

# KLEINE PROSA

Theorie und Geschichte eines Textfeldes  
im Literatursystem der Moderne

Herausgegeben von  
Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Göttsche

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2007



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.

ISBN 978-3-484-10902-5

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2007  
Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG  
<http://www.niemeyer.de>

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

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.  
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten  
Einband: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

## Inhalt

*Thomas Althaus / Wolfgang Bunzel / Dirk Götttsche*

Ränder, Schwellen, Zwischenräume.

Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne ..... IX

### I. ZWISCHEN SPÄTAUFKLÄRUNG UND VORMÄRZ (1770–1850)

*Thomas Althaus*

Ungebunden, ungekünstelt? – Kleine Prosa um 1770 ..... 3

*Giulia Cantarutti*

Zu den großen Zusammenhängen der Kleinen Prosa ..... 25

*Detlef Kremer*

Skeptische Fragmente. Über den Zusammenhang von Skepsis  
und Fragment in der Spätaufklärung ..... 45

*Matthias Schöning*

Der »Dialekt der Fragmente«. Möglichkeiten und Grenzen  
fragmentarischen Schreibens in der Perspektive Friedrich Schlegels ..... 55

*Christian Jäger*

Vom Sudelbuch zum aphoristischen Zeitalter.

Über den Funktionswandel der aphoristischen Produktionen  
zwischen Lichtenberg und Feuchtersleben ..... 75

*Michael Neumann*

»Totaleindruck« und »einzelne Theile«.

Kleine Prosa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ..... 89

*Primus-Heinz Kucher*

Genrebilder und Brief-Korrespondenzen

in österreichischen Zeitschriften/Anthologien vor und um 1848

und deren Relevanz für das Textfeld »Kleine Prosa« ..... 105

Weise zersetzt: eine »Geschichte« ohne Handlung, ohne zeitliche Abfolge, die dennoch oder gerade deshalb realistisch sein soll; ein »Roman«, der mit jedem Prosastück um ein Kapitel wächst und gleichwohl immer derselbe bleibt. Die Prosastücke sind weder Teile einer unendlichen Geschichte noch die Facetten eines Porträts. Das »Ich-Buch« ist nicht Autobiographie in Fortsetzungen, nicht das Bild seines Autors, dessen Gesicht wir allmählich zu Gesicht bekämen. Es konstituiert sich vielmehr durch Schnitte, und jedes Prosastück fügt ihm einen Schnitt hinzu – ohne Reihenfolge, ohne Anfang, ohne Ende und ohne Mitte.

Das heißt nicht, dass sich dieses »Ich« nicht auf ein »wirkliches Leben« bezöge. Gerade unter der Bedingung des Prosastücks ist die »Schriftstellerei« ein »Lebensparallelismus« (GW, Bd. 20, S. 426). Das Prosastückverfassen als Seinsweise impliziert gerade, dass sich dieses Leben bis in die feinsten Verästelungen in den Texten abzeichnet, und dass das Schreiben das Leben vollständig durchdringt. Im Grunde ist die notwendig unterstellte Autorfunktion nichts anderes als die unablässige Verweisstruktur, der die »Schriftstellerei« zu einem rückhaltlosen »Lebensparallelismus« werden lässt. Nur wird daraus keine Geschichte.

Es wird im Sprechen als Verfasser also nichts Bestimmtes verschwiegen – nur dessen Kehrseite, die das Verstummen ist. Um sich in der Position des Prosastückverfassers zu halten, um stets als derselbe wiederzukehren, bedarf es eines Energieaufwandes. Darum geht das Sprechen dieses »Ich« dem Punkt entgegen, an dem es verstummt sein wird und sich verbraucht hat. In einem Brief vergleicht Robert Walser seine »kleinen Prosastücke [...] mit kleinen Tänzerinnen«, die »so lange tanzen«, bis sie »vollständig verbraucht sind und vor Müdigkeit hinsinken«<sup>47</sup>.

Es handelt sich hier um einen Vorgang, der in der Literatur der Moderne einzig dasteht, um die unhintergehbare Konstruktion eines reinen Autors, der sich nicht im einzelnen Werk verwirklicht, sondern im einzelnen Prosastück entzieht. Die Prosastücke formieren sich zu einem »Ich-Buch« als einem Gesamtwerk, das wir lesen können, das sich aber nicht aus Einzelwerken zusammensetzt, und dessen Stücke – wenn wir ihnen gerecht werden wollen – nicht als Werke analysiert werden dürfen. Dann können diese Prosastücke zu einem anderen Umgang mit »der Literatur« anleiten, zu einem Umgang mit etwas, das nicht nur Erkenntnisgegenstand, sondern auch Erkenntnisinstrument ist.

<sup>47</sup> Robert Walser: Das Gesamtwerk. Bd. 12/2: Briefe. Hg. von Jörg Schäfer und Robert Mächler. Genf 1975, S. 292.

