

Aisthesis Studienbuch
Band 1

Walter Fähnders (Hg.)

Expressionistische Prosa

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2001

3F 4A311

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Expressionistische Prosa / Walter Fähnders (Hg.).
– Bielefeld : Aisthesis Verl., 2001
(Aisthesis – Studienbücher ; Bd. 1)
ISBN 3-89528-283-9



© Aisthesis Verlag Bielefeld 2001
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Druck: Digital PS Druck AG, Birkach
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-283-9
www.aisthesis.de

p

Inhalt

Expressionistische Prosa. Einleitung	7
Sabina Becker Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung	21
Jörg Drews Trostlosigkeit, durch Kalauer unerträglich gemacht. Albert Ehrensteins <i>Tubutsch</i>	45
Moritz Baßler Absolute Prosa	59
Sabine Kyora Carl Einsteins <i>Bebuquin</i>	79
Martin Preiß Gottfried Benns Rönne-Novellen	93
Christine Kanz Geschlecht und Psyche in der Zeit des Expressionismus	115
Hermann Schlösser „Eine unfaßbare Sehnsucht nach Glühendem“. Über Kasimir Edschmid und seine expressionistische Novellistik	147
Helga Karrenbrock Sprung aus der Welt. Zu Franz Jungs expressionistischer Prosa	165

Moritz Baßler

Absolute Prosa

1. Befund

Ekstase der Sehnsucht

Ich bin lauter Sehnsucht alt. Die Straße wächst aus blond in jede Morgenferne. Blut bricht mir aus den Händen, rinnt nieder, strömt. Die Landschaft wird zum glühenden, zischenden Traum. Ich fühle mein Gesicht schon anders werden. Ich trage auf meinem gehobenen Kopf dein Antlitz wie eine Fahne. Ich vergesse schon, daß ich war. Ich weiß kaum noch, daß ich eben im Café saß, daß mir die Stimme der Leute Musik zu deinem Gange war. Ich scharre überall nach meinen Vergangenheiten. Mein Gehirn rast sich in Stücke. Häuserfetzen stürzen mir entgegen. Die Stadt wird Urwald. Getier packt mein zuckendes Gehirn. Der Irtsinn ist ein allzu greller Mond. Ich decke mich mit Dämmerung.

Das ist expressionistische Prosa, wie man sie kennt, wenngleich es sich hier nicht um den Text eines bedeutenden Autors, vielleicht nicht einmal um einen besonders guten Text handelt. Immerhin ist er in Franz Pfemferts Zeitschrift *Die Aktion* gedruckt worden, und das war das bedeutendste Organ des literarischen Expressionismus spätestens seit dem Beschluß, ab August 1914 anstelle von politischen Texten, die die Zensur auf den Plan gerufen hätten, nurmehr Literarisches zu publizieren. Das kleine Prosastück erschien in der Ausgabe vom 8. April 1916 zwischen Beiträgen von Ferdinand Hardekopf, Theodor Däubler und Iwan Goll, die zur Elite der expressionistischen Szene zählten.¹ Sein Autor, der Berliner Abiturient Rudolf Börsch, war im Jahr zuvor im Alter von zwanzig Jahren in Galizien gefallen. Vorher war er Redakteur der *Neuen Jugend* gewesen und hatte schon 1914 in der *Aktion* publiziert. Auch seine Nachlaßtexte wurden also, so dürfen wir annehmen, nicht aus Sentimentalität (eine knappe Todesanzeige war in der *Aktion* vom 24. Juli 1915 erschienen), sondern aus literarischer Wertschätzung veröffentlicht.

Und in der Tat: So unbekannt der Text ist, Börschs „Ekstase der Sehnsucht“ gibt so etwas wie eine Quintessenz jener expressionistischen

¹ Rudolf Börsch. „Ekstase der Sehnsucht“. *Die Aktion* 6 (1916): Sp. 193.

Prosa, für deren zeitgenössische Kühnheit man heute, nach dem Durchgang durch die literarischen Experimente des 20. Jahrhunderts, womöglich erst wieder Gespür entwickeln muß. Der erste Satz – „Ich bin lauter Sehnsucht alt.“ – ist schlicht agrammatisch, ebenso der nächste: „Die Straße wächst aus blond in jede Morgenferne.“ Zehn Jahre zuvor hätte man so etwas allenfalls als Zeugnis von Irrenrede publizieren können. Und was soll das auch heißen?

Machen wir die Paraphraseprobe: Ein Ich saß eben noch im Café und gibt jetzt seiner rasenden Sehnsucht nach einem Du Ausdruck. Mehr läßt sich kaum sagen, wobei sich schon diese knappe Paraphrase eigentlich nur auf die Überschrift und den achten, den Achsensatz der fünfzehn kurzen Sätze des Textes stützen kann. Was ist mit dem Rest? Denkbar dominant ist das Ich, es kommt neunmal vor, davon siebenmal als Satzsubjekt in Initialstellung, und zwar im ersten und letzten Satz sowie geradezu als Ostinato, in einem geschlossenen Mittelblock, den die Sätze fünf bis neun bilden. Die verbleibenden Subjekte scheinen einem Häufigkeitswörterbuch des expressionistischen Vokabulars entnommen: *die Straße, Blut, die Landschaft* (vor dem Mittelteil), *mein Gehirn, Häuserfetzen, die Stadt, Getier, der Irrsinn* (danach). Davon ist allenfalls *Häuserfetzen* ein – wenngleich stiltypischer – Neologismus, wie auch *Morgenferne*. Ansonsten besteht der Thesaurus durchgängig aus schlichten, klaren Vokabeln: *Traum, Gesicht, Antlitz, Fahne, Urwald, Mond und Dämmerung*.

Man mag an die Prosa Georg Trakls oder Theodor Däublers denken², noch näher kommen „Ekstase der Sehnsucht“ in ihrer Machart die Texte weniger bekannter *Aktions*-Autoren wie Heinrich Schaefer, Henriette Hardenberg oder Angela Hubermann. Immer wieder findet man eine für sich nahezu unverständliche Textur, die notdürftig, oft nur im Titel, referentialisiert wird als ‚Ausdruck‘ eines Grenzzustandes, als „Ekstase“, als „Revolution“ oder „Traum“ (so heißen weitere Börsch-Texte), als „Vision“, Irrenrede oder eben – dies schon fast eine Chiffre für diese Art von Textur – als „Gesicht“ (respektive „Antlitz“).³

Angesichts dieser Strategie gibt es zwei Möglichkeiten der Lektüre. Man kann die Referenz, den Realitätsanker, zur Grundlage der Interpre-

² Vgl. die eingehenden Analysen in: Moritz Baßler. „Wie Trakls ‚Verwandlung des Bösen‘ gemacht ist.“ *Gedichte von Georg Trakl*. Hg. Hans-Georg Kemper. Stuttgart: Reclam, 1999. S. 121-141. – M.B.: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 60-78.

³ Vgl. Baßler. *Die Entdeckung der Textur* (Anm. 2). S. 79-107.

tation machen. Die neuartige Textur wird dann lesbar als Ausdruck einer Krise des Ich, hier des von krankhafter Sehnsucht befallenen, und seiner Sprache. Die Paraphraseprobe zeigt freilich, daß diese Referenzialisierung für einen Großteil des Textes wenig aufschlußreich ist. „Häuserfetzen stürzen mir entgegen. Die Stadt wird Urwald.“ – so etwas bliebe in dieser Lesart im Detail untermotiviert. Als krankhafte Wahrnehmung eines (temporär) irren Ich wäre es jedoch immer noch hinreichend verständlich.

