Poesie entreiße die Worte jeglichem Nützlichkeitsanspruch und komme insofern auch nicht für das Engagement der Literatur in Frage: „Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage.“ (SIT 3, 19, Hervorhebung im Text) Anders als Sartre meint jedoch Bataille, dass nicht allein die Poesie, sondern die Literatur überhaupt sich der Nützlichkeit verweigere: „Pourquoi ne pas accuser [...] le fait que la littérature se refuse de façon fondamentale à l'utilité“ (OC 11, 13). In den Jahren 1946/47 erscheinen zahlreiche weitere Rezensionen, meistens in Batailles Zeitschrift *Critique*, in denen dieser sich mit dem Existentialismus und Sartres jüngsten Publikationen befasst.²⁸ Die beiden für den Kontext der Prosadebatte entscheidenden Texte sind die Rezensionen zu Sartres Büchern *Baudelaire* (1947) und *Saint Genet – Comédien et martyr* (1952), die beide in überarbeiteter Version als Kapitel in *La Littérature et le mal* nochmals erscheinen. Erst in diesen Versionen, also in Batailles Spätwerk der 1950er Jahre, tauchen Überlegungen zur Prosa und deren Verhältnis zur Poesie prominenter auf. Sie bilden den Abschluss eines sich über fünfzehn Jahre hinziehenden Dialogs, den zunehmend eher Bataille mit Sartre führt als umgekehrt.

Poesie und Literatur werden in Batailles seit den 1930er Jahren ausgearbeitetem Theoriegebäude weitestgehend synonym verwendet. Seit „La notion de dépense“, einem Essay von 1932 über unterschiedliche Formen kollektiv oder ostentativ vollzogener Praktiken der Verausgabung, wird die Poesie als ein ‚Zustand des Verlustes‘ beschrieben: „Le terme de poésie, qui s'applique aux formes les moins dégradées, les

27 „De la poésie, je dirai maintenant qu'elle est, je crois, le sacrifice où les mots sont victimes. Les mots, nous les utilisons, nous faisons d'eux les instruments d'actes utiles. Nous n'aurions rien d'humain si le langage en nous devait être en entier servile. Nous ne pouvons non plus nous passer des rapports efficaces qu'introduisent les mots entre les hommes et les choses. Mais nous les arrachons à ces rapports dans un délire.“ OC 5, 156.

28 Siehe die Rezension zu Sartres *Réflexions sur la question juive* „Sartre“ (1947), OC 11, 226–228, ein in *Combat* veröffentlichter Brief an Maurice Merleau-Ponty, in dem er das Konzept von ‚Handeln‘ („l'action“) kritisiert, wie es die Redaktionsmitglieder von *Les Temps modernes* auffassen, vgl. OC 11, 251 f., sowie eine Rezension mit dem Titel „De l'existentialisme au primat de l'économie“ zu vier im Jahr 1947 erschienenen philosophischen Studien zum Thema des Existentialismus, darunter Emmanuel Levinas *De l'existence à l'existant*.

moins intellectualisées, de l'expression d'un état de perte, peut être considéré comme synonyme de dépense“ (OC 1, 307). In den Zwischenkriegsjahren beginnt Bataille damit, Studien über soziale Praktiken zu schreiben, in denen es zur Verschwendung und Zerstörung von Ressourcen ohne Rücksicht auf die Konsequenzen geht oder in denen horrenden Summen für Gegenstände ausgegeben werden, die keinen praktischen Zweck haben: etwa die Bereitschaft, ein Vermögen für Juwelen, Prachtbauten oder pompöse Feste zu zahlen oder es in Wettspielen bis zum Ruin zu vergeuden. Als höhere Formen der Verschwendung erscheinen ihm Literatur und Theater. Durch die Darstellung von Tod und Verderben würden sie bei ihren Rezipienten eine affektive Verausgabung erzeugen: „[L]a littérature et le théâtre [...] provoquent l'angoisse et l'horreur par des représentations symbolique de la perte tragique (déchéance ou mort); sous leur forme mineure, ils provoquent le rire“ (OC 1, 307). Die Poesie wird in dieser Konzeption als Verlust von Sinnstiftung zugunsten einer beunruhigenden Wirkung verstanden. „Est pour nous ‚poétique‘ ce qu'on ne peut estimer paisiblement“ (OC 11, 88). Sie verweigere eine ergiebige, kohärente oder zweckhafte Kommunikation: „la poésie donne expression à ce qui excède les possibilités du langage commun. Elle utilise les mots à dire ce qui renverse l'ordre des mots.“ (OC 11, 89)

Erst vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum Bataille Sartres Programm einer „littérature engagée“, und mithin die Prosa als privilegierte Form des Engagements, in Zweifel zieht. Die Literatur irgendeiner ‚produktiven‘ Handlung unterzuordnen, seien ihre Ziele noch so ehrenwert, laufe ihrem Wesen zuwider.²⁹ In diesem Zusammenhang betrachtet Bataille die „littérature engagée“ als vergebliches Projekt, das trotz seines deklarierten Programms, ‚die Verhältnisse zu überwinden‘, diese implizit stütze bzw. sich ihnen unterwerfe, da sie stets noch dem Gebot nützlicher Zusammenhänge und ‚korrekter‘ Bezeichnung gehorche. „L'incompatibilité de la littérature et de l'engagement, qui oblige, est donc précisément celle de contraires“ (OC 12, 23), heißt es in einem Brief Batailles an René Char von 1950, in dem er ausführlich ausbreitet, warum er Sartres Konzept nicht zustimmen kann.

29 Besonders deutlich – wenn auch ohne Verwendung der Begriffe „prose“ oder „prosaïque“ – drückt sich Batailles Ablehnung jeglicher Kunst und Literatur, die sich der „realen Welt“ unterordnet, in einem Vortrag aus, den er 1938 zum Auftakt des zweiten Studienjahrs des Collège de Sociologie hält: „L'hypocrisie liée à la carrière et [...] au moi de l'artiste ou de l'écrivain, engage à mettre les fictions au service de quelque réalité plus solide. S'il est vrai que l'art et la littérature ne forment pas un monde se suffisant à lui-même, ils peuvent se subordonner au monde réel, contribuer à la gloire de l'Église ou de l'État ou, si ce monde est divisé, à l'action et à la propagande religieuse ou politique.“ Bataille: *L'apprenti sorcier*, in: *Le Collège de sociologie 1937–39*, hrsg. v. Denis Hollier, Paris 1995, 302–326, hier: 309 f., Hervorhebung im Text. In diesem Vortrag drückt sich nicht etwa eine Bevorzugung des unengagierten Schriftstellers gegenüber dem engagierten aus, sondern eher eine Geringschätzung für Politiker, Wissenschaftler und Schriftsteller gleichermaßen, die aufgeben würden „à devenir un homme entier pour n'être plus qu'une des fonctions de la société“. Ebd., 305.

L'écrivain ne change pas la nécessité d'assurer les subsistances – et leur répartition entre les hommes – il ne peut non plus nier la subordination à ces fins d'une fraction de temps, mais il fixe lui-même les limites de la soumission [...]. C'est en lui, c'est par lui que l'homme apprend qu'à jamais il demeure insaisissable [...]. (OC 12, 23)

Die Prosa, oder genauer noch: das Prosaische (was nicht das gleiche bedeute wie Prosaliteratur)³⁰ wird in Batailles Spätwerk und als Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Sartre zum Inbegriff dieser „subordination“. Was Sartre als Prosa bezeichnet, sei im Grunde die Sprache des Philosophen, der eine, aus Batailles Sicht, zweitrangige Wahrheit doziert und Übereinstimmungen herstellen wolle. „La question de la *communication* est toujours posée dans l'expression littéraire: celle-ci est en effet poétique ou n'est rien (n'est que la quête d'accords particuliers, ou l'enseignement de vérités subalternes que Sartre désigne en parlant de prose).“ (OC 9, 313; Hervorhebung im Text) Was hier abgelehnt wird, ist keineswegs jegliche Prosaliteratur, sondern solche, die auf ein besonnenes Gespräch mit ihren Lesern aus ist, in dem diese über etwas, was darin verhandelt wird, aufgeklärt werden. Diese Konnotation von Prosa findet sich erst in Batailles Spätwerk, insbesondere in den Kapiteln zu Genet und Baudelaire in *La Littérature et le mal*. Ich beziehe mich im Folgenden auf die Stellen im Baudelaire-Aufsatz.

Grundsätzlich werden hier „prosaïque“ und „profane“ synonymisiert, als würde ihre partielle Homophonie sie auch semantisch miteinander vermengen.³¹ So heißt es über die prosaische Wirklichkeit – im Gegensatz zur Welt der Poesie –, dass auf ihr eine Last liege und dass etwa Baudelaire, der als *poète maudit* Batailles Auffassung von der anti-utilitären Poesie verkörpert wie kein zweiter, sich willentlich dagegen

30 Ähnliches gilt für die Bestimmung der Begriffe „poésie“ und „poétique“, womit Bataille weniger eine literarische Form meint, die passiv rezipiert werde („la poésie ne peut être passe-temps, moins encore enrichissement“), sondern eher eine Aktivität: „poétique“ ce qui coupe en nous le désir de réduire aux mesures de la raison“ (vgl. OC 11, 88 f.). Sie erzeuge vielmehr ein Entrückungserlebnis („elle est le fait d'homme *hors de soi*“, „la poésie [...] échappe à l'ornière“) und hinterlasse eine tiefgreifende Irritation bezüglich der wohlgeordneten, vernünftig strukturierten Welt. „[U]ne telle émotion, qui ne cesse à l'arrière-plan de maintenir un trouble en moi, m'empêche de répondre aux raisons qui commandent les affaires.“ OC 11, 88, Hervorhebung im Text. Kevin Kennedy hat den Aufsatz, aus dem diese Zitate stammen, ausführlich diskutiert, vgl. Kennedy, *Towards an Aesthetic Sovereignty* (Anm. 9), 248–253.

31 Der an Émile Durkheim orientierte Dualismus aus einer profanen und einer sakralen Sphäre der Welt wird, wie Rosa Eidelpes gezeigt hat, von Bataille ins Feld der literarischen Sprache übertragen und dieses entsprechend neu geordnet in ‚profane‘ Alltagssprache bzw. ‚profane‘ literarische Formen und ‚sakrale‘ Poesie bzw. verfemte Poesie. Siehe Rosa Eidelpes: *Batailles Sakralisierung der Literatur*, in: dies.: *Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille – Roger Caillois – Michel Leiris*, Berlin 2019, 187–192. Für den Zusammenhang von Poesie bzw. Literatur und dem Sakralen bzw. dem Opfer siehe auch: Kevin Kennedy: *Sacred Poetry and the Impossibility of Community*, in: ders.: *Towards an Aesthetic Sovereignty* (Anm. 9), 216–230, sowie Patrick Ffrench: *The Subject and Writing as Sacrifice*, in: ders.: *After Bataille. Sacrifice, Exposure, Community*, London 2007, 63–106. Zu Batailles Poesiebegriff und Literaturtheorie siehe auch: Marie-Christine Lala: *Georges Bataille, Poète du réel*, Bern u. a. 2010.

entschieden habe, in dieser Realität als ‚guter Mensch‘ zu handeln: „Baudelaire, [...] délibérément, refuse d’agir en homme accompli, c’est-à-dire en homme prosaïque.“ (OC 9, 192) Wer der Nützlichkeiten entgehen wolle, sich gegen die Rolle des „homme prosaïque“ wehre, habe verschiedene Möglichkeiten, seine Augen vor der Welt der Zwänge zu verschließen. Er könne, wie ein naiver Jugendlicher, die Vorrechte der Erwachsenen für sich in Anspruch nehmen, ohne jedoch Verantwortung dafür zu tragen („prétendre s’emparer des prérogatives majeures de l’adulte, sans admettre pour autant les obligations qui leur sont liées“), oder er könne, darin bestehe die hinkende Freiheit der Dichter („cette liberté boiteuse est traditionnellement le fait des poètes“), sich und die anderen mit Worten „belohnen“, um sie von der Last der prosaischen Wirklichkeit zu befreien („payer les autres et lui-même des mots, lever par l’emphase *le poids d’une réalité prosaïque*“ [OC 9, 192; Hervorhebung E. S.]).

„Le prosaïque“ taucht in den späten Texten Batailles immer wieder auf, um die Außenseite der Literatur, das Anti-Poetische als Anti-Literarisches zu beschreiben.³² Über William Blake heißt es: „Sa vie, tout entière, n’eut qu’un sens: il donna aux visions de son génie poétique le pas sur *la réalité prosaïque du monde extérieur*“ (OC 9, 223; Hervorhebung E. S.). Und im Baudelaire-Aufsatz wird die Unterscheidung zwischen der Welt der Poesie und „le monde prosaïque de l’activité“ (OC 9, 196) schließlich so bestimmt, dass in letzterer sämtliche Dinge ihren Sinn stets durch etwas jenseits ihrer selbst erhielten, vergleichbar einem Pfeil, der von sich selbst weg deutet: „Pour cette raison, la pensée discursive manque nécessairement la poésie. Elle ne dispose que de flèches indiquant la route, [...] la maison, la chambre, etc.“ (OC 9, 446) Diese Bestimmung von „pensée discursive“ entspricht derjenigen von Prosa bei Sartre. Die Poesie könne die etablierte Ordnung zwar verbal „mit Füßen treten“, ohne dabei jemals diese Ordnung ersetzen zu können: „La poésie peut verbalement fouler aux pieds l’ordre établi, mais elle ne peut se substituer à lui“ (OC 9, 191). Und wenngleich es hier vordergründig um den *poète maudit* geht, hatte Bataille dennoch Sartres Schriften zur engagierten Literatur im Hinterkopf, wenn er über das politische Vorgehen eines Dichters meint: „Quand l’horreur d’une liberté impuissante *engage* virilement le poète *dans l’action politique*, il abandonne la poésie“ (OC 9, 191; Hervorhebung E. S.). Eine ähnliche, explizitere Formulierung findet sich in dem bereits zitierten Brief an René Char: „L’engagement dont la crainte de la faim, de l’asservissement ou de la mort d’autrui, dont *la peine des hommes* firent le sens et la force contraignante éloigne au contraire de la littérature“ (OC 12, 23; Hervorhebung im Text).