Moritz Baßler

## Kurzprosa im 20. Jahrhundert – Kontinuitäten außerhalb einer Gattungstradition

### 1. Gattungen

»Ich finde mich nicht berechtigt, gegen Namen wie Gedicht oder Roman oder Drama Stellung zu nehmen, aber ich kann sie auch nicht verteidigen oder gar ihr Wesen ergründen.«<sup>1</sup> schreibt Helmut Heißenbüttel 1970 in einem kleinen Traktat *Zur Frage der Gattungen*. Gerade habe er etwas verfaßt,

[...] das größeren Umfang und eine Erzählgrundlage hat, also vage als Roman bezeichnet werden kann. Ich habe aber im Grunde nicht das Bewußtsein, so etwas wie einen Roman beabsichtigt zu haben; ich leite vielmehr den größeren Umfang, die Konstruktion, den Rahmen ab aus dem, was ich früher schon versucht habe und was eben so vage als Gedicht bezeichnet werden konnte.<sup>2</sup>

Heißenbüttel schließt: »wer sich bemüht, aktuell und interessant und der Faszination folgend etwas zu machen, erfährt keine Hilfe, wenn er sich an diese Abgrenzungen hält«<sup>3</sup>. Bei der Herstellung seiner Texte – die er bekanntlich genau so nennt: »Texte« – spielen traditionelle Gattungskonzepte also offenbar keine Rolle mehr. Zugleich aber publiziert er seine Reflexion darauf in einem Band mit dem Titel *Zur Tradition der Moderne*. In dieser seltsamen Konstruktion, einem Traditionsbezug außerhalb der Gattungstradition, scheint Heißenbüttel mir symptomatisch für das Revival kurzer Prosa in den 60er Jahren.

Der typische Lexikonartikel zu einer literarischen Gattung, wie er sich etwa im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* unter »SachG[eschichte]« findet, präsentiert zunächst deren Grundmuster und kanonische Texte, um dann – für die Zeit der Klassischen Moderne und danach – Texte anzufügen, deren Gattungsbezeichnungen eine Kontinuität nahelegen, obwohl im Formalen zumeist deutliche Abweichungen zu verzeichnen sind. So werden die *Duineser Elegien* ebenso selbstverständlich als Elegien verhandelt wie die *Buckower*, Benns *Rönnen*-Texte als Novellen und *Die Ermittlung* von Peter Weiss als Oratorium. Daß beispielsweise Max Brod einen Text Kafkas mit *Kleine Fabel* überschrieben hat, scheint geradezu ein Glücksfall für den literaturgeschichtlichen Chronisten der Fabel zu sein, indem es sozusagen wider alles Erwarten die Zeitgemäßheit seines Gegenstandes

<sup>1</sup> Helmut Heißenbüttel: *Zur Frage der Gattungen* [1970]. In: H. H.: *Zur Tradition der Moderne*. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971. Neuwied/Berlin 1972, S. 49–55, hier: S. 51f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 50.

<sup>3</sup> Ebd., S. 55.

sichert. Dabei bleibt die Frage ausgeblendet, ob den Gattungen, ja der Kategorie der Gattung selbst, nach dem Durchgang durch die emphatische Moderne denn tatsächlich immer noch derselbe Status zukommt wie noch im 19. Jahrhundert oder womöglich ein grundsätzlich anderer.

Will man einem Studenten erklären, was literarische Gattungen wie Tragödie, Elegie oder Fabel einst bedeuteten, verweist man heute am besten auf triviale Gattungen der Gegenwartskultur. Daß nämlich in den Buchhandlungen eigene Regale für Kriminalromane, historische oder Fantasy-Romane reserviert sind, zeugt von deutlich ausgeprägten Inhalts- und Strukturereignissen, die deren Käufer und Leser hegen. Ähnliches gilt für Filmkategorien (wie Action, Comedy oder Western) im Videoshop. Solche Kategorisierungen funktionieren offenbar nur, weil die Masse der Produkte den mit ihnen verbundenen Erwartungen entspricht; und diese breite Erfüllung von Gattungsnormen wiederum ermöglicht es einigen ausgezeichneten Produkten, ihre Sinneffekte im innovativen Spiel mit genau diesen Normen hervorzuheben. Diese drei Dinge – eine starke Strukturierung, ihre regelmäßige Erfüllung und ihre gelegentliche Überschreitung – sind aber die notwendigen Bedingungen für eine lebendige Gattung. Die überkommenen literarischen Gattungen bringen dagegen seit dem 20. Jahrhundert überwiegend Abweichungen von einer Erwartungsnorm hervor, die jenseits germanistischer Fachbildung kaum mehr existiert. Und selbst wer diese Norm noch kennt, hat sich längst daran gewöhnt, von entsprechend bezeichneten Gegenwartsprodukten in der E-Literatur eben gerade nicht mehr ihre Erfüllung zu erwarten, sondern stets eine mehr oder minder originelle Abweichung. Niemand erwartet einen Trivialroman, wenn er das gleichnamige Buch von Hans-Joachim Schädlich, einen Schundroman, wenn er Bodo Kirchhoff aufschlägt.