Man kann aber auch umgekehrt die neuartige Textur als Ziel des Textes begreifen. Dann würde man in dem Achsensatz, der in etwas unbeholfener Prosa ein episches Vorher und Nachher („schon“, „kaum noch“, „eben“), einen Ort (Café) und in der Du-Anrede einen Personen- und Kausalzusammenhang konstruiert, eher eine stilistische Inkonzonanz von „Ekstase der Sehnsucht“ sehen. Die Referenz hätte, als letzter Rest eines überkommenen Literaturverständnisses, nur noch die Funktion, eine Prosa zu legitimieren, die gerade auf eine Loslösung von solchen ‚realistischen‘ Bezügen zielt. Die Agrammatik der Anfangssätze wäre dafür ein deutliches Signal.

Ein Jahr nach der Publikation des Börsch-Textes listet Paul Hatvani „Versuch über den Expressionismus“ in der *Aktion* noch einmal die wichtigsten Schlagworte der internen Programmatik auf:

Der Expressionismus ist eine Revolution [...], wenn man darunter das maßlose, aber berechnete Überhandnehmen eines Teiles über ein Ganzes versteht. [...] *Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt*. So gibt es auch kein Außen mehr. [...] Nach dieser ungeheuerlichen Verinnerlichung hat die Kunst keine Voraussetzung mehr. So wird sie *elementar*. [...] Das Element kennt keinen Kompromiß; es besteht für sich, in sich, aus sich: *es ist*.⁴

Was hier die expressionistische Revolution definiert, „das maßlose, aber berechnete Überhandnehmen eines Teiles über ein Ganzes“, hatte bei Bourget und Nietzsche interessanterweise noch etwas anderes, scheinbar Gegenteiliges charakterisiert: die *Décadence*.

Ich halte mich diesmal nur bei der Frage des *Stils* auf. – Womit kennzeichnet sich jede *litterarische* *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und

⁴ Paul Hatvani. „Versuch über den Expressionismus“. *Die Aktion* 7 (1917): Sp. 146-150; Sp. 146. Paul Hatvani ist ein Pseudonym des Wiener Autors Paul Hirsch.

springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen [...]. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.⁵

Weltüberflutendes Ich und zusammengesetztes Artefakt – das Feld, auf dem diese Pole zusammen gedacht werden können, ist das Terrain der absoluten Prosa. Ihr Bogen spannt sich vom Prosagedicht des Symbolismus und Fin de siècle bis hin zu den ganz anders gearteten Prosa-Experimenten des Expressionismus und ließe sich verlängern über den Surrealismus bis hin zum Nouveau Roman.

Im Wortsinne absolut oder, mit Nietzsches Wort, „souverain“ ist eine Kunst, die „keine Voraussetzung mehr“ hat. Ihre Souveränität ergibt sich aus der Loslösung (lat. *absolvere*, loslösen) aus vorgegebenen ‚organischen‘ Sinnzusammenhängen, die zugleich die Formzusammenhänge vormoderner Kunstwerke ‚organisiert‘ hatten. Was Nietzsche als Wucherung sprachlicher Elemente (Wort, Satz) beschreibt, heißt bei Hatvani Überflutung durch „das Ich“. Diese Ich-Terminologie teilt er mit vielen Programmikern der expressionistischen Generation, wodurch auf den ersten Blick einer Lektüre ‚absoluter‘ Dichtung als Krisendokument Vorschub geleistet wird: als Ausdruck einer Ich-, Subjekt-, Wert-, Glaubens-, Sprach- und/oder Wahrnehmungskrise der Moderne.

Um die expressionistische Rede vom Ich jedoch adäquat einordnen zu können, gilt es, hier eine Gedankenfigur zwischenschalten, die bei Hatvani in der Behauptung versteckt ist, daß es nach der Verabsolutierung des Ich „kein Außen mehr“ gebe. Carl Einstein hatte 1916 – in derselben *Aktions*-Nummer, in der auch Börschs „Ekstase der Sehnsucht“ erschienen war – in einer Rezension von Paul Adlers *Nämlich* ähnlich argumentiert:

Adlers Buch bezeichne ich als ein wichtiges, gründliches Buch, worin der Verfasser in stracker reinlicher Bemühung ein Unmittelbares eröffnet. Den in klassizistischer Regel Verdeckten mag das Ichmäßige erschrecken und fallen; der genau Bedachte weiß, daß in so dichtem, nie je durchbrochenem Ich das stärkste Impersonel erlangt ist [...].⁶

⁵ Friedrich Nietzsche. „Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem“ [1888]. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. G. Colli und M. Montinari. München: dtv, 1980. Bd. 6. S. 9-53; S. 27.

⁶ Carl Einstein. „Paul Adler“. *Die Aktion* 6 (1916): Sp. 208.

In Adlers Text schlägt die referenzlose („nie je durchbrochene[]“) Simulation eines Ich, das nach alltäglichen Maßstäben das eines Wahnsinnigen ist, um in „das stärkste Impersonel“ – in einen Text, der nahezu vollständig eigenen Gesetzen gehorcht und dadurch „ein Unmittelbares [d.h. Absolutés, MB] eröffnet“.

Nachzuvollziehen wäre also die Figur eines Umschlags: Mit der rückhaltlosen Übernahme der Gesetzgebung durch das wahnsinnige bzw. expressionistische Ich entfällt die Welt des Nicht-Ich. Das verabsolutierte Ich ist damit ohne Gegenstück, also nicht länger Subjekt gegenüber einem Objekt, der Wahnsinn ist nicht mehr als wie auch immer gearteter Gegensatz zur Normalität, als Krankheit zu konzeptualisieren: „Wahnsinn und Geisteskrankheit lösen ihre Zugehörigkeit aus der gleichen anthropologischen Einheit“, dafür wird „Literatur im Aufschreibesystem von 1900 [...] ein Simulakrum von Wahnsinn.“⁷

Das hypertrophe Ich des Expressionismus bezeichnet in folgedessen, pointiert gesagt, kein Innenleben einer Person mehr, kein psychologisch beschreibbares Subjekt, das kriseln könnte, sondern ein von Rücksichten auf anderswo definierte Gegebenheiten weitgehend unabhängiges Textverfahren. Die kühne Textur wird nicht entwickelt, um eine Liebesekstase adäquat abzubilden, sondern das ekstatische Thema dient (darin aus-tauschbar gegen andere Grenzthemen wie Traum, Vision und Wahnsinn) der Legitimation der Textur. Akzeptiert man diese Voraussetzung, dann wirkt der Zusammenhang von Décadence-Artefakt und expressionistischer Revolution schon etwas weniger kryptisch.