Bataille widerspricht Sartres Konzept der „littérature engagée“ insofern auf zwei Ebenen. Zum einen behauptet er gegen Sartre, die Sprache sei entweder der

³² Neben den Passagen in *La Littérature et le mal* finden sich verstreut auch ähnliche Stellen in der Studie über die Malerei Édouard Manets, sowie in derjenigen über die Höhlenmalerei *Lascaux ou la naissance d’art* (beides 1955), jeweils zwar weniger prominent als in den literaturtheoretischen Schriften, jedoch ebenso synonym für ‚banal‘ oder ‚alltäglich‘.

Notwendigkeit zur nützlichen (d. h. nicht „intensiven“) Kommunikation verhaftet, also prosaisch, oder sie befreie sich von deren Zwängen, und erst dann werde sie zur Literatur bzw. poetisch. Das gilt für Prosaliteratur gleichermaßen wie für Dichtung. ‚Prosaïque‘ ist demnach nicht das der ‚prose‘ korrelierende Adjektiv, sondern erhält im Bataille’schen Vokabular eine eigene, neue Bedeutung. In Opposition zum ‚Poetischen‘ kommt das ‚Prosaische‘ sowohl in der Interpretation von Baudelaires ‚poèmes en prose‘ zum Einsatz als auch in seiner Lektüre von Jean Genets Erzählprosa. Zudem sind Batailles eigene Erzähltexte sowie das von Sartre rezensierte Buch über die ‚Innere Erfahrung‘, in der das Programm zur Opferung der Worte entwickelt wird, in Prosa verfasst und verstehen sich, zumindest der Autorintention entsprechend, als ‚unengagiert‘, also literarisch. Denn, so der andere Einspruch gegen Sartre, Engagement und Literatur seien unvereinbar, da die Literatur den Handlungszwängen der Wirklichkeit nicht dienen kann und auch nicht sollte: „S’il y a quelque raison d’agir, il faut la dire le moins littérairement qu’il se peut.“ (OC 12, 23) Das Engagement reagiere auf einen Grund zum Handeln und trete so unweigerlich in die tätige, prosaische Welt ein. Die Antwort auf das Konzept der „prose engagée“ könnte demnach ‚engagement prosaïque‘ lauten, welches jedoch das Poetische der Literatur durchstreiche. Batailles Position nimmt in dieser Hinsicht diejenige von Adorno voraus: „Jedes Engagement für die Welt muss gekündigt sein, damit der Idee eines engagierten Kunstwerkes genügt werde.“³³ Letzterer hält gegen das von Sartre geforderte Engagement der Literatur die „rücksichtslose Autonomie“ von Werken, „die der Anpassung an den Markt und dem Verschleiß sich entzieht“ und erst so unwillkürlich zum Angriff werde.³⁴ Die Resistenz der Literatur kann sich durchaus in Prosaliteratur abspielen, solange sie nicht ‚prosaisch‘ ist.³⁵

³³ Adorno: Engagement (Anm. 19), 425.

³⁴ Ebd., 425. Adorno und Bataille berufen sich teilweise auf dieselben Autoren (z. B. Kafka, Beckett, Genet, Baudelaire), in deren Texten sie eine unversöhnliche, beunruhigende, ‚böse‘ Wirkung lesen, „der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, welche der Existentialismus nur beredet.“ Ebd., 426.

³⁵ Prosaliteratur erreiche, so Kevin Kennedy, einen ähnlichen Grad an Souveränität, die Bataille vor allem der Poesie bzw. dem Poetischen vorenthält, wenn sie die Erfahrung des Bruchs mit der diskursiven Sprache und konventioneller Bezeichnung repräsentiere, welcher von Poesie selbst vollzogen werde: „Prosaic literature [...] reaches the sovereign moment by staging a confrontation between theme (coherence, plot, structure) and its disruption. [...] that is to say, in its refusal to properly signify, poetry facilitates disruption (transgression) in relation to all the other discourses based in semantic and thematic coherence (everyday language, science etc.). While modern prose coherently ‚represents experience and rupture‘ poetry is itself a disruption (of conventional meaning and sense).“ Kennedy: Towards an aesthetic sovereignty (Anm. 9), 248 f. Zitiert wird hier Julia Kristevas Vortrag „Bataille, l’expérience et la critique“ aus der Konferenzschrift: Philippe Sollers (Hrsg.): Bataille, Paris 1973, 267–301. Für die englische Übersetzung siehe: Julia Kristeva: Bataille, Experience and Praxis, in: Leslie Anne Boldt-Irons (Hrsg.): On Bataille. Critical Essays, New York 1995, 237–264; hier 247.

Taschenspielertricks zur Verteidigung der Prosa

Zu dem Zeitpunkt, als Sartre und Bataille ihren Dialog aufnehmen, stehen beide zugleich an einem Wendepunkt ihres persönlichen Engagements als Schriftsteller und Intellektuelle: Bataille hatte sich bereits aus der Öffentlichkeit zurückgezogen, als Sartre seine Rolle als engagierter Intellektueller gerade entdeckt. Der Auftakt ihres Gesprächs, Sartres Polemik gegen Batailles mystische ‚Abkapselung‘, markiert insofern eine „[i]ronie de l’histoire“.³⁶ Noch bis Ende der 1930er Jahre engagiert sich Bataille in mehreren Gruppenprojekten, darunter in dem oben bereits erwähnten antifaschistischen Kampfbund *Contre-Attaque*, den er zusammen mit u. a. André Breton gründet. Diese Gruppe solidarisiert sich mit den Pariser Arbeiterkämpfern jener Zeit und veröffentlicht Flugblätter zur Unterstützung des Generalstreiks 1936 sowie zum Widerstand gegen den Putschversuch französischer Faschisten. Für diese Zusammenarbeit setzen Bataille und Breton ihre Rivalität zumindest kurzzeitig aus. Wenn Bataille Sartres Engagement-Debatte der 1940er Jahre in der eingangs zitierten Fußnote mit Verweis auf den Kopf der Surrealisten widerspricht, so nicht nur um an der Hegemonie des ‚Meisterphilosophen‘ in den Nachkriegsjahren zu rütteln. Sondern auch, um – trotz aller Differenzen mit Breton bzw. dessen Haltung zum Verhältnis von Kunst und Politik – seine Verbundenheit mit dem Surrealismus in Abgrenzung zum Existentialismus zu unterstreichen.³⁷

La génération à laquelle j’appartiens est tumultueuse. Elle naquit à la vie littéraire dans les tumultes du surréalisme. Il y eut, dans les années qui suivirent la première guerre, un sentiment qui débordait. La littérature étouffait dans ses limites. Elle portait, semblait-il, en elle une révolution. (OC 9, 171)

Dieses Bekenntnis aus dem Vorwort zu *La Littérature et le mal* weist darauf hin, dass Batailles Verhältnis zur Literatur, darin Sartre ähnlich, nicht zuletzt aus Kriegserfahrungen resultiert. Anders als der Philosoph, der die *Intervention* der Literatur

³⁶ Maubon: Leiris, Bataille et Sartre (Anm. 25), 93. „[L]’animateur de *Contre-attaque* et du Collège de sociologie se retire de la scène politique, au moment où le futur chef de file de l’existentialisme découvre [...] la nécessité de l’engagement.“ Ebd.

³⁷ Diese Verbundenheit besteht weniger in einer Parteinahme oder Zugehörigkeitserklärung, sondern eher in Gemeinsamkeiten, was die Fragestellungen anbelangt, etwa nach der gesellschaftlichen Rolle der Kunst und ihrem Verhältnis zur Befreiung von den Zwängen der „prosaischen“ Welt. So erschienen in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre eine Reihe an Aufsätzen und Kurzesays, in denen Bataille die Bedeutung des Surrealismus bespricht und ihn gegen den Existentialismus abgrenzt bzw. verteidigt, darunter: *La révolution surréaliste* (1945), OC 11, 17–18; *Le surréalisme et sa différence avec l’existentialisme* (1946), OC 11, 70–82; *Lettre à M. Merleau-Ponty* (1947), OC 11, 251–252; *Le surréalisme en 1947* (1947), OC 11, 259–261; *Le surréalisme* (1948), OC 11, 312–316; *Le surréalisme et Dieu* (1948), OC 11, 375–378.

im politischen Feld beabsichtigt, geht es Bataille um „une révolution“ der Literatur „en elle“, die sie über ihre Grenzen hinaustragen soll; hinaustragen jedoch um der Literatur, nicht um der politischen Aktion willen. Peter Bürger zufolge prallen in der Auseinandersetzung zwischen Bataille und Sartre zwei Redeformen aufeinander, mit denen zwei Denkformen korrelieren: „[D]ie philosophische Argumentation, die Begriffsdistinktionen vornimmt, Ableitungen erwartet und Schlussfolgerungen verlangt, und ein Denken, das sich weigert, die Trennung zwischen individueller Erfahrung und verallgemeinerbarer Aussage vorzunehmen.“³⁸ Bataille lernt Sartre in den Jahren der Besatzung als einen typischen Absolventen der Eliteuniversität École Normale Supérieure kennen, der die Texte eines Bibliothekars (Bataille arbeitet lange Zeit in der Bibliothèque Nationale de France) besserwisserisch rezensiert und ihn in öffentlichen Diskussionen bloßzustellen versucht. Wer sich den strengen Spielregeln seiner Disziplin nicht fügen wolle, dessen Vorgehen wird als „Taschenspielertrick“ disqualifiziert.³⁹ Diese Art von Rivalität, die sich in Überbietung und Herablassung äußert, mag Bataille skeptisch gegen Sartres kommunikationsethische Ansprüche stimmen, als dieser sich später für die „littérature engagée“ einsetzt.

Im Lichte der hier skizzierten Debatte um die politische Funktion von Literatur sollte vor allem folgendes deutlich geworden sein: Die Prosa als Ausdrucksform von literarischem Engagement kann in Sartres Konzeption nur privilegiert werden, wenn ihre Berührungspunkte mit diskursiver Kommunikation zum entscheidenden Kriterium werden. Literatur, die den Blick auf sich selbst statt über sich hinaus lenkt, blockiere das Engagement (der „pur stylisme“ Flauberts etwa). Je diskreter die Prosa sei, je transparenter bezüglich ihrer Aussage und Handlungsziele, desto potenter werde ihr gesellschaftspolitischer Gehalt. Dem tritt Bataille als Verteidiger einer indiskreten Prosa – mit Adorno könnte man sagen: unversöhnlichen Prosa – gegenüber. Literatur, die sich erklärter Weise in politische Debatten einklinke, gar Einfluss darauf geltend machen möchte, lasse begriffslogischem „prosaïsme“ den Vortritt. Sie werde ins diskursive Sprechen überführt und drohe gerade so, sich in den Konzessionen ans Außerliterarische zu verlieren. Indem sie gezielt das Gespräch mit der prosaischen Wirklichkeit suche, werde die Prosaliteratur profan, trivial. Prosa müsse insofern weniger von der Poesie unterschieden, sondern gegen ihre Verwertung zur „littérature engagée“ verteidigt werden. Die diskretere und so erst engagierte ‚Prosa von Welt‘, die sich in den gesellschaftlichen Diskurs einmischt, stehe der Position einer indiskreten, widerspenstigen Prosa, die Sinn eher überproduziert, statt sich an einem ‚produktiven‘ Gespräch zu beteiligen, geradezu komplementär gegenüber.

³⁸ Peter Bürger: Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Frankfurt a. M. 1992, 43.

³⁹ So Werner Böckenkamps Übersetzung von „tour de passe-passe“, womit Sartre Batailles ‚betrügerische‘ argumentative Methode in „Un nouveau mystique“ bezeichnet, SIT 1, 187 und 189.

In den Diskussionen Sartres und Batailles scheinen auf Grundlage ihres jeweiligen Zugangs zu Prosa und dem Prosaischen bzw. zu Engagement und ‚Desengagement‘ also unterschiedliche Auffassungen vom Realitätsbezug der Literatur auf. Prosaisch erscheint Bataille die Wirklichkeit vor allem deshalb, weil sie von gesellschaftlichen Zwängen, moralisierenden Ansichten und dem omnipräsenten Auftrag zur nützlichen Produktivität strukturiert sei. „La croyance, plutôt l’asservissement au monde réel est sans l’ombre d’un doute un fondement de toute servitude“ (OC 11, 31; Hervorhebung im Text), heißt es in dem Essay über den Surrealismus, in dessen Fußnote die Bemerkung zur „littérature engagée“ auftaucht. Das Distinktionsmerkmal von Literatur bestehe darin, sich dieser „monde réel“ verweigern zu können, sich ihr nicht unterwerfen zu müssen. Was Bataille als „asservissement“, als ‚Knechtung‘ oder ‚Indienstnahme‘ durch die Wirklichkeit erscheint, macht für Sartre gerade die ‚Situiertheit‘ von Literatur aus. Da sie unweigerlich Teil eines Kollektivs und immer schon an dessen Wirklichkeit beteiligt sei, müsse sie nicht nur als Abbild davon begriffen, sondern auch als Mittel zur Intervention gegen das genutzt werden, was Unfreiheit oder Zwänge erzeuge. Die Freiheit der Literatur bestünde darin, diese ‚Situiertheit‘ gleichzeitig anzuerkennen und überwinden zu können. Und in dieser Hinsicht klaffen die beiden Auffassungen wohl am weitesten auseinander. Denn Batailles Vorstellung einer freien, unprosaischen, poetischen (Prosa-)Literatur läuft auf den Abbruch des Gesprächs hinaus: „Je ne puis regarder comme libre un être n’ayant pas le désir de trancher en lui les liens du langage.“ (OC 11, 31) Wenngleich das Motiv der Abwendung vom Schreiben in Batailles Werk immer wieder auftaucht,⁴⁰ könnte sich in der Rede von der Freiheit durch das Kappen der Sprache, zumindest an dieser Stelle, auch der Wunsch ausdrücken, endlich einen Schlussstrich unter dem anhaltenden Gespräch zwischen dem „maître de philosophie“ und dem „nouveau mystique“ zu ziehen. Selbst in die Fußnote verschoben, bleibt jener diesem auf den Fersen. Die „prose engagée“ ist der Stein im Schuh von Batailles Literaturtheorie.