## 2. Kurzprosa

Diese Veränderung in der Tragfähigkeit der traditionellen literarischen Gattungen findet im Durchgang durch die emphatische Moderne statt. Beim Durchblättern eines beliebigen Sammelbandes von Paul Scheerbart stößt man unter anderem auf folgende Gattungsbezeichnungen: *Eine anamitische Geschichte*, *Romantischer Symbolstengesang*, *Ein Märchen*, *Arbeitsspaß*, *Weisheitsidyll*, *Soziale Fabel*, *Ein Humanitätsmythos*, *Moralische Erzählung*, *Eine Mückenphantasie*, *Mondschein-Novelle*, *Zukunftsnovallette*, *Eine Kater-Szene*, *Nervöses Capriccio*, *Eine Bummel-Vision*, *Stil-Scherzo*, *Architektonische Apokalypse* und *Kosmische Existenz-Komödie*.<sup>4</sup> Angesichts dieser Diversität nimmt sich der von den Herausgebern als Untertitel supponierte Katalog gängigerer Bezeichnungen »Grotesken – Erzählungen – Gedichte und Schnurren« ein wenig

<sup>4</sup> Paul Scheerbart: *Das Lachen ist verboten... Grotesken – Erzählungen – Gedichte und Schnurren*. Hg. von Klaus Konz und Rainer Leibbrand. Hamburg 1984. Es handelt sich überwiegend um Prosastücke.

hilfflos aus (abgesehen davon, daß ganz unklar bleibt, wie man Grotesken von Schnurren unterscheiden soll und ob es sich dabei jeweils auch um Erzählungen handeln kann oder nicht). Es ist bezeichnend, daß Paul Raabes *Index Expressionismus* über 300 Gattungen (davon die Mehrzahl Prosagattungen) auflistet und dennoch nicht ohne eine große und heterogene Restkategorie »Prosa« auskommt.<sup>5</sup> Von solchen Texten soll im Folgenden die Rede sein, insbesondere von jener Spielart moderner Kurzprosa, die nicht oder jedenfalls nicht dominant narrativ oder essayistisch strukturiert ist. Die Aphoristik zählt also nicht dazu, ebensowenig Parabeln wie Brechts Keuner-Geschichten, die Kurzprosa von, sagen wir, Günter Bruno Fuchs oder die in »creative writing«-Kursen beliebte Gattung der sogenannten »short short stories« oder Kürzestgeschichten. Dagegen fällt darunter das französische Prosagedicht, dessen deutsche Ableger, etwa bei Hofmannsthal oder Rilke, oft erst aus dem Nachlaß ediert wurden,<sup>6</sup> zentral dann die expressionistische Kurzprosa, mit der ich mich andernorts unter den Stichworten Textur und Unverständlichkeit auseinandergesetzt habe,<sup>7</sup> und schließlich die Neuansätze in der deutschen Nachkriegsliteratur wie z.B. Günter Eichs *Maulwürfe*, Jürgen Beckers *Felder, Ränder und Umgebungen*, Texte Heißenbüttels, Mayröckers oder Ilse Aichingers Prosa der 70er Jahre. International wäre z.B. an die *Tender Buttons* von Gertrude Stein oder die Kurzprosa der Surrealisten zu denken. Interessante Grenzfälle finden sich im Werk Kafkas und Robert Walsers oder in Thomas Bernhards *Stimmenimitator*.

Als Gattung des modernen Texturexperiments<sup>8</sup> steht diese Kurzprosa quasi von Anfang an außerhalb des traditionellen Gattungskanons und macht darin, so meine These, ein generelles Problem moderner Literatur sichtbar. In ihren Anfängen bei Baudelaire gab es noch den Versuch, das neue Phänomen mit einer neuen Gattungsbezeichnung zu fassen. Aber »petits poèmes en prose« (bzw. Prosagedicht) kam schon gleich so oxymoronisch daher und konnte, trotz Fülleborns Wiederbelebungsversuch 1970,<sup>9</sup> nie genügend integrative Kraft entwickeln, um die zahlreichen Experimente mit kurzen Prosatexturen – von den Grotesken der Jahrhundertwende über die expressionistische Kurzprosa bis hin zu Eichs *Maulwürfen* und darüber hinaus – unter einen einheitlichen Gattungsbegriff zu zwingen oder auch nur als Abweichungen von einem solchen lesbar zu machen. Es läßt sich sozusagen zu den zahlreichen Abweichungen moderner Kurzprosa keine

<sup>5</sup> Paul Raabe (Hg.): *Index Expressionismus*. Bd. 17/18. Nendeln 1972.

<sup>6</sup> Robert Musils dichteste Prosatexte wurden bezeichnenderweise als *Nachlaß zu Lebzeiten* publiziert.

<sup>7</sup> Vgl. Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen 1994.

<sup>8</sup> Vgl. Moritz Baßler: [Artikel] *Kurzprosa*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H–O. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2000, S. 371–374, Definition (2).

<sup>9</sup> Vgl. Ulrich Fülleborn: *Das deutsche Prosagedicht*. München 1970, sowie *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. Eine Textsammlung. In Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker hg. von Ulrich Fülleborn. München 1976.

Gattungsnorm mehr angeben – weshalb, nebenbei gesprochen, eine Deviations-ästhetik schon unter den Bedingungen der Moderne und erst recht der Postmoderne auch kaum noch als sinnvoll erscheint.