„Überall, wo die Logik erwürgt ist, wurde ein [...] Elementares erichtet“, schließt Einsteins Rezension; „das Element kennt keinen Kompromiß“, verkündet Hatvani. In solchen manifestösen Äußerungen des Expressionismus gehen freilich Analyse und programmatische Utopie eine kaum auflösbare Verbindung ein; wogegen es in der prosaischen Realität, wie bereits angedeutet, in den meisten Fällen nicht ganz so absolut aussieht. Die oben erläuterte Figur des Ich-Umschlags ist aber auch in „Ekstase der Sehnsucht“ immerhin angedeutet. „Ich vergesse schon, daß ich war“, heißt es dort in leichter Paradoxie, und der folgende Satz,

⁷ Michel Foucault. „Der Wahnsinn, das abwesende Werk“. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt: Fischer, 1988. S. 119-129; S. 129. Friedrich Kittler. *Aufschreibesysteme 1899/1900*. München: Fink, 1987. S. 311ff. Vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg. *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 271-273.

der genannte Achsensatz, ist auch deshalb so problematisch, weil seine realistische Situierung des Ich zu dem vorgängigen Satz, der eigentlich erläutert werden soll, einen klaren performativen Widerspruch darstellt. „Ich weiß kaum noch [...]“ – das ist ein Rückfall in psychologisierende Prosa, von der sich die Programmatik der absoluten Prosa sonst stets und mit Eifer absetzt.

Abgesehen von diesem Lapsus stimmt das Ich-Vergessen (das ja in letzter Konsequenz eine Auflösung der Sprecherinstanz zur Folge haben müßte) aber durchaus mit jener Tendenz des Börsch'schen Textes überein, die man als metamorphotische bezeichnen könnte. Im Mittelteil ist es der Einfluß des Du, unter dem das Ich sich verwandelt, in den umschließenden Teilen, dort, wo die erste Person nicht ganz so dominant ist, geht es sogar noch deutlich radikaler zu: Wo Ich war, soll Nicht-Ich werden, und umgekehrt. Zu Beginn flutet (mit Hatvani zu sprechen) einmal das Ich in die Landschaft („Blut bricht mir aus den Händen, rinnt nieder, strömt.“), dann diese ins Ich („Die Landschaft wird zum glühenden, zischenden Traum.“), am Ende wird einmal das Ich zerstückelt („Mein Gehirn rast sich in Stücke.“), dann bedroht wiederum die zerstückelte Objektwelt das Ich („Häuserfetzen stürzen mir entgegen.“) – das scheinen jeweils komplementäre Vorgänge zu sein, in denen sich die Grenzen von Ich und Welt verwischen. Diese Tendenz wird auch als Regression thematisiert („Die Stadt wird Urwald.“). Wie bei Benn steht in diesem Zusammenhang das „Gehirn“, vermeintliche Objektivierung des Subjekts, gerade als Chiffre für den Ich-Zerfall („Getier packt mein zuckendes Gehirn.“). Am Ende steht der Wahnsinn, bei aller sprachlichen Kühnheit durchaus topisch, als Lunatik bzw. Umnachtung („Der Irrsinn ist ein allzu greller Mond. Ich decke mich mit Dämmerung.“).

Schon motivisch ist hier alles versammelt, was dem Expressionismus gut und teuer war. Passend zu den kühnen Fügungen schwingt sich die Prosa dabei auch zu einer gewissen rhythmischen Qualität auf, selbst mit Alliterationen („Blut bricht“, „Getier/Gehirn, decke/Dämmerung etc.) und Assonanzen („bricht mir“, „rinnt nieder“ etc.) wird nicht gegeizt, lyrische Verdichtung allenthalben – Ausnahme wiederum der in jeder Hinsicht unekstatische Mittelsatz. Als einzige hypotaktische Konstruktion im ganzen Text tut der überdies etwas, was absoluter Prosa absolut verboten ist: Er begründet (nämlich den Satz davor), erläutert, kontextualisiert. Ganz im Gegensatz dazu der Charakter der anderen Sätze, den man als apodiktische Setzung bezeichnen könnte: „Die Straße wächst aus blond in jede Morgenferne“ – das ist, wenn man so will, absolut gesetzt,

das kann man formal wie inhaltlich nur staunend zur Kenntnis nehmen, ohne daß von Kontext oder Vorwissen her eine Gelegenheit zur Überprüfung oder gar Korrektur gegeben wäre. In solchen Sätzen ist die verkündete Ich-Verabsolutierung, anders gesagt: die Verselbständigung des Textverfahrens gegenüber nicht-textuellen Inhalten vollzogen.

Als Befund dieser neuartigen expressionistischen Prosa ist also festzuhalten: eine Textur, die sich konstituiert über ein schlichtes, geradezu archaisches Vokabular, grammatisch wie inhaltlich kühne Fügungen, Lyrismen sowie den Umschlag des Ich-Stils in ein nicht mehr auf psychische Subjekte rückzurechnendes Verfahren apodiktischer Setzung.

2. Programmatik des Simultanen

Expressionistische Zirkel und Publikationsorgane wie die *Aktion* wählen ab etwa 1910 bevorzugt Texte aus, die den oben genannten Merkmalen entsprechen. Aber warum tun sie das? Warum gelten Texte, die eben noch als Dokumente mangelnder Zurechnungsfähigkeit gelesen worden wären, auf einmal für förderungswerte Avantgarde?

Zur Beantwortung dieser Frage erzählt man sich seit Jahrzehnten große Geschichten von der „Unrettbarkeit des Ich“ (Ernst Mach), von der Krise des Subjekts und seiner Sprache angesichts der modernen Welt der Technik und Geschwindigkeit, der Großstädte, des Krieges, des allgemeinen Wertezefalls und der irritierenden Erkenntnisse von Darwinismus, Psychoanalyse und moderner Physik. Eine andere Erklärungsstrategie argumentiert kunstimmanent mit der Verabsolutierung des Autonomieprinzips seit dem 18. Jahrhundert und der allfälligen Ablösung überkommener Darstellungsformen zugunsten einer Dynamik des immer Neuen, wie sie zeitgleich in den Abstraktionsbestrebungen der Bildenden Künste und der atonalen Musik sinnfällig wird. Wem solche globalen Erklärungen zu wenig spezifisch sind, dem bleibt wohl nichts übrig, als den formalen Befund zu ergänzen um zeitgenössische Programmatik und gegenwärtige Konzeptualisierungsversuche.

Fragen wir zunächst: Welche Programmatik steuert diese einigermaßen überraschende Selektion kaum verständlicher Texturen? Der paradoxe Gegensatz von rationaler Konstruktion (Nietzsches Artefakt) und einem doch eher unkontrollierten Ich-Geplute (Hatvani), der sich durch die Programme zur absoluten Dichtung zieht, findet seine Zuspitzung und Aufhebung prominent bei Gottfried Benn. Anhand seiner eigenen Texte entwickelt dieser retrospektiv, in den vierziger Jahren, ein Konzept

ausdrücklich so genannter „absoluter Prosa“, die er wunderlicherweise als „orangenförmig“ charakterisiert.

Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammenhang der Teile gibt es nicht.⁸

Wenn wir annehmen, daß sich hinter diesem „Phänotyp“ das Ich verbirgt, dann fällt dieses hier deutlich trockener aus als bei Hatvani. Anstatt zu fluten, ist es nur noch das – selbst fleisch- und saftlose – Zentrum, auf das hin die gleichgeordneten Teile, die Orangenschnitze des Textes ausgerichtet sind, ein bloßes Organisationsprinzip. Mit direktem Bezug auf Nietzsche wird das Programm formuliert:

Sein inneres Wesen mit Worten zu zerreißen, der Drang sich auszudrücken, zu formulieren, zu blenden, zu funkeln auf jede Gefahr und ohne Rücksicht auf Ergebnisse, das Verlöschen des Inhalts zugunsten der Expression –⁹

„Ekstase der Sehnsucht“ mal wieder, könnte man sagen, die umschlägt in eine Expression ohne Inhalt. Übrig bleibt die reine rhetorische Geste, wenn man kritisch¹⁰, der Triumph des „Eigensinn[s] des Werks“ oder der Sprache, wenn man wohlwollend liest und – mit dem Großteil der Sekundärliteratur – der avantgardistischen Programmatik zu folgen bereit ist: „Mit der Aufhebung des Verweischarakters zur empirischen Welt vollzieht sich die Übertragung in einen anders dimensionierten Spielraum, in dem sich die reinere Artikulationsspur einer Sprachbewegung zeichnet.“¹¹

⁸ Gottfried Benn. „Doppelleben“ [1950]. *Gesammelte Werke in 4 Bdn.* Bd. 4: *Autobiographische und vermischte Schriften*. Hg. D. Wellershoff. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977. S. 67-172; darin: „Absolute Prosa“. S. 132-135.