40 Paradigmatisch das Vorwort der ökonomietheoretischen Schrift *La part maudite* (1949): „Écrivant le livre où je disais que l’énergie ne peut être finalement que gaspillée, j’employais moi-même mon énergie, mon temps, au travail [...]. Dirai-je que dans ces conditions je ne pouvais parfois que répondre à la vérité de mon livre et ne pouvais continuer de l’écrire?“ OC 7, 20 f. Marguerite Duras hat Batailles Schreibweise treffend als Anschreiben gegen die Sprache charakterisiert: „On peut donc dire de Georges Bataille qu’il écrit contre le langage. Il invente comment on peut ne pas écrire tout en écrivant.“ Marguerite Duras: À propos de Georges Bataille, in: *La Ciguë* 1 (1958), 32–33, hier: 32.

Camilo Del Valle Lattanzio

¿Poesía contra Prosa?

Ein hispanoamerikanischer Prosabegriff bei Octavio Paz
und Julio Cortázar

Einleitung: Dialektik zwischen Prosa und Poesie

Die lange Tradition der Poetik hat bevorzugt die Versform beschrieben, die der Umgangssprache durch markante Stilisierung und Literarisierung am entferntesten zu liegen scheint. Die Prosa hingegen, die dem herkömmlichen Sprechen näher zu stehen scheint, hat sich dem literaturtheoretischen Auge meistens entzogen oder wurde als Kehrseite der Poesie erfasst. Deshalb könnte man behaupten, dass die Prosa zuerst *negativ* zugänglich wurde. In diesem Sinne fangen Giorgio Agambens Überlegungen zur *Idee der Prosa* mit der Frage nach der Definition des Nicht-Prosaischen, also des Verses, an: „Es ist des Nachdenkens wert, dass es keine befriedigende Definition des Verses gibt, außer der, die ihn durch die Möglichkeit des *Enjambements*, das der Prosa ermangelt, bestimmt“.¹ Erst in der Ermangelung des Lyrischen lässt sich die Idee der Prosa erfassen. In der entgegengesetzten Richtung – von der Prosa zur Poesie – fällt eine Definition schwer: Die Prosa ist eine Nullebene der literarischen Sprache und konstituiert erst den Rahmen, in dem poetische Konturen zum Ausdruck kommen können.

Bei Giorgio Agamben ist die Prosa der Ort der Darstellung des Poetischen, das erst zum Poetischen wird, indem es ins Prosaische tendiert. Das Enjambement ist das Prosa-Werden der Poesie und zugleich eine verschwindende Grenze, die das Wesen des Poetischen selbst enthält. Die Überlegungen Agambens führen jedoch die Definition weiter und lassen nicht nur die Grenze zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen, sondern auch jene zwischen der Literaturwissenschaft und der Philosophie verschwimmen: „Dieses Schweben, dieses erhabene Zögern zwischen Bedeutung und Klang, ist die poetische Erbschaft, an der sich das Denken zu messen hat“.² Agamben rückt hier nicht das Textuelle, sondern spekulativ-philosophische Gedanken (das Denken überhaupt) in den Vordergrund. Die scheinbar technische, weil ‚metrische‘ ‚Methode‘ des Prosi-*metrons* mündet in einer Poetik mit metaphysischen und epistemologischen Implikationen, und nicht in der Definition eines technischen Prosabegriffs.³

1 Giorgio Agamben: *Idee der Prosa*, Frankfurt a. M. 2003, 21.

2 Ebd., 24.

3 Ähnliche Überleitungen vom Textuell-Konkreten zum Philosophisch-Abstrakten sind in den Schriften Agambens zahlreich zu finden: ein anderes Beispiel wäre Agambens Lektüre von Melvilles *Bartleby*, in der das Schreiben bzw. die Verweigerung des Schreibens oder Kopierens zum Anlass einer

Innerhalb des poetologischen Denkens über Prosa besteht ein dialektischer Streit zwischen beiden Weisen der Textorganisation – Poesie gegen Prosa oder *poesía contra prosa* –, der, von textbezogenen und technischen Überlegungen ausgehend, zahlreiche philosophische Reflexionen angeregt hat. Ein Beispiel hierfür ist Octavio Paz' *El arco y la lira* (1956/67). Bei Paz' Vorhaben, das Poetische oder die *revelación poética* (die poetische Offenbarung) der Literatur erfassen zu wollen, fungieren die Prosa sowie die Opposition zwischen Prosa und Poesie als konzeptueller Kern seiner ganzen Poetik. Paz' Denken über Literatur changiert zwischen literaturhistorischen und formalen Überlegungen auf der einen und einem philosophischen Prosabegriff auf der anderen Seite. Meine Frage lautet demzufolge: Inwiefern lässt sich im Fall Paz' über einen Prosabegriff sprechen, der sowohl ein literaturwissenschaftliches als auch ein philosophisches Erkenntnispotenzial besitzt? Wie verhalten sich die zwei Begriffsarten der Prosa in der Paz'schen Poetik? Zunächst soll Paz' Argumentation in *El arco y la lira* beschrieben werden, um dann in einem zweiten Schritt ihre Rezeption in Julio Cortázers *Prosa del observatorio* nachzuzeichnen. Cortázers Indien-Buch liefert ein Beispiel einer produktiven Rezeption dieses Prosabegriffes, da dieser dort auf der philosophischen und texttechnischen Ebene einen Ausdruck findet. Cortázar weitert somit auch meine Analyse des hispanoamerikanischen Denkens über die Beziehung zwischen Prosa und Poesie in den südamerikanischen Kontext bzw. in die *literatura rioplatense* aus.⁴

Opposition zwischen Prosa und Poesie: Octavio Paz' spekulativer Prosabegriff

Der argentinische Schriftsteller Julio Cortázar lobt in einem Brief vom 31. Juli 1956 an den mexikanischen Dichter Octavio Paz dessen erste Publikation *El arco y la lira* als „el mejor ensayo [...] sobre poética que se haya escrito en América“.⁵ Cortázar hebt insbesondere Paz' innovative Perspektive auf das Verhältnis zwischen Prosa und Poesie hervor:

He hecho la experiencia de mostrarle unos pasajes del capítulo ‚Verso y prosa‘ a un excelente amigo español que vive metido en el mundo de las ideas recibidas, y me ha producido un placer no poco perverso verlo quedarse absolutamente estupefacto frente a la noción del carácter

metaphysischen Überlegung über die Potenzialität bzw. über die modalen Kategorien des Möglichen und der Kontingenz genommen wird. Siehe Giorgio Agamben: *Bartleby oder die Kontingenz* gefolgt von *Die absolute Immanenz*, Berlin 1998.

⁴ Aus diesem Grund erlaube ich mir, hier über einen *hispanoamerikanischen* Prosabegriff zu sprechen.

⁵ Julio Cortázar: A Octavio Paz. París, 31 de julio de 1956, in: Aurora Bernárdez (Hrsg.): *Cartas 1937–1963*, Buenos Aires 2000, 338; „der beste Essay [...] über Poetik, der jemals in Amerika geschrieben wurde“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

artificial de la prosa comparado con el manar natural del lenguaje rítmico, poético. Es que todavía se enseña y se seguirá enseñando en las escuelas la proposición contraria; en ese sentido, todo su libro tiene valor de choque, la *situación* por fin clara y precisa de la poesía como actividad elemental humana, como la saben y la sienten y la hacen y la desean todos los poetas.⁶

Mit der These, dass die Poesie beziehungsweise die poetische Sprache, die natürlichste und ursprünglichste Sprachform, sogar die „elementare Aktivität des Menschen“ („actividad elemental humana“) sei, fasst Cortázar den Kern von Paz' Poetik zusammen: „el lenguaje es poesía en estado natural“.⁷ Diese Annahme geht gegen die Auffassung, die Prosa sei jene Sprachform, die dem spontanen Ausdruck am Nächsten steht. Paz geht von der Tatsache aus, dass Sprache allgemein zuerst poetisch und dann prosaisch sei. Der Mensch ist für Paz ein *Homo poeticus*. Die Opposition zwischen Poesie und Prosa ist zunächst eine zwischen Natur und Artefakt, zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen. Die Prosa ist für Paz eine handwerkliche Umformung der Sprache, deren erste Natur das Poetische, das Rhythmische und das Bildhafte ist. Als Künstliches ist die Prosa sekundär, das *Frühere*⁸ der Poesie ist aber ein Verhülltes, das erst in der Dichtung (wieder) zum Ausdruck gebracht wird. Paz' Definition verläuft von der Prosa zur Poesie, also invers zu Agambens Argumentationsverlauf.

Octavio Paz' Poetik entsteht aus einer sprachphilosophischen Denkarbeit, in der die Opposition zwischen Prosa und Poesie eine wesentliche Rolle spielt. Prosa geht für Paz mit instrumentalisierendem Sprachgebrauch einher, den er „discurso“ nennt und welcher der natürlichen Sprache entgegensteht:

La forma más alta de la prosa es el discurso, en el sentido recto de la palabra. En el discurso las palabras aspiran a constituirse en significado unívoco. Este trabajo implica reflexión y análisis.

6 Ebd., 338; „Ich habe die Erfahrung gemacht, das Kapitel ‚Vers und Prosa‘ einem exzellenten Freund zu lesen gegeben zu haben, der mitten in der Welt der überlieferten Ideen lebt, und es war mir eine leicht perverse Freude zu beobachten, wie er absolut sprachlos vor der Idee des künstlichen Charakters der Prosa, verglichen mit dem natürlichen Fließen der rhythmischen, poetischen Sprache, geblieben ist. Es wurde und wird nämlich in der Schule die entgegengesetzte Darlegung unterrichtet; in dieser Hinsicht hat Ihr ganzes Buch einen Schockwert in der endlich klaren und präzisen *Situation* der Poesie als elementare Aktivität des Menschen, genau wie alle Dichter sie wissen, fühlen und sich wünschen“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

7 Octavio Paz: El arco y la lira, in: ders.: La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas 1. Edición del autor. Mexiko 1995, 61; „die Sprache ist Dichtung [poesía] im Naturzustand“, Octavio Paz: Der Bogen und die Leier, übers. von Rudolf Wittkopf, Frankfurt a. M. 1983, 38.

8 Die Idee eines „Früheren“ der Poesie stammt möglicherweise aus einer Rezeption Martin Heideggers, die im Werk Paz' immer explizit zu finden ist: Es geht um „eine Frühe“, wie jene, die Heidegger bezüglich Trakls Dichtung erwähnt: „Diese Frühe verwahrt das immer noch verhüllte ursprüngliche Wesen der Zeit“; Martin Heidegger: Die Sprache im Gedicht, in: ders.: Unterwegs zur Sprache, Frankfurt a. M. 1985, 53. Weitere heideggerianische Begriffe, wie jener der „Sprache“ oder der „Reinheit“, gehören m. E. zum Denkhorizont von Paz' Poetik.

Al mismo tiempo, entraña un ideal inalcanzable, porque la palabra se niega a ser mero concepto, significado sin más.⁹

Den „discurso“, das heißt den Gebrauch der Sprache zwecks Vermittlung einer bestimmten Idee, versteht Paz als eine Gewalt gegen die erste, poetische Natur der Sprache. Die Natur der Sprache sei dagegen immer vieldeutig, und all ihre Bedeutungen werden in der Dichtung freigelegt: „La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona“.¹⁰ Die Polyvalenz der poetischen Sprache wird durch Vernunft und logisches Denken gewaltsam reduziert.¹¹ In Paz' Auffassung des Poetischen und des Prosaischen sowie seiner Sehnsucht nach einer natürlicheren, ursprünglicheren Sprache drückt sich ein romantischer Antirationalismus aus, der auf die deutsche Frühromantik zurückgeht.¹²

Eine erste Prosadefinition nach Paz könnte folgendermaßen lauten: *Die Prosa reduziert die mehrdeutige Natur der Sprache auf einen bestimmten Sinn und dient dem rationalistischen Zweck einer wohlgeordneten Rede.* Paz wird in seiner Poetik eine ‚Schwerkraft des Poetischen‘ in der Sprache behaupten,¹³ um die Arbeit der Dichtung, die in ihrer Zurückführung auf die erste Natur der Sprache besteht, apologetisch hervorzuheben. Die Arbeit des Dichters bekommt als Befreiung der Natur der Sprache erst dann einen Sinn, wenn die Schranken der prosaischen Vernunft durchgehend auf dieses Ursprüngliche einwirken.

⁹ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 48; „Die höchste Form der Prosa ist der Diskurs, im strengsten Sinne des Wortes. Im Diskurs trachten die Wörter danach, Eindeutigkeit zu erlangen. Diese Arbeit impliziert Reflexion und Analyse. Gleichzeitig schließt sie ein unerreichbares Ideal ein, da das Wort sich weigert, reiner Begriff, eine einzige Bedeutung zu sein“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 20.

¹⁰ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 48; „Das Wort, schließlich in Freiheit, zeigt seinen ganzen Gehalt, alle seine Bedeutungen und Anspielungen, wie eine reifende, platzende Frucht oder wie ein Feuerwerkskörper in dem Augenblick, da er am Himmel explodiert. Der Dichter setzt seine Materie in Freiheit. Der Prosaist sperrt sie ein“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 21.

¹¹ „Por la violencia de la razón las palabras se desprenden del ritmo [...]“, Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 89; „Durch die Gewaltsamkeit der Vernunft werden die Wörter vom Rhythmus getrennt [...]“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 83.