### 3. Paradigmatisierung (Rezeption)

Was aber hat die Stelle einer solchen über Gattungen organisierten ästhetischen Tradition eingenommen? Muß man sich das Feld moderner Kurzprosa als ein Sammelsurium von nicht aufeinander bezogenen literarischen Spontanzeugungen vorstellen? Innerhalb der Intertextualitäts-Diskussion werden Gattungen bekanntlich als Systemreferenzen abgehandelt. Wenn meine These stimmt, dann ist diese Art systemischer Intertextualität bei moderner Kurzprosa ausgesprochen schwach ausgeprägt. Das gilt, wie das Beispiel Heißenbüttels belegt, schon auf der Produzentenseite, insbesondere gilt es aber für den Rezipienten: Frühere Texte einer (immerhin ermittelbaren) Sachgeschichte dieser nicht dominant narrativ strukturierten Kurzprosa sind für die Leser von Eich, Becker oder Aichinger nicht paradigmatisch. Zwar werden bei der Lektüre, wie etwa die Rezensionen zeigen, selbstverständlich intertextuelle Bezüge und auch Systemreferenzen aktiviert, nur eben zu anderen Korpora, etwa zu denen des Dadaismus und Surrealismus als populärsten Epochen emphatisch modernen Texturexperiments – und weitgehend unter Absehung von Gattungsmustern.

Wie haben Leser diese Literatur aufgenommen, in welche literarischen Vergleichszusammenhänge wurde sie gestellt? Nehmen wir als Beispiel die Rezeption der *Maulwürfe* 1968/69. Man könne, schreibt Martin Pfeifer, ihren Verfasser, Günter Eich, mit Recht einen Lyriker und einen Hörspielsdichter nennen. »Ihn aber seiner Prosa wegen einen Epiker zu nennen, wagt niemand so leicht.«<sup>10</sup> Warum nicht? Weil Epik eben mit Erzählung im engeren Sinne konnotiert bleibt, während die späte Prosa Eichs zwar Prosa, jedoch gerade nicht narrativ strukturiert ist. Wie schon die texturierte Prosa des Expressionismus gelegentlich als lyrische wahrgenommen wurde, einfach weil sie narrative Erwartungen nicht bedient, so wollen etwa Fülleborn oder Peter Horst Neumann auch die *Maulwürfe* zu den Prosagedichten zählen. Die direkte Rezeption allerdings, wie sie sich in den Rezensionen ausdrückt, stellt – soweit ich sehe – keinen Bezug zu entsprechenden Gattungsvorbildern her (also etwa zu Baudelaire, Mallarmé oder Rilke). Heinrich Vormweg schreibt im *Mercur*, Eich habe »sich auf das Experiment mit einer kurzen Prosa eingelassen [...], die sich den gewohnten Unterscheidungen entzieht und nicht mehr die überholten Ansprüche der Gattungen und einer beschönigenden Vorstellung von Poesie bestätigt«<sup>11</sup>. Reinhard Baumgart geht in der *Süd-*

<sup>10</sup> Martin Pfeifer: Die Prosa Eichs. In: Text + Kritik, H. 5: Günter Eich. 3. Aufl. München 1979, S. 7–13, hier: S. 7.

<sup>11</sup> Heinrich Vormweg: Dichtung als Maul-Wurf [1969]. In: Über Günter Eich. Hg. von Susanne Müller-Hanpft. 3. Aufl. Frankfurt 1979, S. 129–133, hier: S. 132.

deutschen Zeitung weiter: Wer literaturgeschichtliche »Analogien« zu den *Maulwürfen* suche, schreibt er, »der sollte nicht beschlagen von automatischer Schreibweise, von Breton und surrealistischem Manifest zu reden anfangen, er darf ruhig lieber zu Bob Dylan und Fritz Teufel hinüberdenken«<sup>12</sup>. Das herangezogene Paradigma reicht hier also bereits explizit aus der Literatur im engeren Sinne hinaus, eine Tendenz, die Heinrich Bölls Rezension im *Kölner Stadtanzeiger* bestätigt: »Obwohl zur Literatur gezählt, sind die *Maulwürfe* fast keine mehr, ich kenne nichts Vergleichbares.«<sup>13</sup> Dem Befund der Unvergleichbarkeit, also des Fehlens literarischer Paradigmen, widerspricht freilich Vormweg mit einigem Recht, wenn er feststellt:

Kalauer, widerborstiger Überdruß, bewußt herbeigeführte Kurzschlüsse, a-logische Denkverläufe und Verachtung der schönen Literatur sind nun für die literarische Theorie und Praxis keineswegs neu, und es ließen sich Beispiele nennen, in denen entsprechende Methoden und Themen weit radikaler artikuliert sind als in den *Maulwürfen*. Sie waren und sind den Leuten jedoch kaum ein Achselzucken wert.<sup>14</sup>

Erst daß sich mit Eich ein etablierter, mit dem Büchner-Preis geadelter Lesebuch- und Gruppe-47-Autor auf Praktiken einläßt, »die dem herkömmlichen Literaturbegriff und – vor allem – seinem Bedeutungsanspruch zuwiderlaufen«<sup>15</sup>, erkläre, so Vormweg, die heftigen Reaktionen in der literarischen Szene, etwa bei Reich-Ranicki. Der verbindet seinen Verriß in der *Zeit* ebenfalls mit einer Gattungsdiskussion, die unserem Befund allerdings zunächst zu widersprechen scheint. Als Lyriker und Hörspielsdichter, meint Reich-Ranicki, gehöre Eich »zu jenen nicht wenigen deutschen Autoren unserer Zeit, deren Werk die beliebte Theorie widerlegt, die da besagt, daß heutzutage die traditionellen literarischen Gattungen stets ineinander übergehen und somit ganz verschwinden«<sup>16</sup>. Die *Maulwürfe* bestimmt er als Versuch in einer weiteren Gattung: der »poetische[n] Skizze in Prosa«, muß jedoch feststellen: »Mit Geschichten oder lyrischen Berichten haben diese kleinen Prosastücke allerdings nichts gemein, es sind vielmehr poetische Notizen, flüchtige Impressionen, verspielte Arabesken und plötzliche Kapriolen.«<sup>17</sup> Das liest sich nun schon fast wie ein Scheerbartscher Gattungskatalog. Dem Traditionalisten Reich-Ranicki wird die eigene Unfähigkeit, die Gattung der *Maulwürfe* zu bestimmen, freilich nicht zum Anlaß, die Angemessenheit seiner Gattungskonzeption zu überprüfen, sondern – mit Palmströmscher Logik – zum Beweis dessen, daß Eichs Prosa halt mißglückt sei.