⁹ Gottfried Benn. „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“. *Gesammelte Werke* Bd. 4. S. 377-390; S. 383.

¹⁰ Z.B. Klaus Gerth. „Absolute Dichtung? Zu einem Begriff in der Poetik Gottfried Benns.“ *Der Deutschunterricht* 20 (1968): Heft 4, S. 69-85.

¹¹ Bodo Bleinagel. *Absolute Prosa. Ihre Konzeption und Realisierungen bei Gottfried Benn*. Bonn: Bouvier, 1969. S. 90.

„Verlöschen des Inhalts“, „Aufhebung des Verweischarakters zur empirischen Welt“ – ist denn so etwas in Prosa überhaupt möglich? Werfen wir noch einmal einen Blick auf die Prosa Börschs, wo sie am ‚absolutesten‘ erscheint:

Mein Gehirn rast sich in Stücke. Häuserfetzen stürzen mir entgegen. Die Stadt wird Urwald. Getier packt mein zuckendes Gehirn.

Jeder Satz für sich ist verständlich. In den ersten beiden wird vielleicht ein außerhalb des Expressionismus ungewöhnlicher Stil gepflegt: ‚sich in Stücke rasen, und ‚Häuserfetzen‘ sind gewöhnungsbedürftige Vokabeln, aber selbst diese sind keineswegs auf ihren Klang oder Rhythmus reduziert. Der Leser stellt sich etwas vor, Bilder und Vorgänge werden evoziert. Problematischer ist da schon der satzübergreifende Zusammenhang: Die Abfolge der Sätze scheint austauschbar, die evozierten Vorstellungen erlauben zwar Übergänge, scheinen aber nicht notwendig die vorgegebene Reihenfolge zu erzwingen. Sie bauen nicht aufeinander auf, die Aussage eines Satzes schränkt die des vorhergehenden nicht ein – eine traditionelle Rahmenbildung bei der Lektüre, bei der die Situation mit jedem Satz immer klarer wird, wird unterlaufen. Die evozierten Vorstellungen schließen sich am Ende, wie schon gesagt, zu nicht viel konkreterem zusammen als zu einer vage definierten ekstatischen Vision.

Was die programmatischen Vorgaben betrifft, so bestätigt diese Beobachtung zunächst die Décadence-Definition Nietzsches: „dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. [...] Anarchie der Atome, Disgregation des Willens [...]. Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben.“¹² Damit wird auch klarer, was es in Benns Orangenbild mit der Nebenordnung und Gleichwertigkeit der Elemente auf sich hat. Jedes Element der Textur ist prinzipiell gleich viel (und das heißt auch: gleich wenig) wert. Satzübergreifende Strukturen wie die Entwicklung einer Narration, die Stimmigkeit einer psychologischen Einheit, einer konsistenten Schilderung oder einer komplexen Aussage werden geschwächt, aber die Teile sollen weiter ‚funkeln‘, die „Expression“ (Benn), die „Vibration und Exuberanz“ (Nietzsche) bleibt erhalten – aber eben in den Teilen, den Wörtern und Sätzen, eher als im Ganzen.

Wie so oft, fällt es freilich auch im Falle der absoluten Prosa leichter, zu sagen, was sie *nicht* ist oder sein soll. Ihre negative Bestimmung ver-

¹² Nietzsche. „Der Fall Wagner“ (Anm. 5).

steckt sich ja schon im Attribut ‚absolut‘. So definiert Benn absolute Prosa als eine

Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt. Ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution.¹³

Benn bezieht sich hier und öfter auf die frühen Schriften seines ehemaligen Freundes Carl Einstein, dessen *Bebuquin* er, neben André Gides *Paludes*, bekanntlich als Vorläufer seiner eigenen absoluten Prosa (*Roman des Phänotyp*) gelten läßt. Einstein selber legt in einer Rezension von Franz Bleis *Vatbek*-Übersetzung eine längere Ahnenreihe vor, die bei William Beckfords Kunstmärchen beginnt und Werke von Mallarmé, Beardsley und Baudelaire umfaßt.¹⁴ Ohne das Wort zu gebrauchen, verankert er also – wohlgemerkt im Jahre 1910, also unmittelbar vor Ausbruch des literarischen Expressionismus – die absolute Prosa in der symbolistischen Tradition. Zur Begründung der Vorläuferschaft Beckfords heißt es unter anderem:

Das Kunstmärchen meidet wie der Mythos die Psychologie. [...] Die Menschen des Vatheks sind zur Bedingungslosigkeit gesteigert; [...] Beckford ist der Vater der Heutigen, die entwicklungslos im Fieber ihres oft intellektuellen Spleens produzieren; [...] es ist nicht gestattet, mit Kunst Associationen zu erregen (die Ausgeburt ist didaktische Kunst) [...]. Diese Künstler befreiten uns von der langweiligen Wörtlichkeit gegenständlicher Sentimentalität.¹⁵

Gegen den modernen psychologischen Roman, gegen jede Art von motivierender, entwickelnder Romanhandlung und vor allem gegen naturalistische Beschreibung und Didaktik geht schon hier die Tendenz. Sie setzt sich in weiteren Essays Einsteins fort: nach dem „Brief über den Roman“ (1911/12) vor allem in „Über den Roman. Anmerkungen“ (1912) sowie in den wunderbaren Essays „Paraphrase“ und „Der Tapezier“ (1913) – sämtlich in der *Aktion* erschienen. Ein paar Zitate mögen die nachhaltige rhetorische Schärfe dieser Polemiken belegen:

¹³ Benn. „Doppelleben“ (Anm. 8), S. 132.

¹⁴ Carl Einstein. „Vathek“ [1910]. *Werke* Bd. 1. 1908-1918. Hg. Rolf-Peter Baacke. Berlin: Medusa, 1980. S. 28-31 (unter Pseudonym auch in *Die Aktion* 3 (1913): Sp. 298-301). Andernorts bekommen auch Flaubert, Gide, Claudel und eben Paul Adler die entsprechenden Weihen.

¹⁵ Einstein. „Vathek“ (Anm. 14). S. 29f.

Der psychologische Roman beruht auf causaler Schlußweise und gibt keine Form, da nicht abzusehen ist, wohin das Schließen zurückführt und wo es endigt. [...] Ich sehe nicht ein, warum nicht jeder, dem 7 Gattinnen, 4 hoffnungsvolle Söhne, 3 Töchter, 2 Väter, 1 Kind im Mutterleib verloren gingen, wenn er sich aufhängte, abgeknüpft werden kann?