¹² Zum Einfluss der deutschen Frühromantik auf die poetologischen Schriften Paz' siehe Wolfgang Müller-Funk: *Como si fuese un mito. Octavio Paz' Erzählung der Moderne*, in: ders., Camilo Del Valle Lattanzio (Hrsg): *Zwischen dem Schweigen und der Kritik. Octavio Paz, die Moderne und der Essay*, Wien 2018, 15–36.

¹³ „El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo. Como si obedeciera a una misteriosa ley de gravedad, las palabras vuelven a la poesía espontáneamente“, Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 89; „Von sich aus trachtet die Sprache danach, Rhythmus zu sein. Als gehorchten die Worte einem geheimnisvollen Gesetz der Schwerkraft, kehren sie von selbst zur Dichtung zurück“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 83.

Was die poetische Sprache ausmacht, wird mittels zweier Begriffe dargelegt, die Paz im ersten Teil seines Buches erläutert: dem Rhythmus (*ritmo*) und dem Bild (*imagen*). Beide Begriffe sollen dem mannigfaltigen Sinn der poetischen Sprache eine konzeptuelle Einheit verleihen und beschreiben, wie die Dichtung den semantischen Reichtum der Sprache zum Ausdruck bringt.¹⁴ Daraus folgt, dass mit *Poesie* nicht bloß Lyrik und Texte in Versform gemeint werden, sondern all jene Texte, die einen rhythmischen und bildlichen Ausdruck aufweisen. Es geht hier um ein weites Verständnis des Poesiebegriffes, das bereits Alfonso Reyes in seinem poetologischen Projekt *El deslinde* (1944) vertritt: „Conversamos el término corriente ‚poesía‘ para la obra literaria de cierta ‚temperatura‘, en verso o en prosa“. Den Temperaturbegriff spezifiziert er auf derselben Seite als „‚temperatura‘ de ánimo que no se encuentra en obras de carácter más discursivo“.¹⁵ Vers- und Strophenform sind also nicht die wesentlichen Merkmale dessen, was hier als „poesía“ bezeichnet wird. In dieser mexikanischen poetologischen Tradition, die sich auf eine antike Poetik bezieht, wird die Poesie nicht mit dem Lyrischen als literarische Gattung gleichgesetzt, sondern als das Literarische und sogar das Poetische überhaupt festgelegt.¹⁶ Paz' Opposition zwischen Poesie und Prosa antizipierend, unterscheidet bereits Reyes zwischen „literatura en pureza“ („Literatur in Reinheit“) und „literatura ancilar“ („geknechtete Literatur“). Mit letzterer ist jenes Schreiben gemeint, das nicht als poetisch verstanden wird, sondern das für andere, intellektuelle Zwecke (die Philosophie, die Wissenschaft, die Geschichte usw.) instrumentalisiert wird. Da es sich nicht mehr um eine textuelle Unterscheidung zwischen Vers und Prosa handelt, nennt Reyes diese „diskursive“¹⁷ Literatur im Unterschied zu Paz nicht „prosa“. Paz' weiter Prosabegriff wiederum zielt auf die Beantwortung der *El arco y la lira* zugrundeliegenden Frage nach dem Wesen von Literatur und Dichtung.¹⁸ Daher versteht Paz den Roman als poetische Offenbarung, die durch poetische ebenso wie durch prosaische Sprache konstituiert wird. Hierin gründet laut Paz die „ambigüedad de la novela“ (Zweideutigkeit des Romans):

¹⁴ Für eine genauere Erläuterungen dieser zwei Begriffe siehe Camilo Del Valle Lattanzio: Die unendliche Frage der Poetik. Zum poetologischen Essay im Werk Octavio Paz', in: ders., Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.): Zwischen dem Schweigen und der Kritik. Octavio Paz, die Moderne und der Essay, Wien 2018, 96–101.

¹⁵ Alfonso Reyes, *El deslinde*, Mexiko 1963, 37; „Wir besprechen den üblichen ‚Poesie‘-Begriff, der für das literarische Werk einer bestimmten ‚Temperatur‘, in Versform oder Prosa, steht.“ / „‚Temperatur‘ eines Gemüts, die man nicht bei Werken einer diskursiven Art wiederfindet“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

¹⁶ „En un sentido lato, llamé [la Antigüedad] ‚poesía‘ a toda obra de creación humana“, ebd., 35; „In einem weiten Sinne hat die Antike alle Werke menschlicher Schöpfung ‚Poesie‘ genannt“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

¹⁷ Mit „diskursiv“ ist hier die implizite rhetorische Konnotation einer Rede (sp. *discurso* oder fr. *discours*) gemeint. Ein „diskursiver Text“ wäre in diesem Sinne ein argumentativer, nicht-literarischer Text.

¹⁸ Siehe Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 35.

El carácter singular de la novela proviene, en primer término, de su lenguaje. ¿Es prosa? Si se piensa en las epopeyas, evidentemente sí lo es. Apenas se la compara con los géneros clásicos de la prosa – el ensayo, el discurso, el tratado, la epístola o la historia – se percibe que no obedece a las mismas leyes. En el capítulo consagrado al verso y la prosa se observó que el prosista lucha contra la seducción del ritmo. [...] El novelista no demuestra ni cuenta: recrea mundo. Aunque su oficio es relatar un suceso [...] no le interesa contar lo que pasó, sino revivir un instante o una serie de instantes, recrear un mundo. Por eso acude a los poderes rítmicos del lenguaje y a las virtudes transmutadoras de la imagen. Su obra entera es una imagen.¹⁹

In dieser Passage zum Roman konzentriert sich Paz' Auffassung der Prosa: es geht bei ihm nicht um die formale Eigenschaft des Textes, in Absätzen und nicht in Strophen, in Sätzen und nicht in Versen verfasst zu sein, sondern erstens um eine zugrundeliegende kommunikative *Absicht* oder *Funktion der Prosa* (etwas zu erzählen, etwas zu vermitteln, etwas zu überlegen) und zweitens um den daraus resultierenden *Vollzug der Prosa* (Ausdruck einer Idee, eines Konzepts). Funktion und Vollzug stehen in Opposition zu Bild und Rhythmus der Poesie. Die Prosa ist (wie im Brief, in der Rede oder in der Nacherzählung) die Instrumentalisierung des Ausgedrückten im Hinblick auf einen bestimmten kommunikativen Zweck. Während das Poetische sich nicht auf eine einzige Idee oder Auslegung reduzieren lässt, vermittelt das Prosaische laut Paz nur eine Bedeutung. Es geht demzufolge um zwei grundunterschiedliche Haltungen des Menschen zur Sprache: eine instrumentalisierende und eine feierliche, selbstbejahende.

Literaturgeschichte der Prosa: Octavio Paz' textorientierter Prosabegriff

Paz unterfüttert seinen spekulativen Prosabegriff mit konkreten Beispielen aus der Literaturgeschichte. Dabei spielt nun auch die formale Opposition zwischen Vers und Prosa eine Rolle. Allgemein ist festzuhalten, dass die Begriffe Paz' aufgrund der essayistischen Natur seiner Texte meistens unscharf bleiben. Die Begriffsbildung speist sich aus heterogenen Lektüren verschiedenster Literaturtraditionen und -epochen. Diego Martínez Torrón hat die konzeptuellen Einheiten im Denken Paz' als *nociones*

¹⁹ Ebd., 221–222; „Der besondere Charakter des Romans rührt in erster Linie von seiner Sprache her. Ist der Roman Prosa? Wenn man an die Epen denkt, ist seine Sprache offensichtlich prosaisch. Vergleicht man den Roman aber mit den klassischen Gattungen der Prosa – dem Essay, dem Diskurs [der Rede], der Abhandlung, der Epistel oder dem historischen Bericht –, wird man gewahr, daß er nicht den gleichen Gesetzen gehorcht. In dem Kapitel, das dem Vers und der Prosa gewidmet ist, wurde festgestellt, daß der Prosaist gegen die Verführung des Rhythmus ankämpft. [...] Der Romancier entwickelt weder Ideen, noch erzählt er: er erschafft eine Welt neu. Obgleich er von einem Ereignis berichtet [...], will er nicht erzählen, was geschehen ist, sondern einen Augenblick oder eine Reihe von Augenblicken wiederbeleben, eine Welt neu erschaffen“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 292–293.

nucleares (Kernideen) bezeichnet,²⁰ die einen konsistenten Kern besitzen und gleichzeitig eine gewisse konzeptuelle Flexibilität zulassen. Deshalb sind Martina Meidl zufolge die Paz'schen Begriffe von Poesie und Prosa „en apariencia antagónicos“²¹, also nur *scheinbar* antagonistisch. Sie stehen der Mehrdeutigkeit des Bildes näher als dem, was Paz unter einem prosaischen, eindeutigen Begriff versteht. Paz' Essay selbst trägt, da er wesentlich von Rhythmus und Bild geprägt ist, poetische Züge.

Mit der Feststellung „La prosa es un género tardío“²² konzipiert Paz die Prosa nicht nur als ein Späteres im Sinne einer ontologischen Akzidenz, sondern auch als eine spätere literarische Form der Literaturgeschichte: „La prosa, que es primordialmente un instrumento de crítica y análisis, exige una lenta maduración y sólo se produce tras una larga serie de esfuerzos tendientes a domar al habla“.²³ Es handelt sich um eine Art Dressur (*domar*) der Sprache mit den Mitteln des kritischen Denkens,²⁴ und in dieser Weise soll die Gewaltausübung der Prosa auf die rhythmische Sprache verstanden werden. Die Prosa überführt die Sprache in eine lineare Argumentation, die den Regeln des logischen Denkens folgen soll. Bezüglich der formalen Gestaltung von Prosa spricht Paz von einer *linearen und offenen Form* im Gegensatz zur *geschlossenen und kreisförmigen Form* der Poesie: „La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa“.²⁵ Laut Paz setzt sich die Linienform der Prosa im Zuge der Moderne (*modernidad*) allmählich, aber nicht vollkommen durch und geht eine dialektische Beziehung mit der Poesie ein, wofür der Essay und der Roman als moderne Gattungen schlechthin einstehen. Die moderne Literatur kann Paz im Epilog deshalb durch eine rotierende Bewegung der Sprache charakterisieren, die zwischen Linearität und Zirkularität sowie zwischen prosaischem Fortschreiten und poetischer Kreisförmigkeit oszilliert. Aus dieser Opposition ergibt sich das Bild des Titels, die Konfrontation zwischen dem Bogen (Prosa) und der Leier (Poesie): „la lira, que consagra al hombre y así le da un puesto en el cosmos; el arco, que lo dispara más allá de sí mismo. Toda creación poética es histórica; todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un

20 Siehe Diego Martínez Torrón: El surrealismo de Octavio Paz, in: Octavio Paz: La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo, Madrid 1980, 8.

21 Martina Meidl: Lirismo y reflexión: la conjunción y disyunción de géneros literarios en Octavio Paz, in: Peter Kampits, Helma Reifenthaler, Helen Büll, Heinz Krümpel (Hrsg.): Humanismus und Ethik als Brücke zwischen den Kulturen, Wien 2013, 195–204, hier: 195.

22 Paz, El arco y la lira (Anm. 6), 89; „Die Prosa ist eine späte Gattung [...]“, Paz, Der Bogen und die Leier (Anm. 6), 84.

23 Paz, El arco y la lira (Anm. 6), 89; „Die Prosa, die vor allem ein Instrument der Kritik und der Analyse ist, erfordert einen langsamen Reifeprozess und behauptet sich erst nach langen Bemühungen, die Sprache zu meistern“, Paz, Der Bogen und die Leier (Anm. 6), 84.

24 Zum Begriff der Kritik bei Paz siehe den Epilog in Paz, El arco y la lira (Anm. 6), 247 ff.

25 Paz, El arco y la lira (Anm. 6), 90; „Die geometrische Figur, die die Prosa symbolisiert, ist die Linie: gerade, sich schlängelnd, spiralförmig, im Zickzack verlaufend, aber immer fortschreitend, auf ein bestimmtes Ziel zu“, Paz, Der Bogen und die Leier (Anm. 6), 84–85.

reino perdurable“.²⁶ Für Paz ist die Moderne die Epoche der Prosaisierung der Sprache durch kritisches Denken, in der als Gegenbewegung die *consagración* (Konsekration) des Menschen in der Dichtung radikalisiert wird.

Paz' Opposition zwischen Prosa und Poesie korrespondiert mit seiner Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus: „Metro y ritmo no son la misma cosa“.²⁷ Den Rhythmus identifiziert Paz als Wesen der Poesie und Ursprung der Metrik, die jedoch zu „mera cáscara sonora“²⁸ werden kann. Das bedeutet, dass der Rhythmus sich nicht zwangsläufig in einem metrisch vollkommen strukturierten Gedicht ausdrückt: „El metro [...] es medida abstracta e independiente de la imagen [...], el metro es medida desnuda de sentido. [...] El metro nace del ritmo y vuelve a él.“²⁹ Damit die Sprache zu Poesie wird, muss sie ein Bild (*imagen*) ausdrücken. Der Reim wird von Paz, ähnlich wie das Metrum, als nicht hinreichendes Kriterium der poetischen Form eines Textes betrachtet.³⁰ Das Metrum als Maß (*medida*) abstrahiert wie die Prosa von der natürlichen Sprache. Der Kern eines spanischen Verses liegt, so Paz, im inneren Rhythmus desselben, den er als „periodo rítmico“ (rhythmische Periode) bezeichnet und der nicht mit der silbischen Regularität zusammenfällt.³¹ Aus diesem Grund betont Paz, dass die literaturhistorische Entwicklung der freien Versform den Rhythmus in den Vordergrund rückt. In der freien Versform drückt sich, so Paz, das Atmen des Menschen aus.³² Daraus folgt, dass sich die Definitionen von Prosa und Poesie von einer rein strukturellen zurück auf eine metaphysisch-ontologische Ebene verschieben:

La distinción entre metro y ritmo prohíbe llamar poemas a un gran número de obras, correctamente versificadas que, por pura inercia, aparecen como tales en los manuales de literatura. Libros como *Los cantos de Maldoror*, *Alicia en el país de las maravillas* o *El jardín de senderos que se bifurcan* son poemas.³³

²⁶ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 273; „die Leier, die den Menschen konsekriert und ihm so einen Platz im Kosmos gibt; der Bogen, der ihn über sich hinaus verweist. Alles dichterische Schaffen ist geschichtlich; jedes Gedicht ist Verlangen, den Ablauf der Zeit zu negieren und ein ewiges Reich zu gründen“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 374.