Rekonstruiert man die Paradigmen, die die zeitgenössische Rezeption an Eichs Kurzprosa heranträgt, muß man also zunächst feststellen: Ein verbindli-

<sup>12</sup> Reinhard Baumgart: Texte zum Tränenlachen [1968]. In: ebd., S. 134–137, hier: S. 136.

<sup>13</sup> Heinrich Böll: Flinke, zersetzende, schwer begreifliche, prosaische Maulwürfe [1968]. In: ebd., S. 138f.

<sup>14</sup> Heinrich Vormweg: Dichtung als Maul-Wurf (wie Anm. 11), S. 130f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 131.

<sup>16</sup> Marcel Reich-Ranicki: Kein Denkmalschutz für Günter Eich. Zu den Prosastücken *Maulwürfe*. In: Die Zeit, 27.9.1968, S. 25f.

<sup>17</sup> Ebd.

ches Gattungsmuster gehört nicht dazu. An seine Stelle tritt zum einen ein synchrones Feld von Vergleichstexten, die aus der E-Literatur hinaus in die Popkultur (Dylan) und die Sponti-Bewegung (Teufel) führen. Eine innerliterarische Einordnung wird geradezu als inadäquat abgelehnt, mit dem Gewinn einer sinnstiftenden Opposition zwischen *Maulwürfen* und etablierter Literatur. Im Zurückweisen des akademischen Vergleiches mit dem Surrealismus<sup>18</sup> hat man diesen freilich bereits getätigt (denn jeder paradigmatische Vergleich ist ja, nach Jakobson, stets ein »Vergleich um der Gleichheit willen« und ein »Vergleich um der Ungleichheit willen«<sup>19</sup>). Somit ergibt sich zum anderen der »beschlagene«, soll heißen: der gelehrte Vergleich mit der surrealistischen »écriture automatique« und weiteren, von Vormweg leider nicht explizit gemachten Beispielen radikaler Literatur und Prosa, der aber – da sind sich die Kritiker einig – im Falle Eichs gerade nicht wirksam werden soll.

Das hier umrissene Korpus moderner Kurzprosa kommt also dem gelehrten Leser der *Maulwürfe* in den Sinn, es konstituiert dabei jedoch keine Gattung und somit auch keine Gattungserwartung, die die Kurzprosa der 60er Jahre dann hätte erfüllen, unterlaufen oder enttäuschen können. Das ist genau die Konstellation, auf die es mir hier ankommt: Die Kurzprosa Eichs und anderer ist zwar mit einem bestimmten Korpus moderner Literatur vergleichbar, für ihre literarische Semiotisierung spielt dieser Vergleich jedoch keine Rolle. Die *Maulwürfe* bekommen ihren Ort im literarischen Feld nicht über ihre Ähnlichkeit mit und Abweichung von anderer Kurzprosa des 20. Jahrhunderts zugewiesen. Mit einer biologischen Metapher könnte man sagen, diese Ähnlichkeit verdankt sich nicht einer Homologie, etwa als Variation oder Entwicklungsstufe einer Gattung, sondern sie verdankt sich einer Analogie, einem vergleichbaren Impuls der Ablehnung jeweils gängiger literarischer Verfahren und dem Versuch, anders zu schreiben. Daß Quelle und Funktion dieses Anderen dabei in der emphatischen Moderne diskursiv völlig anders bestimmt werden als nach 1945, ist hier nicht das Thema, versteht sich aber am Rande.

#### 4. Intertextualität (Poetologie)

Nun muß der Befund unbefriedigend bleiben, daß eine Literatur außerhalb der Gattungsmuster tendenziell nur mehr als Nicht- oder Anti-Literatur bestimmbar scheint, wie sich das in den Rezensionen zu den *Maulwürfen* andeutet. Fällt der Abschied von der Gattungstradition, wie er sich hier exemplarisch vollzieht, denn mit einer Art Ende der Literaturgeschichte zusammen? Stehen, anders gefragt,

<sup>18</sup> Den vor allem Holthusen in seiner Rezension stark gemacht hatte.

<sup>19</sup> Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik [1960]. In: R. J.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1912–1971. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert. 3. Aufl. Frankfurt 1993, S. 83–121, hier: S. 108.

die Versuche in avantgardistischer Kurzprosa als isolierte Inseln in der Literatur des 20. Jahrhunderts? Doch wohl kaum.