Der deskriptiv schildernde Roman setzt vollständige Unkenntnis des Lesers von Tischen, Nachttöpfen, jungen Mädchen, Treppentritten, Schlafrocken, Busen, Hausklingeln usw. voraus.¹⁶

So weit, so klar – daß mit diesen Verdikten wesentliche Züge der Prosa des 19. Jahrhunderts getroffen sind, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. Aber wie lautet das Gegenprogramm in positiver Formulierung? Da findet man bei Einstein anstelle konkreter Vorgaben neben dem Bekenntnis zur Artifizialität nur die ebenso emphatische wie kryptische Aufforderung: „Das Absurde zur Tatsache machen! Kunst ist eine Technik, tatsächliche Bestände und Affekte zu erzeugen.“¹⁷

Interessant ist aber zunächst etwas anderes, nämlich die Textur der Polemiken selbst. Die oben zitierten Passagen machen sich über die Elemente des Entwicklungs-, Liebes-, Familien- und Ehebruchsromans lustig, indem sie sie katalogartig nebeneinander aufzählen. Der Katalog ist aber das nebenordnende Textverfahren schlechthin: Alle seine Elemente sind – wie bei Benns Orangenstücken – gleichrangig auf einen Oberbegriff hin ausgerichtet, ihre Reihenfolge ist kontingent. Schon hier also läßt sich, im Verfahren selbst, der gleich- und nebenordnende Charakter erkennen, der später als Moment des ‚Flächigen‘ für Benns Definition der absoluten Prosa konstitutiv wird. Und man muß sich nur das Beispiel aus dem *Roman des Phänotyp* ansehen, das Benn zur Illustration dieser Definition einrückt, um zu erkennen, daß die Katalogizität in dieser Hinsicht für ihn konstitutiv bleibt – als Thema wie als Form. Der Protagonist, heißt es, „blättert in einem Werk aus einem Kunstverlag: ‚Die Schönheit des weiblichen Körpers‘“:

Schon summarisches Überblicken, Überblättern schafft manchmal einen leichten Rausch. Venusse, Ariadnen, Galatheen erheben sich von ihren Pfählen, unter Bögen, sammeln Früchte, ver-

¹⁶ Carl Einstein. „Über den Roman. Anmerkungen“. *Werke* Bd. 1, S. 127-129 (auch in *Die Aktion* 2 (1912): Sp. 1264-1269); S. 127f.

¹⁷ Einstein. „Über den Roman“. S. 129.

schleiern ihre Trauer, lassen Veilchen fallen, senden einen Traum.
Venus mit Mars; Venus mit Amor, hingelagert [...].¹⁸

Sujet und Stimmung erinnern hier vielleicht eher an Fin-de-siècle-Texturen als an solche des Expressionismus, jedenfalls ist es aber die Neben- und Gleichordnung der Schönheiten, die hier den „Rausch“, die Ekstase erzeugt. Das Katalogverfahren wird nicht positivistisch-historistisch eingesetzt als möglichst vollständige Ausformulierung eines Begriffes, wie noch in den historischen Romanen des 19. Jahrhunderts (Prototyp: Flauberts *Salammbo*), den Edelstein- und Orchideenkatalogen der *Décadence* (z.B. in Huysmans' *A Rebours*, oder den hypertrophen *Phantasus*-Erweiterungen des späten Arno Holz). Die dort – oder eben im Kunstverlags-Katalog – archivierten Dinge oder vielmehr die dazugehörigen Lexeme werden hier zum Spielmaterial für neuartige, oft absurde, aber stets pointiert durchgeformte Reihenbildungen, die man rhetorische Kataloge nennen könnte.¹⁹ Der *Roman des Phänotyp* ist im Jahre 1944, also deutlich außerhalb des expressionistischen Zusammenhangs, entstanden, aber sein Autor hat sich schon lange vorher den Titel ‚Deutscher Meister des rhetorischen Katalogs‘ verdient. Nehmen wir als beliebiges Beispiel „Der Garten von Arles“ aus dem Jahre 1920:

Vogel-Schau. Polyphemblick zwischen all den Hirtenschläfen, taub dem Taumel, zischend in das Ich – über Tyrrrha, durch die Eleaten, durch Hegels Identität und Troeltschs Dynamik angestiegen zur Querschnittskurve, Dynamo schräg gestellt zum Wind der Dinge – zum Diagonalmotiv in den Garten von Arles²⁰:

Nebenordnung, Aufzählung, willkürliche Katalogisierung (hier von Stationen der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte), als Begleitmusik immer die flottierende Rede vom Ich, all dies präsentiert sich mit assoziativem Gestus, aber rhythmisch und rhetorisch durchgeformt, wird zusammengehalten von Lyrismen (*taub dem Taumel*) und schreibt sich über Wortähnlichkeiten fort (*Dynamik – Dynamo – Diagonalmotiv*). Ein Zeilenkommentar, der auf den ersten Blick unverzichtbar scheint, wäre in Wahrheit ganz und gar überflüssig, weil es eben nicht auf die volle Semantik der Elemente, sondern gerade auf das „summarische Überblick-

¹⁸ Benn. „Doppelleben“. S. 133f.

¹⁹ Vgl. Baßler u.a. *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 7), besonders: Historistischer und rhetorischer Katalog. S. 134-149.

²⁰ Gottfried Benn. „Der Garten von Arles“. *Werke* Bd. 2. S. 84-94; S. 91.

ken“ ankommt. Dieses allein erzeugt die Ekstase, den Rausch der Textur; durch allzu intensives Nachdenken darüber, wer oder was Tyrrrha war, was es nochmal mit den Eleaten auf sich hatte und inwiefern Hegel etwas damit zu tun haben mag, würde dieses Ziel dagegen kaum befördert. Als halbverstandene, das war schon das Prinzip der Fin-de-siècle-Kataloge, ‚funkeln‘ die Wörter viel expressiver.

Benns Prosa, so zeigt schon das selbstgewählte Musterbeispiel, ist dabei selber nirgends durchgängig von ihrer angestrebten Absolutheit geprägt, sie gibt vielmehr immer Umstände und Reflexionen vor („Schon summarisches Überblicken, Überblättern schafft manchmal einen leichten Rausch“) und schwingt sich von dort zu den Assoziations- und Katalog-Texturen auf, die ihr Ziel sind. Für Theodor Däubler, den es als Autor absoluter Prosa nach wie vor zu entdecken gilt, hat Kasimir Edschmid dieses Verfahren einmal sehr schön ins Bild gesetzt:

Natürlich hat er [Däubler] nie Erzählungen geschrieben oder Sachen, die vorgehn. Höchstens daß er auf sie gleich einem Schemel steigt, um rasch da hinauf zu kommen, wohin es ihn zieht. Seine Sätze werden sofort visionär, unnebeln sich, irren im Freien.²¹

(Vielleicht ist das Irritierende an Börschs „Ekstase der Sehnsucht“, daß der Schemel dort in der Mitte des Textes zu stehen kommt.) Sehr schön wird bei Edschmid noch einmal die Selbstverständlichkeit deutlich („Natürlich“), mit der am Ende des expressionistischen Jahrzehnts die Narration („Erzählungen [...] oder Sachen, die vorgehn“) für die Prosa von Rang disqualifiziert wird. An die Stelle der Nach- und Unterordnung tritt das Prinzip der Nebenordnung.