²⁷ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 90; „Metrum und Rhythmus sind nicht dasselbe“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 86.

²⁸ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 90; „bloß tönende Schale“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 86.

²⁹ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 91; „Das Metrum ist [...] abstraktes Maß und vom Bild unabhängig [...], das des Sinns ermangelt. [...] Das Metrum entsteht aus dem Rhythmus und kehrt zu ihm zurück“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 86.

³⁰ Siehe Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 95.

³¹ Siehe ebd., 91.

³² Siehe ebd., 92–93.

³³ Ebd., 92.; „Die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus verbietet es, eine große Anzahl korrekt versifizierter Werke als Gedichte zu bezeichnen, wie das, aus reiner Bequemlichkeit, die Handbücher der Literatur tun. Bücher wie *Les chants de Maldoror*, *Alice in Wonderland* oder *El jardín de los senderos que se bifurcan* (*Der Garten der sich verzweigenden Pfade*) sind Gedichte.“ Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 88.

Indem Paz die Texte von Lautréamont, Carroll und Borges, die traditionell der Prosa zugerechnet werden, als Gedichte bezeichnet, zeigt sich, wie stark Paz' Definition von Prosa und Poesie sich von textorientierten Definitionen abhebt. Trotzdem bleibt die textuelle Basis seines Prosabegriffs bestehen: Die Metrik ist wie die Organisation in Versen oder Absätzen kein Kriterium für Poesie, gleichwohl sich formale Merkmale aus der philosophischen Opposition zwischen Prosa und Poesie ergeben. Metrik und Struktur eines Gedichtes entsprechen Momenten des Dichtens, die aus einer heideggerianischen Perspektive heraus als „rein“, „früher“ oder „wesentlich“ bezeichnet werden können. Das Formale ist historisch, wohingegen Paz' die Poesie-Prosa-Opposition als ahistorisch versteht. Demzufolge spricht Paz von Metren im Plural, über den Rhythmus aber immer nur im Singular. Der Rhythmus wird zur philosophischen Konstante.³⁴

In der europäischen Literatur- und Sprachgeschichte unterscheidet Paz verschiedene Akzentuierungen des Prosaischen und des Poetischen in den germanischen auf der einen und in den romanischen Sprachen auf der anderen Seite. Die romanischen Sprachen tendieren als „hijas de Roma“ (Töchter Roms), so Paz, mehr zum Maß (Prosa und Metrik) als die germanischen Sprachen. Dies begründet er mit der „versificación silábica“ (syllabischer Versbau) in der romanischen Lyrikgeschichte.³⁵ Anders als in den romanischen Sprachen sei im Deutschen und im Englischen kein Vernunftregime etabliert worden, wodurch die Romantik ermöglicht worden sei: „La poesía inglesa tiende a ser puro ritmo: danza, canción. La francesa: discurso, meditación poética“.³⁶ Seine These, dass die Geschichte der Poesie sich als Ausdruck eines Kampfes zwischen Sprache und Ratio artikuliere, veranschaulicht Paz anhand konkreter Beispiele, die er als historische Zeugnisse des ewigen Kampfes zwischen Poesie und Prosa begreift.

Ausführlich behandelt Paz die drei angelsächsischen Dichter Eliot, Pound und Yeats: Sowohl Eliot als auch Pound stehen für eine „*re-latinización* de la poesía de la lengua inglesa“,³⁷ die von ihrer Nostalgie nach einer verlorenen christlichen Ordnung (Rom) stammt und sich in der Zitation lateinischer Literatur ausdrückt. Die „Neulatinisierung“ steht jedoch für eine Prosaisierung der englischen Sprache, weil die Metrik Eingang in die rein rhythmische englische Sprache findet. Indem Pound „busca una medida“ („sucht [...] ein Maß“), wird er zur „*encarnación del antiguo héroe de la*

34 „Los metros son históricos, mientras que el ritmo se confunde con el lenguaje mismo“, Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 93; „Die Metren sind geschichtlich, während der Rhythmus mit der Sprache selbst verschmilzt“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 89.

35 Siehe Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 93.

36 Ebd., 94; „Die englische Dichtung neigt dazu, reiner Rhythmus zu sein: Tanz, Lied. Die französische: Diskurs, ‚dichterische Meditation‘“. Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 92.

37 Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 100 f.; „*Neulatinisierung* der Dichtung englischer Sprache“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 102.

tradición románica“.³⁸ In einer gewagten Argumentation versucht Paz zu zeigen, dass Pound und Eliot der Prosa naheständen und nicht angelsächsisch, sondern romanisch seien. Yeats' Dichtung sei dagegen hochgradig rhythmisiert und stehe in einer romantischen Tradition. Da Paz' Erläuterungen jedoch nicht mit konkreten Beispielen aus den Werken der genannten Autoren belegt werden, sind sie wenig plausibel.

Den Höhepunkt einer Verschmelzung zwischen Prosa und Poesie markiert für Paz die moderne Lyrik Frankreichs, die ihm zufolge bereits durch die protestantische Reformation in Deutschland initiiert wurde:

El verso libre francés se distingue del de los otros idiomas en ser combinación de distintas medidas silábicas y no de unidades rítmicas diferentes. Por eso Claudel acude a la asonancia y Saint-John a la rima interior y a la aliteración. De ahí que la Reforma haya consistido en la intercomunicación entre prosa y poesía.³⁹

Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ist der bedeutendste Exponent dieser Entwicklung und eröffnet eine neue Tradition, die Prosa und Poesie zu verbinden versucht: „El ciclo aun no se cierra y de una manera u otra la poesía de René Char, Francis Ponge y Yves Bonnefoy se alimenta de la tensión, unión y separación, entre prosa y verso, reflexión y canto“.⁴⁰ In diesem Zitat führt Paz seine zwei Argumentationslinien zusammen. Er bezieht sich explizit nicht auf die „poesía“, sondern auf den „verso“, um diesen dann dem Rhythmus im Lied (*canto*) in Kontrast zur Reflexion zu stellen. In seinen apodiktischen Urteilen greift Paz immer wieder auf die Unterscheidung zwischen Vernunft und rhythmischer Sprache (*reflexión y canto*) zurück: Mallarmés Lyrik wird durch die Kombination von Prosa und Poesie von der prosaischen Vernunft befreit: „Y esa rebelión fue primordialmente rebelión

³⁸ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 99; „die Verkörperung des alten Helden der romantischen Tradition“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 100. Hier ist Wittkopfs Übersetzung mangelhaft, weil er „románica“ mit „romantische“ anstatt „romanische“ oder „römische“ übersetzt. Es müsste „romansche“ heißen, da das Beispiel Pounds sich auf die davor eingeführte Debatte über die inneren Unterschiede zwischen der englischen und den romanischen Sprachen bezieht.

³⁹ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 102; „Der französische *vers libre* unterscheidet sich von dem anderer Sprachen darin, daß er eine Kombination verschiedener Silbenmaße und nicht verschiedener rhythmischer Einheiten ist. Deshalb benutzt Claudel die Assonanz und Saint-John Perse den Binnenreim und die Alliteration. Faktisch bestand die Reform in der wechselseitigen Verbindung zwischen Prosa und Vers“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 105. Wittkopfs Übersetzung verschiebt hier wieder den Sinn in der Argumentation des Originals, indem er hier „poesía“ mit „Vers“ übersetzt – es geht jedoch hier um die philosophische Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie. Hingegen rekurriert Paz konsequenterweise auf die Begriffe „prosa“ und „verso“, wenn es um die Unterscheidung der Textform geht, wie in dem Titel des besprochenen Kapitels.

⁴⁰ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 104; „Die Periode ist noch nicht zu Ende: die Dichtung von René Char, Francis Ponge und Yves Bonnefoy nährt sich von der Spannung, der Vereinigung und Trennung zwischen Prosa und Vers, Reflexion und Gesang“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 108.

contra el verso francés: contra la versificación silábica y el discurso poético“.⁴¹ Anstatt Klarheit in Bezug auf die Begriffe von Prosa und Poesie zu schaffen, verkompliziert sich die Argumentation Paz' mit dem Beispiel Mallarmés, bei dem die Unterscheidung zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen zur Ununterscheidbarkeit wird.

Auch anhand der spanischen Lyrikgeschichte veranschaulicht Paz den Unterschied zwischen Prosa und Poesie. Dabei geht er von Pedro Henríquez Ureñas Unterscheidung zwischen „versificación regular“ (reguläre Versifikation) und „versificación irregular“ (irreguläre Versifikation) aus. Paz sieht im Streit zwischen beiden Arten der Versifikation nicht einen Widerspruch zwischen Konzept und Bild respektive Prosa und Poesie, sondern zwischen „tendencia a la historia e inclinación por el canto“.⁴² Beide Tendenzen finden sich in jedem Vers: „Es una unidad en la que se abrazan dos contrarios [...]“.⁴³ Der Grund für die im spanischen Vers behauptete Tendenz zur Prosa liegt in der in Spanien prominent gewordenen Gattung der Romanze, die eine charakteristische narrativ-lineare Struktur aufweist. Konterkariert wird diese prosaische Tendenz durch den stetigen Rhythmus, den Gesang und den Tanz, die nach Paz die Erzählung der Romanze begleiten.⁴⁴ Dieser Streit ist für Paz jedoch nicht symmetrisch:

La prosa sufre más que el verso de esta continua tensión. Y es comprensible: la lucha se resuelve, en el poema, con el triunfo de la imagen, que abraza los contrarios sin aniquilarlos. El concepto, en cambio, tiene que forcejear entre dos fuerzas enemigas. Por eso la prosa española triunfa en el relato y prefiere la descripción al razonamiento. La frase se nos alarga entre comas y paréntesis; si la cortamos con puntos, el párrafo se convierte en una sucesión de disparos, un jadeo de afirmaciones entrecortadas y los trozos de la serpiente saltan en todas direcciones. En ocasiones, para que la marcha no resulte monótona, recurrimos a las imágenes. Entonces el discurso vacila y las palabras se echan a bailar. Rozamos las fronteras de lo poético o, con más frecuencia, de la oratoria. Sólo la vuelta a lo concreto, a lo palpable con los ojos del cuerpo y del alma, devuelve su equilibrio a la prosa.⁴⁵

⁴¹ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 105; „Und ihre Rebellion richtete sich in erster Linie gegen den französischen Vers: gegen den syllabischen Versbau und den poetischen Diskurs“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 109.

⁴² Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 105; „Tendenz zur Erzählung und Neigung zum Gesang“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 110. Es ist bemerkenswert, dass Wittkopf „historia“ mit „Erzählung“ anstatt mit „Geschichte“ bzw. „Geschichtsschreibung“ übersetzt: es bleibt trotzdem der Gedanke impliziert, dass die Geschichtsschreibung eine prosaische Schreibart ist, indem diese zur Linearität tendiert – die Erzählung (die eher mit „narración“ gemeint wäre) besitzt andere Konnotationen. Die passende Übersetzung in diesem Fall ist „Geschichte“.

⁴³ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 105; „Er ist eine Einheit, in der sich zwei Gegensätze vermählen [...]“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 110.

⁴⁴ Vgl. Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 106.

⁴⁵ Ebd., 107–108; „Mehr noch als der Vers ist die Prosa dieser Spannung ausgesetzt. Das ist verständlich, denn im Gedicht endet der Konflikt mit dem Sinn des Bildes, das die Gegensätze umfasst, ohne sie zu vernichten; der Begriff dagegen muß sich gegen zwei feindliche Kräfte durchsetzen. Deshalb exzelliert die spanische Prosa in der Erzählung und zieht die Beschreibung der Demonstration vor. Der Satz zieht sich uns zwischen Kommas und Parenthesen in die Länge; wenn wir ihn mit Punkten

Im Zitat wird deutlich, dass Paz mit dem Prosaischen die erzählerische, konzeptuelle oder stilistische Kohäsion eines Textes meint. Das Bild der Schlange veranschaulicht die Kontinuität eines Textes durch seine Idee, die ihre Stetigkeit in einem Absatz statt einer Strophe bekommt. Es besteht aber eine Spannung zwischen Absatz und Strophe, die sich im Inneren des Gedichtes selbst vollzieht: Die Erzählung der Romanze oszilliert zwischen Marsch (Prosa) und Tanz (Poesie). Es gibt dann eine textuelle materielle Basis für Paz' Prosabegriff: Der Absatz und der Satz gehören einer Textform an, die der Kontinuität einer Idee oder einer Geschichte am günstigsten ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass sowohl Prosa als auch Poesie in allen Gattungen zu finden wären.