Nach Renate Homann definiert jedes literarische Werk, gerade auch das avantgardistische, die »Verfassung« jener Literatur, in deren Tradition es sich stellt, mehr oder weniger explizit mit.<sup>20</sup> »Es ist notwendig«, schrieb Carl Einstein 1910, am Beginn der emphatischen Moderne in Deutschland, »das Gedankenwerk einer einheitlichen Historie zu zerstören, jede Zeit schafft sich ihre Geschichte, durch die ihr gemäße Auswahl«<sup>21</sup>. Schafft sich somit vielleicht diese Kurzprosa, durch eine ihr gemäße Auswahl aus dem Korpus der Literatur, eine Geschichte, die jenseits des Gedankenwerks einer einheitlichen Gattungsgeschichte zu fassen wäre? Will man dieser Frage nachgehen, so muß man offenbar die Texte selbst daraufhin befragen, ob sie eine literarische Vorläuferschaft konstruieren – was freilich kaum pauschal, sondern nur in je einzelnen Lektüren zu leisten wäre. Ein solches Projekt trifft allerdings aufgrund der Art der hier gemeinten Prosa auf gewisse Widerstände, schließlich ist diese ja gerade definiert durch unverständliche Fügungen, apodiktische Setzungen und Absurditäten, durch Spielarten einer Textur, als deren Charakteristikum Roland Barthes die Tmesis, das Asyndeton bezeichnet hat.<sup>22</sup> Hier eine Probe aus einem Kurzprosastück Ilse Aichingers:

Ich höre, daß mit Tricks und Kniffen gearbeitet wird. [...] Verlangt nicht nach Barmherzigkeit, wo sie nicht hingehört. Was hat Krikett mit zerriebenen Satteldecken zu tun, mit den Sammelbriefen aus Übersee? // Eben. Hier liegen wir, wir Hasen. Unverlangt, aber doch. Wir hören nicht auf, aufzugeben.<sup>23</sup>

Wie sich in einer Prosa, die nicht aufhört, ihre Setzungen wieder aufzugeben, ein Diskurs über die eigene Tradition konstituieren soll, ist prima facie nicht recht abzusehen. »Der Mensch spricht hier nicht, um zu schildern, sondern um ihm gemäße Verknüpfungen von Zeichen auszuwerfen.«<sup>24</sup> So äußert sich wiederum bereits Carl Einstein über neue Tendenzen der Literatur um 1910, und zitiert wird er von Heißenbüttel in seinem Carl-Einstein-Porträt von 1966. In der Lektüre des dort vollständig abgedruckten Langgedichtes *Entwurf einer Landschaft* von Einstein entwirft Heißenbüttel poetologische Vorstellungen, die auch für sein eigenes Œuvre gelten, etwa wenn es heißt, in Einsteins Text seien die Wörter »aus ihrem Re-

<sup>20</sup> Vgl. etwa Renate Homann: Rationalität und Literaturwissenschaft. Die Rationalität der Literatur. In: Karl Poppers kritischer Rationalismus. Hg. von Ingo Pies und Martin Leschke. Tübingen 1999, S. 147–181.

<sup>21</sup> Carl Einstein: Arno Waldschmidt [1910]. In: C. E.: Werke. Bd. 1: 1908–1918. Hg. von Rolf-Peter Baacke. Berlin 1980, S. 36–40, hier: S. 37.

<sup>22</sup> Vgl. Roland Barthes: Die Lust am Text [1974]. Aus dem Französischen von Traugott König. 7. Aufl. Frankfurt 1992, S. 18–20.

<sup>23</sup> Ilse Aichinger: Surrender [1971/1976]. In: I. A.: Schlechte Wörter. Frankfurt a.M. 1991, S. 83f.

<sup>24</sup> Vgl. Helmut Heißenbüttel: Carl-Einstein-Porträt. In: H. H.: Zur Tradition der Moderne (wie Anm. 1), S. 262–290, hier: S. 273.

albezug herausgelöst« und hätten dennoch die Fähigkeit, »Dingvorstellungen« zu »suggerieren«, und zwar:

Nicht auf dem Weg einer frei schweifenden Phantasie, die schließlich doch an die untergründigen Weisungen unterbewußter Ströme und Impulse gebunden bleibt, sondern in einem teils tastenden, teils konstruierenden Versuch, in unbekanntes Gebiet vorzudringen, kombinatorisch und konstruktiv und außerhalb begrifflicher Formulierbarkeit etwas sprachlich zu erkennen.<sup>25</sup>

Hier wird das eigene literarische Programm in der Deutung eines Vorläufers mitkonstruiert, allerdings geschieht das bezeichnenderweise nicht in einem von Heißenbüttels Textbüchern, sondern in einem diskursiven – und deshalb verständlichen – Essay. Mit *Entwurf einer Landschaft*, einem jener spröden, denkbar unlyrischen Gedichte Einsteins, greift er dabei auf einen Text zurück, der sich ebenso wenig um seine Gattung schert wie später Heißenbüttels eigene Texte. Dagegen finden sich bei Einstein bereits mehrere Ahnenreihen einer neuartigen, sich selbst definierenden Textur, erstmals 1910 in einem Essay über William Beckfords *Vathek*, wo er schreibt: »Als wertvollste neuere *Ceuvres* dieser Klasse bezeichne ich: Mallarmé, Herodiade; Beardsley, Under the Hill; Baudelaire; z.B. Harmonies.«<sup>26</sup> Gottfried Benn schreibt diese Art von Katalog dann bekanntlich in *Doppelleben* unter der Rubrik »Absolute Prosa« weiter und bezieht Einsteins Prosa und seinen eigenen *Roman des Phänotyp* ein. Schon hier ersetzen also in gewisser Weise Ahnenreihen die Gattungsbestimmung.