3. Programmatik des Absoluten

Es lassen sich also einigermaßen exakt die Textverfahren angeben, mit denen die sprachlichen Referenzen in der expressionistischen Prosa wenn nicht gekappt, so doch geschwächt werden. Der Inhalt verlöscht sicher nicht vollständig, aber die Tendenz ist erkennbar. „Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots“²², ließ Mallarmé

²¹ Kasimir Edschmid. „Theodor Däubler und die Schule der Abstakten“ [1919]. *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus*. Hamburg: Christian Wegner, 1957. S. 98-105; S. 100.

²² Zit. n. Michael Landmann. *Die absolute Dichtung. Essays zur philosophischen Poetik*. Stuttgart: Klett. 1963, S. 13.

verlauten – für diese Prosaversuche gilt mutatis mutandis das selbe. Wie aber haben wir in diesem Zusammenhang Carl Einsteins emphatische Aufforderung „Das Absurde zur Tatsache machen!“ zu verstehen? Die bei den beschriebenen Operationen entstandenen Texte entbehren zugebenermaßen eines absurden Elementes nicht, aber sie sind dennoch nichts anderes als eben Texte.

Nun dominiert in der emphatischen Moderne eine heute kaum mehr verständliche Programmatik des Absoluten, deren Anspruch weit über das hinausgeht, was wir als neuartige Textverfahren zu beschreiben versucht haben, und offenbar auch über das, was Bennis am Herzen lag, als er in den 40er Jahren die absolute Prosa definierte. Einstein gehört, mit Kandinsky, zu denen, die diese radikale Programmatik des Ganz Anderen am schärfsten formuliert haben.²³ In seinem gesamten Werk geht es um das „Wunder“ einer total eigengesetzlichen, im wahrsten Sinne des Wortes absoluten Form. Solche Formen sind nicht aus Kunstregeln ableitbar, nicht rational erschließbar, sondern stammen – so die Vorstellung – direkt aus einem Absoluten, aus einer irgendwie gearteten „Primärwirklichkeit“, aus der sie visionär, aber jedenfalls mehr oder weniger unbewußt, vom Verstand des Künstlers nicht kontrolliert, empfangen werden. Bekanntestes Beispiel für eine künstlerische Technik, die dieser Rhetorik des Empfangens entspricht, ist die Automatische Schrift (*écriture automatique*), wobei Texte unter weitgehender Ausschaltung des Bewußtseins durch Ablenkung, Drogen oder Trance-Zustände produziert werden. Nicht zufällig stammt diese Technik aus dem Spiritismus, wo es die Geister aus dem Jenseits sind, die der Hand des Mediums diktieren.

Die in Schriftsteller- und Künstlerkreisen der jungen Avantgarden weit verbreitete mediumistische Rhetorik steht vor allem für eines: die Möglichkeit eines absoluten, nicht aus der bekannten Welt und ihren Regeln abgeleiteten Kunstwerks. Sie bietet eine hinreichende Erklärung dafür, warum die neuen Kunstgebilde dem gemeinen Publikum zunächst unverständlich sein müssen, und befreit zugleich den Künstler, der ja selbst nur Medium ist, von der Aufgabe, diese Unverständlichkeit durch Erklärung seiner eigenen Werke zu beseitigen. Solcherart aus einer Primärwirklichkeit geschöpfte Gebilde zeichnen sich, so Einstein, neben ihrer schlechthinnigen Andersartigkeit vor allem durch „Totalität“ aus. Selbst offenbar schon losgelöst von allen sekundärwirklichen Konventionen logischer Stimmigkeit definiert er diese wie folgt:

²³ Vgl. ausführlich Baßler, *Die Entdeckung der Textur* (Anm. 2), S. 39-59. Zum *Bebuquin* vgl. den Beitrag von Sabine Kyora in diesem Band.

Totalität ist nichts anderes als ein geschlossenes System spezifischer Qualitäten, und dieses ist total, wenn eine ausreichende Intensität die Totalität begleitet.²⁴

„Ausreichende Intensität“ vorausgesetzt, wäre, so Einsteins Hoffnung, von der totalen Neu- und Eigengesetzlichkeit solcher Kunstwerke aus die Welt mit ihren überkommenen Gesetzen (und das meint Gesetze des bürgerlichen Lebens und der Politik ebenso wie Gesetze der Kunst, der Wahrnehmung, der Logik, bis hin zu Naturgesetzen) aus den Angeln zu heben.

Gleichwie das Wunder den mechanischen Ablauf schockhaft und unerklärbar unterbricht, so werden aus dem visionären Geschehen Blöcke von Irrationalem in die Wirklichkeit geschleudert.²⁵

Die unerhörte Eigengesetzlichkeit und Intensität dieser Blöcke hätte – dies eine weitere Parallele zu den Bemühungen des wissenschaftlichen Spiritismus der Zeit – die Kraft, die im positivistischen Wissenschaftsparadigma scheinbar längst in ihrem Wesen bestimmte Wirklichkeit zu zersetzen und unvorstellbare neue Möglichkeiten aufzutun: „Schlechthin also wird der Wahnsinn gewagt.“²⁶ Einen praktischen Reflex dieser Programmatik kann man noch in der Strategie der *Aktion* erkennen, in der Zeit des Weltkrieges und der Zensur auf weithin unverständliche, ‚absolute‘ Literatur und Kunst zu setzen in der Hoffnung auf revolutionäre oder zumindest subversive Effekte. Auch die Zürcher Dadaisten berufen sich auf Einsteins Konzept.

Einstein selbst beurteilt Zeit seines Lebens sowohl das eigene Werk als auch die Erzeugnisse seiner Zeitgenossen, vor allem in der bildenden Kunst, konsequent danach, wie nahe sie diesem emphatischen Ideal einer eigengesetzlichen, wirklichkeitserschütternden Kunst kommen. Die Suche nach dem Unbedingten ist schon Thema seines frühen Kurzromans *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*. Und ebenso wie dort das Wunder trotz aller Bemühungen eben *nicht* stattfindet, muß Einstein im Verlaufe seines Lebens auch ganz generell das Scheitern der emphatischen Moderne an dieser Aufgabe konstatieren.

²⁴ Carl Einstein, „Totalität“. *Werke*. Bd. 1. S. 223-229; S. 226 (auch in *Die Aktion* 4 [1914]).

²⁵ Carl Einstein, „Georges Braque“. *Werke* Bd. 3. 1929-1940. Hg. M. Schmid u. L. Meffre. Wien/Berlin: Medusa, 1985. S. 181-456; S. 327.

²⁶ Ebd.

Es versteht sich, daß der *Bebuquin*, indem er diese Dinge durchspielt, zumindest teilweise thematisch und referentiell agiert und daher, bei aller sprachlichen und thematischen Kühnheit, nach Maßgabe des eigenen Anspruchs selbst keine absolute Prosa sein kann – ebensowenig wie die anderen Prosatexte Einsteins, in denen es um dieses Thema geht (z.B. *G.F.R.G.*). Das Gelingen einer absoluten Prosa wäre ja nichts anderes als der Ausweis des gesuchten Wunders selbst. Stärker noch als bei Benn ist die Basis hier dagegen eher eine (von Vietta/Kemper so bezeichnete) „erkenntnistheoretische Reflexionsprosa“²⁷, die zwar selber höchst originelle Verfahren entwickelt, sich dabei aber nur gelegentlich zu wirklich unverständlichen, potentiell absoluten Prosapassagen steigert. Daß Benn das Werk Einsteins retrospektiv dennoch als Muster absoluter Prosa feiert, zeigt nur, daß sich die Zeiten inzwischen geändert haben: Die emphatische Moderne ist in den 40er Jahren in Deutschland endgültig vorbei.