Die von Paz beschriebene „interpenetración entre prosa y verso“⁴⁶ erreicht im „modernismo“ und in der hispanoamerikanischen Entwicklung der Lyrik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts einen Höhepunkt: bei Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Vicente Huidobro und schließlich Pablo Neruda. Die wichtigste Entwicklung dieser Zeit ist die Verbreitung populärer und kommunikativer Alltagssprache („lenguaje hablado“) in der Dichtung, wodurch die Prosa der spanischsprachigen Verstradition sichtbar wird.⁴⁷

Obwohl Octavio Paz immer wieder auf textuelle Beispiele für die Erläuterung seiner Begriffe recurriert, bleibt die philosophische Grundmotivation der Begriffsbildung im Vordergrund. Sein Umriss einer westlichen Literaturgeschichte, so kann resümierend gesagt werden, dient vielmehr der Illustrierung als dem Beleg seiner Begriffe. Die eingeführten Beispiele werden nicht zitiert oder erläutert. Trotz der aus der Literaturgeschichte stammenden Inspiration für den Begriff der Prosa, handelt es sich um einen philosophischen Begriff, der wenig zur Ausdifferenzierung von textuellen Merkmalen beitragen kann. Die textuellen Unterschiede (etwa zwischen Pound, Yeats und Eliot oder innerhalb des „modernismo“) werden in ihrer Symbolik wahrgenommen: Die Versform und die Prosa stehen als Ausdruck einer paradigmatischen, ahistorischen Instanz, nämlich der philosophischen Opposition zwischen Prosa und Poesie. Die Form (Prosa oder Versform) scheint für Paz das Symptom einer grundlegenden Opposition zu sein: des modernen, romantischen Kampfs zwischen Ratio und Natur. Ein anderes evidentestes Merkmal der Paz'schen Argumentation ist die Wahl seiner Beispiele: Eine große Mehrheit der Beispiele zur Opposition zwischen Prosa und Poesie entstammt

unterbrechen, wird der Absatz zu einem Keuchen, einer Folge hervorgestoßener Worte, und die Stücke der Schlange fliegen in alle Richtungen. Damit der Sprachfluss nicht monoton wird, greifen wir gelegentlich zu Bildern. Der Diskurs gerät dann ins Wanken, und die Worte beginnen zu tanzen. Wir streifen das Dichterische oder, häufiger, das Oratorische. Nur die Rückkehr zum Konkreten, zu dem, was mit den Augen des Körpers und der Seele wahrnehmbar ist, gibt der Prosa ihr Gleichgewicht wieder.“ Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 113–114.

⁴⁶ Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 111; „Durchdringung von Prosa und Vers“, Paz, *Der Bogen und die Leier* (Anm. 6), 120.

⁴⁷ Siehe Paz, *El arco y la lira* (Anm. 6), 112.

der Lyrik. Die Prosa wird wiederum nur als Negatives aufgefasst, das zwischen den Versen als Abwesendes präsent bleibt.

Julio Cortázar *Prosa del observatorio* (1972) – Wissenschaft und Kunst

Octavio Paz reiste im Jahr 1962 nach Indien, wo er bis 1968 als Botschafter Mexikos arbeitete. Im letzten Jahr seines Indienaufenthaltes bekam er Besuch von dem argentinischen Schriftsteller Julio Cortázar und seiner Ehefrau Aurora Bernárdez. Cortázar arbeitete auf dieser Reise nicht nur an der Endfassung von zwei unfertigen Texten (62. *Modelo para armar* und *La vuelta al día en ochenta mundos*), sondern setzte sich auch mit dem Denken seines Gastgebers sowie mit der indischen Kultur auseinander. In Begleitung von Paz besuchte er zahlreiche hinduistische Tempel.⁴⁸

Cortázars bereits im Brief vom 1956 geäußerte Bewunderung für Paz' *El arco y la lira* wird während seines Besuches in Indien noch evident. Wie aus einem anderen Brief an Eduardo Jonquières hervorgeht, nimmt Paz' Poetik für ihn auch zehn Jahre nach ihrem Erscheinen noch eine wichtige Rolle ein.

Entgegen seines zu dieser Zeit erstarkenden Interesses für Lyrik⁴⁹ schreibt Cortázar in *Prosa del observatorio* (1972) in Prosa. Der Stil dieses Textes, seine Überfülle an rhetorischen Figuren, die konstante Wiederholung von Metaphern und Bildern sowie die fehlende Erzählung erzeugen eine Form, die als „poetische Prosa“ bezeichnet werden

⁴⁸ In den Briefen Cortázars aus dieser Zeit findet man Belege seines intimen Verhältnisses zu Paz' Denken und der Kultur Indiens: „Kajuraho, o del erotismo como trascendencia; durante horas y horas he hablado con Octavio de eso“, Julio Cortázar: *Cartas 1964–1968*, Buenos Aires 2000, 1228. „Khajuraho, oder die Erotik als Transzendenz; Stunden und Stunden habe ich mit Octavio darüber gesprochen“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.). „Hablamos mucho de poesía con Octavio, pero quizás más de hinduismo y budismo (que también son poesía); en el zoológico de New Dehli vi un tigre blanco, un animal raro y maravilloso“, ebd., 1229. „Wir sprechen mit Octavio lange über Dichtung, aber vielleicht länger über Hinduismus und Buddhismus (die auch Dichtung sind); im Zoo in New Dehli habe ich einen weißen Tiger gesehen, ein komisches und wunderbares Tier“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.). „Y Octavio, que todo lo sabe y lo siente, era mi Hermes Psicopompo, el guía sutil que conoce cada curva simbólica de las piedras, cada intensidad de los textos“, ebd., 1250; „Und Octavio, der alles weiß und fühlt, war mein Hermes Psychopompos, der subtile Führer, der jede symbolische Kurve der Steine, jede Absicht der Texte kennt“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

⁴⁹ Cortázar schickt in dieser Zeit seinem Freund Edoardo Jonquières ein Sonett und erklärt, es handle sich um „absolutamente lo contrario de lo que pienso y hago en prosa“, Julio Cortázar: *A Edorado Jonquières*. 23 de febrero de 1968, in: ders.: *Cartas a los Jonquières*, Madrid 2010, 486; „absolut das Gegenteil von dem, was ich denke und was ich in meiner Prosa tue“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.). In einem späteren Brief erklärt der argentinische Autor, während seines Aufenthaltes in Indien Übungen in der „poesía sustituible o sustitutiva“ (ebd., 489; „ersetzbare Lyrik“) gemacht zu haben.

kann.⁵⁰ *Prosa del observatorio* verarbeitet die von Paz beschriebene Opposition und Verschmelzung von Prosa und Poesie nicht nur auf der formalen Ebene, sondern auch in seinem inhaltlichen Kern. Der Text erzeugt einen Übersetzungsraum,⁵¹ der rationalistisches und szientistisches Denken (Astronomie, Biologie und Geographie) mit dem poetisch-affektiven Leben (Tiere, Liebe, Träume, Architektur u. a.) verbindet. Analog zu natürlicher Poesie und künstlicher Prosa konfrontiert und synthetisiert Cortázar Wissenschaft und Leben.⁵²

Das im 18. Jahrhundert von Jai Singh gebaute astronomische Observatorium in Jaipur symbolisiert diese Konfrontation. Ein logisch strukturiertes Bild der Natur, in diesem Fall das astronomisch erfasste Weltall, wird vom Text künstlerisch zelebriert, indem er es mit verschiedenen Momenten des tierischen und menschlichen Lebens („sultán herido“, „voluntad enamorada“, „cópula con el cielo“, „caricias que desnudan“, etc) verbindet:

Las máquinas de mármol, un helado erotismo en la noche de Jaipur [...]: contra lo petrificado de una matemática ancestral, contra los husos de la altura destilando sus hebras para la inteligencia cómplice, telaraña de telarañas, un sultan herido de diferencia yergue su voluntad enamorada, desafía un cielo que una vez más propone las cartas transmisibles, entabla una lenta, interminable cópula con un cielo que exige obediencia y orden y que él violará noche tras noche en cada lecho de piedra, [...] la postura canónica desdeñada por caricias que desnudan de otra manera ritmos de la luz en mármol, que ciñen esas formas donde se deposita el tiempo de los astros y las alzan a sexo, a pezón y a murmullo.⁵³

50 Der Stil ähnelt einem ähnlichen Projekt seines Gastgebers Octavio Paz, das häufig als dessen einziger Roman bezeichnet wird: *El mono gramático* (1974).

51 Zu einer Lektüre vom Übersetzungsbegriff in Cortázars Text siehe Susanne Klengel: Sur/South: Traducciones culturales y la cuestión de Oriente, in: *Iberoamericana* 87, Madrid/Berlin 2018, 18 ff.

52 Innerhalb dieser Opposition scheint die dem Orientalismus inhärente Opposition zwischen Westen (Industrie, Wissenschaft, Technik usw.) und Osten (Natur, Religion usw.) auf. Ein Brief Cortázars an Arnaldo Calveyra gibt einen Hinweis zu einer solchen Lektüre des Orientalismus im Text: „Y nosotros parecemos lo que somos: los bárbaros de occidente, chorreando técnica, protestas, agresividad, incompreensión“, Cortázar: *Cartas 1964–1968* (Anm. 51), 1223; „Und wir scheinen das zu sein, was wir sind: die Barbaren aus dem Westen, tröpfelnd von Technik, Protesten, Aggressivität, Unverständnis“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

53 Julio Cortázar: *Prosa del observatorio*. Bogotá 2016, 46–47; „Die Marmormaschinen, eine frostige Erotik in der Nacht Jaipurs [...]: gegen das Versteinerte einer uralten Mathematik, gegen die Spindel der Höhe, die ihre Fäden für die mitschuldige Intelligenz destilliert, Spinnennetz der Spinnennetze, ein von der Differenz verletzter Sultan rekt seinen verliebten Willen auf, fordert einen Himmel heraus, der wieder die übertragbaren Karten vorschlägt, täfelt eine langsame, unendliche Kopula mit einem Himmel, der nach Gehorsamkeit und Ordnung verlangt, und die er Nacht nach Nacht und auf jedem Steinbett verletzen wird, [...] die kanonische Pose, die von den Streicheln abgewiesen wird, die die Rhythmen des Lichtes ins Marmor anders entblößen, die jene Formen, wo die Zeit der Gestirne sich lagert, gürt und zum Sex, zur Brustwarze und zum Murmeln emporheben“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

Prosa del observatorio ist nicht nur in Absätze und Sätze strukturiert. Der Text beginnt in Versen, die bereits nach sechs Versen allmählich länger werden und verschwinden. Erst in der zweiten Hälfte des Textes bricht ein Brief, der in derselben Versform wie am Anfang wiedergegeben wird, die homogene Prosastruktur auf. Paz' Verständnis des Briefs als „género clásico de la prosa“ wird hier umgekehrt. Hingegen gibt der Rest des Buches mit seinem lyrisch aufgeladenen Ton und mit seiner Interpunktion (Kommata und Semikola) einen Rhythmus wieder, der wohl auch in Versform umgewandelt werden könnte:

Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas; como quieras, no hay otra manera aquí de ser un sultán de Jaipur, un banco de anguilas, un hombre que levanta la cara hacia lo abierto en la noche pelirroja.⁵⁴

Die Anapher („Desde luego [...] desde luego“), die Ellipse (das fehlende Verb) und die thematische Einkapselung der syntaktischen Einheiten (fehlende narrative Einheit) formen einen Text, der in Versform hätte verfasst sein können. Die Interpunktion fungiert zugleich als eine rhythmische Markierung, die in Versform mittels Versen und Strophen erreicht werden kann. Letztlich schreibt Cortázar aber Prosa in Paz' Sinn, da er, wie in einem Essay, eine zu vermittelnde Botschaft mit *einem* bestimmten Sinn artikuliert. Die Prosaform entspricht diesem Vorhaben. Inhaltlich geht es um eine Idee, die die Mehrdeutigkeit des Textes in eine monosemantische Rede münden lässt. Dies vollzieht sich jedoch nicht bis zum Ende und beide Seiten (Poesie und Prosa) bleiben stets im Dialog. Die rationale Gewalt ordnet die Bilder (Möbiusschleife, der Aal, das Wasser), die nicht nur sprachlicher Art sind, sondern in manchen Auflagen auch in Form von Fotografien enthalten sind.

Nach dem bereits genannten Brief mitten im Text erfolgt ein interessanter Bruch, der das Prosaische der Wissenschaft durch die textuelle Unterbrechung des Absatzes markiert. Wie im Brief bleibt die Rede an eine Instanz gerichtet, die hier als „Dama Ciencia“ genannt wird:

[N]o entienda mal, querida señora, qué haríamos sin usted, sin Dama Ciencia, hablo en serio, muy en serio, pero además está lo abierto, la noche pelirroja, las unidades de la desmedida, la calidad de payaso y de volatinero y de sonámbulo del ciudadano medio [...].⁵⁵

54 Ebd., 15; „Allerdings unvermeidliche Metapher, Aal oder Stern, allerdings Anschein des Bildes, allerdings Fiktion, ergo die Stille in Bibliotheken und Sesseln; wie du auch möchtest, es gibt hier keine andere Art und Weise Sultan von Jaipur zu sein, ein Schwarm aus Aalen, ein Mann, der in der rothaarigen Nacht sein Gesicht hinauf zum Offenen wendet“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

55 Ebd., 68; „Verstehen Sie mich nicht falsch, liebe Frau, was würden wir ohne Sie machen, ohne die Dame Wissenschaft, ich meine es im Ernst, sehr im Ernst, / es gibt jedoch noch das Offene, die rothaarige Nacht, die Einheiten des Maßlosen, die Qualität des Clowns und des Akrobaten und des

Die Ernsthaftigkeit des Lobes der Wissenschaft („muy en serio“) wird durch den Zeilenumbruch konterkariert, der auch mit der Prosa bricht: Es geht *auch* („además“) um das Symbol („lo abierto“), die Metapher („la noche pelirroja“) oder das Oxymoron („unidades de la desmedida“). Das Poetische lässt sich nicht prosaisch oder wissenschaftlich ausdrücken. In dieser Hinsicht ist der Text ein Beispiel für die Opposition zwischen Prosa und Poesie (hier Wissenschaft und Dichtung) im Paz'schen Sinne. Die Opposition wird sowohl formal (Kombination von Vers und Prosa) als auch inhaltlich ausgedrückt.