In Günter Eichs erstem maulwurfsähnlichen Text namens *Dem Libanon*, 1968 in dem Bändchen *Kulka, Hülpert, Elefanten* publiziert, ist von einem Expressionisten namens Kulka die Rede, von dem es unter anderem heißt: »Er, Kulka, lebte mit Jean Pauls gesammelten Werken in einer Hagelwolke und atmete durch Kiemen.«<sup>27</sup> Nur dem Wissenden kann sich erschließen, daß sich zahlreiche Details des Textes tatsächlich auf einen österreichischen Expressionisten namens Georg Kulka beziehen, dessen Texte mitunter geradezu Jean Paul-Centonen waren und der nach einem vom Großkritiker Karl Kraus genüßlich ausgespielten Plagiatskandal seine literarische Karriere früh beenden mußte. In mehrfacher Hinsicht, von der Wahl Kulkas als Reflektorfigur über Zitate eines Kulka-Originaltextes bis hin zu Spitzen gegen die »Konstrukteure« und Ordnungsfanatiker von Kraus bis zu den Offizieren des 1. Weltkrieges, demonstriert Eich in diesem Prosastück seine Sympathie mit dem als halbwahnsinnig und vereinsamt porträtierten »poeta minor« und dessen »littérature mineure«. Dabei geht es auch sehr konkret um mögliche Textverfahren. Eichs Text zitiert einige Zeilen aus Kulkas Gedicht *Dem Libanon*, das dieser auch in Prosaform veröffentlicht hatte. »Wie sollte man da schreibend weiterkommen?« heißt es im Text: »Dem Libanon undsofort undso-

<sup>25</sup> Ebd., S. 284. Man beachte auch hier die implizite Abgrenzung vom Surrealismus.

<sup>26</sup> Carl Einstein: *Vathek* [1910]. In: C. E.: *Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 21), S. 28–31, hier: S. 30.

<sup>27</sup> Günter Eich: *Dem Libanon*. In: G. E.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Die Gedichte*. Die Maulwürfe. Hg. von Axel Vierregg. Frankfurt a.M. 1991, S. 307–310, hier: S. 308.

fort? Einfach die Wörter nebeneinander? Keine Verse mehr?«<sup>28</sup> Zitat, Montage, »parole a libertà« – hier findet sich also innerhalb der kühnen Fügungen von Eichs neuer Kurzprosa, und zwar an initialer, also programmatischer Stelle, ein deutlicher Verweis auf expressionistische Vorläufer. Auch im dritten Text des Bändchens, der mit dem Satz beginnt »Ich heiße bbbbbb«, kann man im Verweis auf Raoul Hausmanns dadaistisches Lautgedicht *phonème bbbb* (1918) die Markierung eines Traditionsbezuges erkennen.

Götz Großklaus hat schon 1969 eine der wenigen Detailinterpretationen vorgelegt, die es von den *Maulwürfen* gibt, und zwar am Beispiel von *Kurmittel*.<sup>29</sup> Über eine Analyse der Topikketten (Zeit, Kur, Krieg, Vietnam), der »syntagmatischen und assoziativen Wortbeziehungen«, leistet er eine akribische Lektüre des kurzen Prosastückes, bei der ihm nur ein einziges Substantiv entgeht, offenbar, weil er mit ihm nichts anzufangen weiß – der Ortsname Tinchebray. Der letzte der acht Sätze von *Kurmittel* lautet:

Setzt eure Kur ruhig fort, wir sind abgesichert, eure Anwendungen finden zwischen den Linien statt, zwischen den Zeilen chinesischer Gedichte, so schnell geht die Zeit, die Jahreszeit, so kurz ist der Weg nach Tinchebray, so eng stehen die Zeilen.<sup>30</sup>

Um hier, abgesehen von den chinesischen Gedichten, einen poetologischen Verweis zu erkennen, muß man über die entsprechende Enzyklopädie verfügen: Tinchebray ist der Geburtsort von André Breton. Es ist also der Weg zum Surrealismus, der hier mit der Art der textuellen Fügung kurzgeschlossen wird. Just am assoziativen Verfahren dieser Textur liegt es allerdings, daß solche Verweise, mit denen sich der Text selbst literarhistorisch lokalisiert, nur mehr »zwischen den Zeilen« stehen und selbst versierten Lesern (wie Großklaus) leicht entgehen können.