Nüchtern und aus der historischen Distanz betrachtet, ist es deshalb schon einigmaßen erstaunlich, wie groß das Bedürfnis und die Bereitschaft immer noch waren, die vermeintlich längst obsoleete Programmatik des Absoluten zu beerben und in den Kunstgebilden der emphatischen Moderne das Versprechen eines Ganz Anderen, einer Primärwirklichkeit zu erkennen. Für Heidegger etwa eröffnen Dichter wie Trakl und Rilke „das Sein des Seienden“, „das transcendens schlechthin“, was dann klingt wie folgt: „Vom Tempel des Seins her denkend, können wir vermuten, was diejenigen, die manchmal wagender sind als das Sein [die Dichter des Absoluten, MB], wagen. Sie wagen den Bezirk des Seins. Sie wagen die Sprache.“²⁸ In unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Benns Konzeptionalisierung absoluter Prosa geht es offenbar auch hier darum, im absoluten Text das vermeintlich Eigen(tlich)e aus den Zeiten absoluter politischer Verirrung gerettet zu wissen. Die Diskussion um „Sein und absolute Poesie“ wird in dieser Zeit auch in die Literaturwissenschaft hineingetragen.²⁹

²⁷ Vgl. Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper. *Expressionismus*. München: Fink, 1983. S. 134-176.

²⁸ Vgl. Martin Heidegger. „Wozu Dichter?“ [1946]. *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 1980. S. 265-316; S. 306.

²⁹ Vgl. Werner Günther. „Über die absolute Poesie. Zur geistigen Struktur neuerer Dichtung“. *DVjs* 23 (1949): S. 1-32. – Carl Augstein. „Sein und absolute Poesie. Bemerkungen zu Werner Günthers Abhandlung“. *DVjs* 24 (1950): S. 144-146. – W.G. „Antwort“, l.c. S. 146f.

In den sechziger Jahren konstatiert die Forschungsliteratur zur absoluten Prosa dagegen das „Scheitern der absoluten Schöpfung“³⁰ und betont jetzt eher den neuartigen „Stil“, der bei den entsprechenden Versuchen als Gewinn immerhin herausgekommen sei. Was in der großen Welt keine „Revolve“ (ein weiteres Lieblingswort Einsteins) zuwege brachte, habe zumindest im Reich der Dichtung einen Paradigmawechsel bewirkt. „Der absolute Anspruch richtet sich darum entschiedener auf die dichterische Sprache“³¹ – und nicht mehr auf die Welt als ganze. Diese verbreitete Konzeption absoluter Prosa stützt sich vor allem auf die beschriebene Tendenz zur Entreferentialisierung und Autonomie. „Absolute Prosa erscheint auf diese Weise als ‚Poesie der Poesie‘, dies jedoch nicht im Sinne bloßer Selbstbespiegelung [...]. Das Werk ist, als Manifestation einer sich verkündenden geschichtlichen Lage, ein Primärphänomen“³², schreibt etwa Bleinagel, und das klingt zwar in der Diktion noch sehr nach Benn, ähnelt in der Konzeption aber eher schon zeitgleichen Überlegungen Foucaults.

Auch für den frühen Foucault ist es absolute Poesie, zum Beispiel das Werk Mallarmés und der *Nouveau Roman*, die jenseits von Rhetorik und Psychologie „l'expérience nue du langage, [...] l'être même du langage“ eröffnet. Auch für ihn ist es entscheidend, daß diese Texte nicht auf eine vorgegebene Realität verweisen, sondern – „hors de toute référence à une anthropologie constituée ailleurs“³³ – als Monumente für sich stehen, ihre eigenen (z.B. Raum-)Gesetze konstituieren, d.h., Primärphänomene sind. Das reine „Sein der Sprache“ jenseits aller diskursiven Vorgaben, das hier aufscheint, verweist für Foucault jedoch auf die Nicht-Absolutheit der gegebenen Episteme. Es geht also wieder einmal um die Möglichkeit eines Ganz Anderen, allerdings wird dieses jetzt nicht mehr als Primärwirklichkeit im Sinne der emphatischen Moderne, sondern historisch gedacht.

³⁰ Bleinagel. *Absolute Prosa* (Anm. 11). S. 90.

³¹ Bernhard Böschenstein. *Studien zur Dichtung des Absoluten*. Zürich/Freiburg: Atlantis, 1968. S. 7.

³² Bleinagel. *Absolute Prosa* (Anm. 11). S. 93. Vgl. zum Komplex auch Rainer Rumold. *Gottfried Benn und der Expressionismus. Provokation des Lesers; absolute Dichtung*. Königstein/Ts.: Scriptor, 1982.

³³ Michel Foucault. „Le Mallarmé de J.-P. Richard“. *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 5 (1964): S. 996-1004, S. 1004.

4. Literaturwissenschaftliche Konzeption absoluter Prosa

Absolute Prosa, so zeigt sich, ist einer jener wenig glücklichen, aber nicht aus der Welt zu bringenden literaturwissenschaftlichen Begriffe, in denen formale Textbefunde, Programmatiken sowie politische und philosophische Besetzungen ein kaum mehr entwirrbares Konglomerat bilden. Schon welches Textkorpus unter der Bezeichnung zu subsumieren wäre, ist – zumal unter der Vorgabe „Prosa des Expressionismus“ – ganz und gar nicht ausgemacht. Kunstmärchen der schwarzen Romantik (*Vathek*) und Prosagedichte des Symbolismus und Fin de siècle werden vom emphatisch modernen Programmdiskurs des expressionistischen Jahrzehnts zu Vorläufern eigener Texturexperimente erklärt, die nunmehr formal auf Unverständlichkeit und ekstatische Intensität und inhaltlich auf Repräsentation eines wie auch immer verstandenen Absoluten verpflichtet werden. Zugleich kann dieser Diskurs aber durchaus auch Prosa vereinnahmen, die unter ganz anderen Prämissen entstanden war (z.B. Irrenprosa, Robert Walsers Feuilletons, Afrikanische Märchen etc.).

Wirkungsmächtig bringt dann Gottfried Benn, unter (durchaus idiosynkratischem) Rückgriff auf Theoreme Carl Einsteins, den Begriff „absolute Prosa“ in den vierziger Jahren ins Spiel – mit Auswirkungen vor allem auf die Literaturwissenschaft der Nachkriegszeit. Er bezieht sich dabei auf eigene Prosa, die deutlich nach dem expressionistischen Jahrzehnt und unter anderen Vorzeichen entstanden ist (*Roman des Phänotyp*), und nennt im übrigen Belege wie Einsteins *Bebuquin*, einen Text, der seinem Autor und seiner Zeit gerade *nicht* als Beispiel der programmatisch geforderten absoluten Kunst gegolten hatte. Andere Texte der literarischen Moderne dienen den Philosophen der Zeit als Muster eines Absoluten, das eine Funktion innerhalb ihrer eigenen, nicht-literarischen Systeme erfüllen soll. – Der Begriff der absoluten Prosa erweist sich – so könnte man resümieren – vor allem als aufschlußreich durch seine unterschiedlichen diskursiven Besetzungen im 20. Jahrhundert und würde unter diesem Aspekt sicher eine ausführlichere Studie verdienen. Ob er sich freilich als Kategorie für eine gegenwärtige Literaturwissenschaft noch eignet, ist mehr als fraglich.