Jaime Alazraki erkennt in *Prosa del observatorio* das „ideograma de toda su obra: su epifanía“. ⁵⁶ Der Text vereint Charakteristiken, die in verschiedenen Texten Cortázar angelegt sind. Wenn er in *Prosa del observatorio* ein tierisches Früheres mit der Wissenschaftsprosa konfrontiert, scheint z. B. seine bereits in den Erzählungen *Axolotl* und *Bestiario* beschriebene Faszination für eine dem Menschen verbundene Tierwelt auf, die mit der Traumwelt in einer intimen Filiation steht. ⁵⁷ Es geht im Großen und Ganzen um das biologische, nackte Leben: „El tributo de Cortázar a las anguilas es un homenaje a la vida“. ⁵⁸ Der rote Faden, der der Prosa seines Textes Kohäsion und Einheit verleiht, ist nicht nur die literarische Erzählung der Reise der Aale, sondern auch ihre Erzählung in der Wissenschaft, die in Opposition zur ersteren, zum Aal als Bild, als poetische und symbolische Einheit steht. Poetisches Bild und prosaisches Konzept werden zusammengebracht. Der Bezug auf die wissenschaftlichen Theorien von Johannes Schmidt, ⁵⁹ Marie-Louise Bauchot ⁶⁰ und Maurice Fontaine ⁶¹ wird mit Referenzen auf verschiedene Literaturtraditionen (Baudelaire, Thomas Mann, Hölderlin) und dem Observatorium von Jai Singh kontrastiert. Bei Cortázar und Paz bleibt der Text dieser Konfrontation gegenüber nicht neutral. Beide verspotten den wissenschaftlichen und loben den poetischen Diskurs. Die „Dama Ciencia“ wird als Personifikation der Wissenschaft zur lächerlichen Gestalt: „Libre el bebé y fajado el hombre, la pediatra de adultos, Dama Ciencia abre su consultorio, hay que evitar que el hombre se deforme por exceso de sueños, fajarle la visión, manearle el sexo, enseñarle a

Schlafwandlers eines mittleren Bürgers [...]“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

⁵⁶ Jaime Alazraki: *Hacia Cortázar. aproximaciones a su obra*, Barcelona 1994, 262; „Ideogramm seines ganzen Werkes: seine Epiphanie“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

⁵⁷ „Cortázar vuelve a los animales en busca de ese fuego vital que aún en un sólo impulso bestia y *homo sapiens*“, ebd., 264; „Cortázar kommt zurück zu den Tieren auf der Suche nach jenem vitalen Feuer, das in einem einzigen Impuls Bestie und Homo Sapiens vereinigt“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

⁵⁸ Ebd., 268; „Cortázars Tribut an die Aale ist eine Hommage an das Leben“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

⁵⁹ Siehe Cortázar, *Prosa del observatorio* (Anm. 58), 18.

⁶⁰ Siehe ebd., 53.

⁶¹ Siehe ebd., 27.

contar para que todo tenga número“.⁶² Die Wissenschaft wird zur Dressurinstanz des Menschen, zur Reduktion der Vielfalt des Lebens. Diese Positionierung Cortázers gehört zum prosaischen Inhalt seines Buches, zum Sinn der linearen Ordnung der Bilder seines lyrischen Textes.

Schluss

Für eine produktive literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der prosaischen Gestaltung eines Textes stellt sich die Frage, ob der von Octavio Paz erarbeitete Begriff der Prosa sich in einer Textanalyse anwenden lässt. Es wurde gezeigt, dass Paz' Prosabegriff auf einer Sprachauffassung gründet, die zwei Funktionen der Sprache, eine instrumentalisierte der Prosa und eine die Sprache zelebrierende der Poesie, postuliert. Danach wurde anhand Paz' Lektüren die literaturhistorische Fundierung seiner Prosakonzeption nachvollzogen. Paz' Prosabegriff referiert auf eine ahistorische Instanz, deren historische *exempla* als sekundär oder symptomatisch für diese metaphysisch-sprachliche Konstante präsentiert werden. Der Prosabegriff beschreibt somit eine anthropologisch-philosophische Konstante: die Verwendung der Ratio bei der Benutzung der Sprache. Julio Cortázar schafft es in *Prosa del observatorio*, Paz' Prosabegriff in seiner doppelten Beschaffenheit, also in formaler und philosophischer Hinsicht, auszudrücken, indem er auf die Verquickung zwischen diesen zwei Sprachmomenten rekurriert. Es bleibt die Frage offen, ob diese explizite Entsprechung des Paz'schen Prosabegriffs mit dem Text Cortázars ein Einzelfall ist, oder ob die Paz'sche Poetik auch bei anderen Beispielen zu fruchtbaren Lektüren führen kann.⁶³

Die in der Analyse erwiesene Schwierigkeit der Konturierung des Prosabegriffes von Paz liegt in seiner dialektischen Natur: ‚Prosa‘ als oppositioneller Begriff zur Poesie und ‚Prosa‘ als mit ihr einhergehendes Konzept werden bei Paz zusammengedacht und daher nicht streng auseinandergehalten. Die Prosa scheint nicht konzeptuell unabhängig von der Poesie gedacht werden zu können; sie entspricht aber einer spezifischen sprachlichen Leistung des Menschen und einer Haltung zur Welt, die in einem literarischen Text in unterschiedlichen Graden zu finden sind.

⁶² Ebd., 67; „Freigelassen das Baby und gebündelt der Mensch, die Kinderärztin von Erwachsenen, die Dame Wissenschaft macht ihre Praxis auf, man soll vermeiden, dass der Mensch sich am Übermaß an Träumen verformt, man soll ihm sein Sehen bündeln, sein Geschlecht binden, ihm zu Zählen beibringen, damit alles eine Nummer bekommt“ (meine Übersetzung, C. D. V. L.).

⁶³ Ich habe versucht, das Frühwerk des kubanischen Autors Alejo Carpentier mittels der Paz'schen Prosa-Poesie-Opposition zu lesen: Camilo Del Valle Lattanzio: Los tambores negros de un pueblo futuro. Religión, poesía y música en la obra temprana de Alejo Carpentier, in: *Studium Veritatis* 19 (2015), 99–142.

Paz' Prosabegriff erweist sich aus diesem Grund als philosophisch produktiv: Er verleiht einem grundlegenden Verhältnis des Menschen zur Sprache Konsistenz.⁶⁴ Es geht in der Paz'schen Prosa um eine Entgrenzung des Literarischen. Die Prosa ist ein Mittel um die Literarizität eines Textes nachzeichnen zu können. In dieser Hinsicht verfährt der Paz'sche Prosabegriff ähnlich wie der von Agamben: Er bezeichnet das Prosa-Werden der Sprache als Thermometer oder *Prosimetron* (von Prosa-metrum, Prosa-Maßstab) der Literatur – er versteht somit die Prosa als messbares Zeichen zweier unterschiedlichen Sprachmomente, die im literarischen Text konfrontativ zusammenkommen, nämlich jener des Argumentativ-Kritischen und der des Poetischen in der Literatur. Das Prosaische bei Paz macht erstmal sichtbar, inwieweit ein Text am Poetischen teilnimmt oder „poetische Offenbarung“ (*revelación poética*) ist, d. h. inwieweit ein Text überhaupt als *literarisch* bezeichnet werden kann. Demzufolge kann man sagen, dass der Prosabegriff das zugrundeliegende Problem von *El arco y la lira* erledigt, nämlich die Beantwortung der in der Einleitung gestellten Frage, was überhaupt Literatur sei.

⁶⁴ Mit „Konsistenz“ beziehe ich mich auf den philosophischen Begriff bei Gilles Deleuze und Félix Guattari. Siehe Gilles Deleuze, Félix Guattari: Was ist Philosophie? Frankfurt a. M. 1996.

Autorinnen und Autoren

Olga Bezantakou, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neogräzistik an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: Theorien der Intermedialität; neugriechische und europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert; literarische Kommunikation und kulturelle Mobilität; Postcolonial Studies.

Publikationen: Musikalische Verfahren in der neugriechischen Literatur. Intermedialität vom Symbolismus zum Modernismus, Berlin 2019; Resonances of Henri Bergson's 'music' in the interwar aesthetic discourse of the journal *Makedonikes Imeres: the idea of the nouveau romantisme*, in: *Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 43.1 (04/2019), 117–134; Akropolis in der deutschsprachigen Reiseliteratur (1838–1930): Funktionen und Transformationen des deutschen Philhellenismus, in: Johannes Görbert, Nikolas Immer (Hrsg.): *Ambulante Poesie. Formationen deutschsprachiger Reiseliteratur seit dem 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2020, 193–206.

Jürgen Brokoff, Prof. Dr., seit 2013 Professor für Neuere deutsche Literatur an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik, Poetik und Literatursprache; Konzepte der Gegenwartsliteratur; Literatur, Krieg und Kriegsverbrechen; Apokalyptik, Politische Theologie und deutsch-jüdische Literatur.

Publikationen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2010; (Hrsg., gem. mit Ursula Geitner und Kerstin Stüssel) *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2016; (Hrsg., gem. mit Robert Walter-Jochum) *Hass / Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte*, Bielefeld 2019; *Literaturstreit und Bocksgesang. Literarische Autorschaft und öffentliche Meinung nach 1989/90*, Göttingen 2021.

Camilo Del Valle Lattanzio, Dr. des., seit 2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für französische und spanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Friedrich Alexander Universität Erlangen-Nürnberg. Forschungsschwerpunkte: lateinamerikanische Literaturgeschichte; vergleichende Literaturwissenschaft; Neuere Deutsche Literatur; Queer und Gender Studies; Philosophie und Literatur; Spinoza.

Publikationen: (Hrsg., gem. mit Wolfgang Müller-Funk) *Zwischen dem Schweigen und der Kritik. Octavio Paz, die Moderne und der Essay*, Wien 2018; *Literatura del fracaso o El fracaso de la literatura. Roberto Bolaño, la poética del fracaso y el deseo literario en Llamadas telefónicas*, in: Claudia Hammerschmidt (Hrsg.): *Escrituras locales en contextos globales 1. Literaturas, lecturas y sujetos en tránsito*, Potsdam/London 2018, 517–531.

Pavlos Dimitriadis, M.A., seit 2020 Doktorand am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der FU Berlin und der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien mit einer Arbeit zu literarischen Findlingen des 18. und 19. Jahrhunderts. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Kindheit; Pädagogische Anthropologie; Literatur und Ethnologie; Kultursemiotik.

Publikationen: (Mithrsg.) *Literatur und Ritual. Beiträge zum Studierendenkongress Komparatistik* 2017, Berlin 2019; *Zwischen Route und (Un-)Lust: Absurde Vereinsamung bei Albert Camus und Raymond Carver*, in: Esra Canpalat u. a. (Hrsg.): *Literatur und Sexualität. Beiträge zum Studierendenkongress Komparatistik* 2014, Berlin 2015, 179–188.

Svetlana Efimova, Jun.-Prof. Dr., seit 2020 Juniorprofessorin für Slavische Literaturwissenschaft und Medien an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: russische und tschechische Literatur und Kultur; deutsch-slavische literarische Interaktionen und transnationale literarische Praktiken; Medialität der Literatur und intermediale Prozesse; ästhetische und epistemische Ordnungen; Literaturtheorie; Schreibprozessforschung.

Publikationen: „Sud’ba ne poterpit izmeny“: poëzija Konstantina Vasil’eva [„Das Schicksal wird keinen Verrat dulden“: Poesie von Konstantin Vasil’ev], Moskau 2016; Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur, Paderborn 2018; (Hrsg.) Autor und Werk: Wechselwirkungen und Perspektiven. Sonderausgabe 3 (02/2018) von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie; (Hrsg., gem. mit Mark-Georg Dehrmann) Große Formen. Ästhetik und Epistemologie des extensiven Schreibens. Schwerpunktheft der Zeitschrift für Germanistik, NF 30 (2020), Heft 3.

Dina Emundts, Prof. Dr., seit 2016 Professorin für Geschichte der Philosophie an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Themen zu Metaphysik und Erkenntnis besonders bei Kant und dem deutschen Idealismus, der Frühen Neuzeit und dem 19. Jahrhundert.

Publikationen: Erfahren und Erkennen. Hegels Theorie der Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 2012; Kants Übergangskonzeption im Opus postumum. Zur Rolle des Nachlasswerkes für die Grundlegung der empirischen Physik, Berlin 2004; Kommentar zum Abschnitt ‚Wirklichkeit‘ in Hegels Logik, in: Michael Quante (Hrsg.): Gemeinschaftlicher Kommentar zu Hegels Wissenschaft der Logik, Hamburg 2018, 387–456. Gem. mit Sally Sedwick Herausgeberin des Internationalen Jahrbuchs des Deutschen Idealismus.

Wolfram Ette, PD Dr. habil, seit 2018 Mitarbeiter in der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“ an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Literaturgeschichte der Spannung; Literatur und Musik; Theorie der Tragödie; Mythologie und Literatur; Literatur und Psychoanalyse.

Publikationen: Freiheit zum Ursprung. Mythos und Mythoskritik in Thomas Manns Josephs-Tetralogie, Würzburg 2002; Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung, Weilerswist 2012; Das eigensinnige Kind. Über unterdrückten Widerstand und die Formen ungelebten Lebens – ein gesellschaftspolitischer Essay, Marburg 2019; (gem. mit Anne D. Peiter) Der Ausnahmezustand ist der Normalzustand, nur wahrer. Texte zu Corona, Marburg 2021.

Florian Fuchs, Dr., seit 2018 Postdoctoral Researcher in German and Comparative Literature an der Princeton University. Forschungsschwerpunkte: Gattungstheorie; Literarische Pragmatik; Medienwissenschaft; Theoriegeschichte der Literatur.

Publikationen: Against Rhetoric: Civic Storytelling and the Rise of Short Forms, New York 2022 (im Erscheinen); (Mithrsg.) History, Metaphors, Fables. A Hans Blumenberg Reader, Ithaca NY 2020; Topisches Sprechen nach der Topik. Lockes Commonplacing als Urszene kleiner Formen, in: Maren Jäger, Ethel Matala de Mazza, Joseph Vogl (Hrsg.): Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen, Berlin 2021, 109–122.

Michael Gamper, Prof. Dr., seit 2016 Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kulturgeschichte des Wissens; Literatur und Wissenschaft; Verflechtungsgeschichte von Wissen und Ästhetik; gesellschaftliches Imaginäres und Kollektivphänomene.

Publikationen: „Die Natur ist republikanisch“. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert, Würzburg 1998; Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München 2007; Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität 1740–1870, Göttingen 2009; Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas, Göttingen 2016.