Nach Art und Deutung solcher intertextuellen Verweise in texturierter Kurzprosa wäre in jedem Einzelfall noch sehr viel genauer zu fragen. Hier ging es zunächst einmal nur darum zu zeigen, daß auch diese Art von Kurzprosa sich in eine Tradition stellt (mit Einstein könnte man auch sagen: sich ihre Geschichte schafft); daß sie selbst das literaturgeschichtliche Paradigma aufruft, in dem sie gelesen werden will. Dieses Paradigma ist aber keines der Gattung, schon gar nicht irgendeiner traditionellen wie der »poetischen Skizze in Prosa«. Verlangt nicht nach Gattung, wo sie nicht hingehört, möchte man sagen. An die Stelle einer Gattungstradition mit Musterexemplaren und sprechenden Abweichungen tritt ein Feld von Verfahren, Texturen und Gesten, auf das in mehr oder weniger expliziten intertextuellen Verweisen Bezug genommen wird. Es vertritt sozusagen die

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Götz Großklaus: *Textgefüge und Wortgewebe. Versuch zur Bestimmung des Prosaaufbaus in Günter Eichs Maulwürfe*. In: G. G. (Hg.): *Geistesgeschichtliche Perspektiven. Rückblick – Augenblick – Ausblick*. Festgabe für Rudolf Fahrner zu seinem 65. Geburtstag am 30. Dezember 1968. Bonn 1969, S. 345–367.

<sup>30</sup> Günter Eich: *Kurmittel*. In: G. E.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 27), S. 335.

literarische Verfassung, der sich das jeweils neuartige Experiment in Prosa verpflichtet weiß. Die Texte der 60er Jahre verweisen dabei auf – literaturgeschichtlich damals zumeist einigermaßen obskure – Vorläufer im Expressionismus oder auch auf den Surrealismus, Texte der 10er Jahre finden in symbolistischen und romantischen Texten ihre Bürger. Dabei wird aber – und darauf kommt es an – jeweils nicht die Sachgeschichte einer Gattung fortgeschrieben. Statt dessen wird ein paradigmatisches Feld aufgerufen, das sich gegen eine abstrahierende Benennung durch einen Gattungsnamen sperrt. Wird dieses Feld vom Leser nicht aktualisiert, bleibt nur die Lektüre als Abweichung, als Anti- oder schlicht als mißglückte Literatur.

Meine Vermutung lautet, daß diese Kurzprosa darin symptomatisch ist für eine Literatur nach dem Durchgang durch die emphatische Moderne. Radikaler als bei anderen vermeintlichen Gattungen läßt sich an ihr erkennen, daß literarische Paradigmen sich nach dem Durchgang durch die Moderne nicht mehr in Form von Narrationen konstituieren, auch nicht in Form von abstrakten Normen mit gewissen Abweichungen, sondern als intertextuelle Netze, als Trefferlisten im Korpus der Generalbibliothek, in Form einer Auswahl, die dem jeweils gegenwärtigen Text-Projekt gemäß ist. Jeder neue Text erzeugt auf diese Weise eine spontane Neukonstellation innerhalb der Enzyklopädie literarischer Tradition. Wie wir diesem Befund, jenseits des akribischen Nachvollzugs von Einzelfällen, als Literaturgeschichtler gerecht werden können, wäre zu diskutieren.

Sibylle Schönborn

»... wie ein Tropfen ins Meer«

Von medialen Raumzeiten und Archiven des Vergessens:  
das Feuilleton als »kleine Form«

»Ich habe das Feuilleton im Vorbeigehen der schönen Literatur beigezählt und geklagt, daß eine Bestimmung seines Wesens noch in keiner Poetik zu finden sei.«<sup>1</sup> Dieser Satz von Karl Emil Franzos aus dem 19. Jahrhundert hat seine Gültigkeit bis heute noch nicht eingebüßt. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive liegt die Bedeutung des Feuilletons als »kleiner Form« in seiner Zwischenposition zwischen Reflexion und literarischer Fiktion. Daher können für das Feuilleton zwei Traditionsstränge als Ursprung ausgemacht werden, die in seiner Geschichte unterschiedliche Mischungsverhältnisse eingegangen sind und noch in der Gegenwart eingehen. Dies ist zum einen die grundlegende literarische Form der Erzählung, der Fabel, und sind zum anderen Formen des Kommentars und der Kritik. Aus diesen beiden Traditionen schöpfen auf jeweils unterschiedliche Weise alle Feuilletons, indem sie die Urmuster fortschreiben oder in diverse andere literarische oder journalistische Formen transformieren bzw. Hybridformen wie das Prosagedicht und den Essay ausbilden. In diesen beiden Traditionslinien mischen sich nicht nur literarische Formen, sondern auch kulturelle Praktiken wie die jüdische Schrifttradition des Kommentars und der Kritik mit den vielfältigen europäischen wie außereuropäischen Erzähltraditionen. Als Kulturkritik in Form von Kunst-, Theater-, Musik-, Literatur- und schließlich Filmkritik findet das Feuilleton eine seiner zentralen Aufgaben in der Moderne, indem es einen sekundären Text konstituiert, der aus der Position des Beobachters zweiter Ordnung kulturelle Prozesse kommentierend begleitet. Von diesen zentralen Aufgabenfeldern der Kritik, die das Feuilleton seit seiner Entstehung besetzt, soll im Folgenden nicht die Rede sein, sondern vielmehr von den eigenständigen Feuilletontexten literarischen Charakters.

Walter Benjamin, der mit seinen Texten aus der *Berliner Kindheit*<sup>2</sup> einige der bedeutendsten Beispiele für diese »kleine Form« hinterlassen hat, hat in seiner

<sup>1</sup> Karl Emil Franzos. In: Zweigeist. Karl Emil Franzos. Ein Lesebuch von Oskar Ansell. Potsdam 2005, S. 132.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV/1. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 1972, S. 235–304.