Was auch daran liegen mag, daß der Begriff „absolut“, wenn man ihn vollgültig nimmt, stets eine irgendwie geartete gläubige Lesart voraussetzt. Das wird explizit in der These von moderner, unverständlicher

„Dichtung als Statthalterin theologischer Anschauungsformen“³⁴, die in der Rede vom ‚Wunder‘ und von der Primärwirklichkeit ja durchaus Belege finden kann. Nach Bleinagel könnte das Prinzip der Simultaneität, „das Flächige“, gar „als ein neuer Goldgrund“ aufgefaßt werden³⁵, der die Worte, die Eingang in die absolute Prosa finden, heiligt. Aber auch die ‚existentiellen‘ und philosophischen Reden vom Absoluten setzen voraus, daß man an dessen Möglichkeit in irgendeiner Weise glaubt.

Beschreibungen der entsprechenden Texte, die diese Voraussetzung nicht teilen, haben absolute Prosa z.B. als Lyrismen, als ornamentale Prosa, das heißt, wie in der hierzulande prägenden Studie Hugo Friedrichs, als im weitesten Sinne manieristische Kunstübung bestimmt, die durch einen Überschuß der Form gegenüber dem Inhalt bestimmt ist. Daß damit gewisse Eigenschaften dieser Prosa getroffen werden, ist klar. Allerdings setzt diese Konzeption ihrerseits das Ideal eines ‚organischen‘ Kunstwerks voraus, in dem Form und Inhalt in einem ausgewogenen Verhältnis miteinander stehen – und eben dieses Konzept ist ja von der klassischen Moderne, deren Ausdruck die in Rede stehenden Werke sind, ausdrücklich gekündigt worden. Diesem historischen Bruch innerhalb der Paradigmen der Textkonstitution ist Rechnung zu tragen, ohne daß man deshalb der Programmatik des Absoluten, die ihn begleitet hat, notwendig selbst folgen müßte. Schreibtisch und Bibliothek des Literaturwissenschaftlers stehen derzeit nun einmal nicht im „Tempel des Absoluten“, will sagen: die allem Absoluten konträre Entzauberung ist nicht einmal das Ziel, sondern bereits die Voraussetzung jeder literaturwissenschaftlichen Analyse.

Die radikal neuen, tendenziell unverständlichen Texturen der emphatischen Moderne lassen sich unter diesen Bedingungen – erstens – formal beschreiben, und zwar gerade in ihrem Bruch mit den überkommenen, strukturbestimmten Formationsregeln des ‚organischen‘ Kunstwerks. Diese „absoluten“ Texturen sind dabei in sich wiederum nicht uniform. Die Prosa von Gottfried Benn, Theodor Däubler, Carl Einstein, Franz Kafka, Georg Trakl, Robert Walser, aber auch von solchen poètes à Pecart wie Rudolf Börsch, deren Forum die expressionistischen Zeitschriften waren, steht sicher insgesamt für den genannten Bruch (und könnte insofern als „absolute Prosa“ bezeichnet werden). Die Texturen der genannten Autoren sind aber voneinander wiederum derartig ver-

³⁴ Böschenstein. *Studien zur Dichtung des Absoluten* (Anm. 31). S. 7.

³⁵ Bleinagel. *Absolute Prosa* (Anm. 11). S. 95.

schieden, daß – zweitens – jedes Œuvre, wenn nicht jeder Text, für sich in seinen spezifischen Verfahren beschrieben werden muß.

Drittens aber sind diese formalen Texturbeschreibungen zu ergänzen durch eine kulturwissenschaftliche Erfassung und Analyse jener Diskurse, die die Produktion, Publikation und Rezeption solcher Texte zu je spezifischen historischen Zeitpunkten ermöglicht (auch: verhindert) und gesteuert haben. Der skizzierte mediumistische Programmdiskurs der emphatischen Moderne ist dabei sicher nur einer von vielen. In jedem Falle ist ein Bruch mit der lieb gewordenen Praxis vieler Literaturwissenschaftler erforderlich, die im wesentlichen darin besteht, den Programmdiskurs einzelner Autoren, Zirkel oder philosophisch-weltanschaulicher Richtungen zu rekonstruieren und die Texte dann jeweils unter dieser historisch scheinbar adäquaten Brille zu lesen. Textur und Diskurs treten unter den Bedingungen der literarischen Moderne auseinander.

Was man „absolute“ Prosa genannt hat, stellt – gemeinsam mit „hermetischer“ Lyrik und „abstrakter“ Malerei (deren Attribute nicht weniger problembehaftet sind) – eine der radikalsten Formen dar, die die emphatische Moderne hervorgebracht hat. Die Texte, die man unter diesem Begriff subsumiert, funkeln bis heute. Sie fordern unser ästhetisches Empfinden nach wie vor ebenso heraus wie unsere literaturwissenschaftliche Analysekompetenz. Für letztere freilich gilt: Nichts ist relativer als das Absolute.

Sabine Kyora

Carl Einsteins *Bebuquin*

Carl Einsteins *Bebuquin* wird im allgemeinen als der Prosatext angesehen, der in der deutschsprachigen Literatur eine neue Stufe der Modernität einläutete. In der ersten Fassung entstanden 1906, als ganzer Text 1912 erstmals veröffentlicht in Herwarth Waldens Zeitschrift *Die Aktion*, zeigt Einsteins Prosa nur wenige Kennzeichen traditionellen Erzählens.¹ Die Handlung folgt weder einer erkennbaren Logik noch einer eindeutigen Chronologie. Immerhin ist der Titel zugleich der Name der Hauptfigur, die in der ersten Szene als junger Mann eingeführt wird und mit deren Tod der Text auch endet.² Die Episoden, die dazwischen stattfinden, sind dagegen nur schwer zusammenzufassen: Bebuquin trifft Nebukadnezar Böhm, der schon in der ersten Szene stirbt, aber als Geist wieder erscheint, Bebuquin Ratschläge gibt und Euphemia schwängert. Bebuquin würde gern schöpferisch sein, wird aber immer wieder mit seiner Unfähigkeit, etwas Neues zu schaffen, konfrontiert, auch die Liebe bietet keinen Ausweg. Er treibt sich in Kneipen und im Zirkus herum, er sucht die Erkenntnis in der Wüste, schließlich legt er sich ins Bett und steht nicht mehr auf: „Aus“ ist das letzte Wort des Textes.

Diese grobe Skizzierung des Inhalts läßt schon ahnen, dass Einsteins Prosa nicht den gängigen Mustern folgt. Um trotzdem Strukturen benennen zu können, soll zunächst ein kurzer Blick auf Einsteins literaturtheoretische Äußerungen geworfen werden. Von ihnen ausgehend, werden die Figurendarstellung sowie die Ereignisse des Textes und ihre Verknüpfung zu beschreiben sein.

¹ Teildruck der Kapitel 1-4 in: *Die Opale 2* (1907); vollständiger Abdruck in *Die Aktion 2* (1912), danach als Buch erschienen im Verlag der Wochenschrift *Die Aktion*, Berlin 1912.

² Zur Ableitung des Namens Bebuquin siehe Sibylle Penkert. *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. S. 26ff.; zusammenfassend noch einmal Dirk Heißerer. *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*. München: Indicium, 1992. S. 111-134.