Aage A. Hansen-Löve, Prof. Dr., emeritierter Professor für Slawische Philologie an der LMU München, seit 1999 wirkliches Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Wechselwirkung der Kunstformen; Typologie und Periodisierung der russischen Literatur und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts; Mythopoetik; Psychopoetik; Verhältnis von Religion und Literatur; allgemeine Fragen der Literatur- und Kunsttheorie; Interkulturalität.

Publikationen: *Der russische Formalismus*, Wien 1978 (russ. Moskau 2001); *Der russische Symbolismus*, 3 Bde., Wien 1989/1998/2014 (russ. Moskau 1999/2003); *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*, Paderborn 2016; *Schwangere Museen – rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben*, Paderborn 2019.

Wolfgang Hottner, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie des Reims; Literatur- und Wissensgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart; Literarische Übersetzung; Ästhetik; Literatur- und Medientheorie.

Publikationen: *Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert*, Göttingen 2020; (Hrsg.) *Theorieübersetzungsgeschichte. Deutsch-französischer und transatlantischer Theorietransfer im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2021; *Im Bergwald. Walter Benjamins Polemik gegen Stefan George in der ‚Aufgabe des Übersetzers‘*, in: *Weimarer Beiträge* (03/2020), 421–440; *Elastizität, Synthese, Montage – Erich Auerbachs *Mimesis* und der moderne Roman*, in: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaften* 11.1 (2019), 159–176.

Chanah Kempin, Masterstudentin und studentische Mitarbeiterin am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der FU Berlin. Forschungsinteressen: Hebräische und englischsprachige Literatur ab dem 19. Jahrhundert; Literatur und Musik; Poetik und Literaturtheorie; Gegenwartsliteratur.

Publikationen: (Mithrsg.) *Literatur & Ritual. Beiträge zum Studierendenkongress Komparatistik 2017*, Berlin 2019.

Kira Louisa Künstler, M.A., seit 2015 Doktorandin an der Friedrich Schlegel-Graduiertenschule und seit 2018 Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Herausforderung der Endlichkeit. Moderne Physik in Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis*“ an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Deutsche und französische Literatur; Geschichte und Konzepte der Rhetorik; Poetik und Ästhetik; Literatur und bildende Kunst.

Publikationen: (gem. mit Marcel Lepper) *Horizont*, in: Robert Buch und Daniel Weidner (Hrsg.): *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, Berlin 2014, 131–145; „... détaché de ses équilibres ordinaires“. Zur Konzeptualisierung von Leichtigkeit in tanzästhetischen und poetologischen Reflexionen Paul Valérys, in: Rita Rieger (Hrsg.): *Bewegungsfreiheit. Tanz als kulturelle Manifestation (1900–1950)*, Bielefeld 2017, 191–216; Hugo von Hofmannsthal. *Poesie und Leben* (1896), in: Marcel Lepper, Hendrikje Schauer (Hrsg.): *Titelpaare. Ein philosophisches und literarisches Wörterbuch*, Stuttgart 2018, 151–156.

Jutta Müller-Tamm, Prof. Dr., seit 2006 Professorin für Deutsche Philologie (Neuere Deutsche Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart) an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Wissenschaft; Ästhetik und Poetik im 19. und frühen 20. Jahrhundert; Gegenwartsliteratur; Begriff und Geschichte der Kritik; das literarische Berlin.

Publikationen: *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin 1995; *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg 2005; (Hrsg.) *Labor der Phantasie. Texte zu Literatur- und Wissensgeschichte*, Berlin 2015; (Mithrsg.) *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*, Paderborn 2018.

Nicolas Pethes, Prof. Dr., seit 2014 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Allgemeine Literaturgeschichte an der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Literaturtheorie; kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung; Mediengeschichte der Literatur; Theorien des Populären; Literatur und Wissenschaft.

Publikationen: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2007; (Mithrsg.) *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013; *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz 2016; (Mithrsg.) *Formästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung*, Bielefeld 2020.

Ralf Simon, Prof. Dr., seit 2000 Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel (Schweiz) mit Schwerpunkt bei der Literatur des 18. Jahrhunderts und der Literaturtheorie. Forschungsschwerpunkte: Herder; Jean Paul; Raabe; Arno Schmidt; Lyrik; literaturwissenschaftliche Bildkritik; Theorie der Prosa; philosophische Ästhetik.

Publikationen: *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009; *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*, München 2011; *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013.

Elena Stingl, M.A., seit 2017 Doktorandin an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Französische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts; Literatur und Philosophie; Politische Theorie. Dissertationsvorhaben: Studien zur Arbeiterfrage bei Georges Bataille, Simone Weil und Alfred Sohn-Rethel.

Georg Witte, Prof. Dr., emeritierter Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft und Slawische Literaturen an der FU Berlin, seit 2019 Leiter des Philologischen Instituts der Higher School of Economics, Sankt Petersburg. Forschungsschwerpunkte: Russische Kultur des 20. Jahrhunderts (Avantgarde, sowjetische Literatur und Kunst, Samisdat); Schriftlichkeit der Literatur; Konzeptkunst und Konzeptliteratur; Übersetzungen zeitgenössischer russischer Poesie.

Publikationen: *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden 1989; (Hrsg., gem. mit Sabine Hänsgen) *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samisdat*, Bremen 1997; *Wie Lev Tolstoj die Geschichte verkleinert*, in: Albrecht Koschorke (Hrsg.): *Komplexität und Einfachheit*, Stuttgart 2017, 458–481; „Drumming Preparation:“ *Poetics and Politics of Rhythm in the Soviet Avant-Garde*, in: Christopher Balme u. a. (Hrsg.): *The Culture of the Russian Revolution*, München 2020, 51–70.

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 196; 197; 198; 199; 202; 291; 298; 300
Agamben, Giorgio 122; 303; 305; 320
Alazraki, Jaime 318
Auerbach, Erich 6; 11; 97; 98; 99; 100; 102; 103; 104; 106; 108; 110; 111; 189

Bataille, Georges 13; 285; 286; 287; 291; 292; 293; 294; 295; 296; 297; 298; 299; 300; 301
Bauchot, Marie-Louise 318
Baudelaire, Charles 45; 47; 136; 142; 143; 294; 296; 297; 298; 318
Beauvoir, Simone de 288; 294
Beißner, Friedrich 200
Belyj, Andrej 257; 262; 264; 265; 266; 267; 270
Benjamin, Walter 3; 31; 32; 42; 75; 116; 191; 192; 195; 201; 234;
Bernárdez, Aurora 315
Blake, William 297
Blok, Aleksandr 257
Böhlendorff, Casimir Ulrich 194
Bonney, Yves 312
Borges, Jorge Luis 84; 120; 311
Brentano, Bettina 280
Breton, André 285; 286; 299
Brjusov, Valerij 257
Brodskij, Iosif 83; 84
Brown, George Spencer 187
Büchner, Georg 225
Buffon, Georges-Louis Leclerc de 168; 277

Camus, Albert 294
Čapek, Josef 87; 88; 91; 92
Čapek, Karel 87; 88; 91; 92
Carroll, Lewis 311
Cervantes, Miguel de 155; 168; 259
Char, René 295; 297; 312
Conan Doyle, Arthur 259
Cortázar, Julio 13; 303; 304; 305; 315; 316; 317; 318; 319

Darío, Rubén 314
Derrida, Jacques 121; 273
Dostoevskij, Fëdor 262; 268

Eckermann, Johann Peter 280
Eliot, T. S. 145; 146; 311; 312; 314

Fedin, Konstantin 255
Feuchtersleben, Ernst von 280
Fichte, Johann Gottlieb 277; 278
Flaubert, Gustave 189; 291; 300
Fontaine, Maurice 318

Gamper, Michael 11; 56; 230
Genet, Jean 293; 296; 298
Ginzburg, Lidija 85; 86; 89; 91; 96
Goethe, Catharina Elisabeth 280
Goethe, Johann Wolfgang von 2; 3; 38; 44; 150; 168; 190; 213; 214; 226; 248; 253; 277; 280
Gontard, Susette 199
Goncourt, Edmond und Jules de 291
Grimm, Jacob 227; 228

Haas, Willy 276; 282
Hansen-Löve, Aage 12; 259
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 6; 9; 12; 15; 29; 30; 31; 41; 45; 188; 189; 193; 195; 205; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 212; 213; 214; 215; 216; 217; 218; 219; 220; 221; 222; 223; 224; 226; 229; 231; 237; 238; 239; 240; 252; 277; 292
Heidegger, Martin 196; 305
Heider, Fritz 187
Heine, Heinrich 2; 12; 44; 225; 226; 227; 232; 233; 234; 235; 236
Hellingrath, Norbert von 200
Hoffmann, E.T.A. 20; 137; 255
Hofmannsthal, Hugo von 13; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 281; 282; 283
Hölderlin, Friedrich 12; 19; 187; 191; 192; 193; 194; 195; 196; 197; 199; 200; 201; 202; 203
Hotho, Heinrich Gustav 206; 226; 229; 231
Huet, Pierre Daniel 187
Huidobro, Vicente 314
Humboldt, Wilhelm von 39; 280
Husserl, Edmund 11; 82; 90; 91; 94; 95; 96
Hyppolite, Jean 294

Immermann, Karl 234; 235
Ivanov, Vsevolod 255; 256; 262; 270

- Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 8; 9;
10; 43; 44; 117; 128; 136; 137; 139; 166;
168; 169; 187; 188; 190; 213; 214; 239
- Jonquières, Eduardo 315
- Joyce, James 9; 31; 32; 117; 120; 121; 123; 125;
126; 130; 135; 136; 138; 144; 145; 146; 147;
239; 266
- Kafka, Franz 75; 293; 298
- Kant, Immanuel 12; 120; 158; 175; 176; 177; 178;
179; 180; 181; 182; 183; 184; 185; 186; 195;
223; 239; 277
- Kaverin, Veniamin 255; 256
- Klossowski, Pierre 294
- Laube, Heinrich 225; 226
- Lautréamont 311
- Leiris, Michel 286; 288
- Lessing, Gotthold Ephraim 31; 44; 181; 182;
229; 275; 277; 280
- Lichtenberg, Georg Christoph 277
- Lotman, Jurij 7; 8; 118; 121; 157; 162; 263; 264
- Luhmann, Niklas 187; 188
- Lunc, Lev 255; 256; 257
- Malevič, Kazimir 260
- Mallarmé, Stéphane 273; 289; 312; 313
- Mandel'stam, Nadežda 83;
- Mandel'stam, Osip 81; 83; 84; 122; 268
- Mann, Thomas 318
- Meidl, Martina 309
- Menzel, Wolfgang 2; 226
- Merleau-Ponty, Maruce 288; 294
- Miehe, Donata 275
- Molière 290; 291
- Mukařovský, Jan 87
- Mundt, Theodor 12; 43; 44; 56; 117; 225; 226;
227; 228; 229; 230; 231; 232; 233; 234;
235; 236
- Musil, Robert 56; 214
- Neruda, Pablo 314
- Neuffer, Christian Ludwig 195
- Nikitin, Nikolaj 256
- Novalis (Friedrich von Hardenberg) 41; 42; 137;
138; 139; 140; 191; 208; 231; 238
- Opitz, Martin 19; 233
- Pasternak, Boris 269
- Pater, Walter 277
- Paz, Octavio 13; 303; 304; 305; 306; 307; 308;
309; 310; 311; 312; 313; 314; 315; 316; 317;
318; 319; 320
- Pigenot, Ludwig 200
- Platen, August von 234; 235; 236
- Platonov, Andrej 269
- Ponge, Francis 312
- Pound, Ezra 311; 312; 314
- Reyes, Alfonso 307;
- Rimbaud, Arthur 290
- Rousseau, Jean-Jacques 66; 239
- Rozanov, Vasilij 266
- Rutte, Miroslav 88
- Sabin, Stefana 93; 94
- Sade, Marquis de 293
- Sartre, Jean-Paul 15; 285; 286; 287; 288; 289;
290; 291; 292; 293; 294; 295; 296; 297;
298; 299; 300; 301
- Sattler, D.E. 200
- Schiller, Friedrich 158; 190; 194; 196; 214; 223;
226; 274; 277; 280
- Schlegel, August Wilhelm 38; 39; 40; 41; 137;
- Schlegel, Caroline 280
- Schlegel, Friedrich 9; 137; 138; 140; 141; 190;
191; 194; 280
- Schmid, Wolf 7; 256; 258
- Schmidt, Arno 9; 32; 48; 117; 120; 121; 122; 123;
125; 126; 127; 130
- Schmidt, Johannes 318
- Schwab, Gustav 280
- Seebass, Friedrich 200
- Simmel, Georg 13; 278; 279; 281; 282
- Singh, Jai 316; 318
- Šklovskij, Viktor 7; 13; 31; 32; 71; 89; 90; 114;
115; 116; 255; 256; 257; 258; 259; 260; 261;
264; 265; 266; 267; 268; 269; 270; 271
- Slonimskij, Michail 255
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 280
- Staiger, Emil 196
- Stein, Gertrude 45; 46; 47; 91; 92; 93; 95
- Sterne, Laurence 155; 168; 261; 266; 267
- Stifter, Adalbert 10; 12; 44; 47; 189; 237; 240;
241; 242; 245; 251; 252; 254

Torrón, Diego Martínez 308
Tschudi, Hugo von 280

Ureña, Pedro Henríquez 313
Uspenskij, Boris 263

Velarde, Ramón López 314
Vogeler, Erich 274

Waiblinger, Wilhelm 199; 200; 202
Walser, Robert 66; 69; 88; 89; 90; 91; 92; 93
Weiner, Richard 87; 92
Wienbarg, Ludolf 2; 225; 226; 236

Yeats, W. B. 311; 312; 314

Zamjatin, Evgenij 255; 256; 271
Zelter, Carl Friedrich 280
Žolkovskij, Alexandr 81; 83; 84; 85
Zoščenko, Michail 255
Zweig, Arnold 225

