

OXFORD KAFKA STUDIES

Herausgegeben von
Manfred Engel und Ritchie Robertson

Band 1 – 2011

Kafka und die kleine Prosa der Moderne
Kafka and Short Modernist Prose

herausgegeben von
edited by
Manfred Engel
Ritchie Robertson

Königshausen & Neumann

Inhalt / Contents

| | |
|--|------------|
| Preface | 7 |
| I. Vorüberlegungen / Introductory Reflections | 15 |
| DIRK GÖTTSCHE »Geschichten, die keine sind«. Minimalisierung und Funktionalisierung des Erzählens in der Kleinen Prosa um 1900 | 17 |
| RÜDIGER ZYMNER Kafkas kleine Prosa im Kontext der Klassischen Moderne | 35 |
| II. Kafkas kleine Prosa / Kafka's Short Prose | 47 |
| GERHARD NEUMANN Aphorismus – Anekdote – Parabel. Zur Gattungsbestimmung von Kafkas Prosaminiaturen | 49 |
| RITCHIE ROBERTSON »Ich« and »wir«. Singular and Collective Narrators in Kafka's Short Prose | 67 |
| CAROLIN DUTTLINGER Kafkas Poetik der Aufmerksamkeit von <i>Betrachtung</i> bis <i><Der Bau></i> | 79 |
| MANFRED ENGEL <i>Beschreibung eines Kampfes</i> – Narrative Integration und phantastisches Erzählen | 99 |
| JULIAN PREECE Kafka's Correspondence with Felice Bauer and the Literary Tradition of the »Brautbrief« | 117 |
| III. Kleine Prosa der Moderne / Modernist Short Prose | 131 |
| STANLEY CORNGOLD Aphoristic Form in Nietzsche and Kafka | 133 |
| FLORIAN KROBB Parody in Turn-of-the-Century Short Prose | 151 |

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

JK 33685



© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2010

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlütder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

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

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4029-0

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

MORITZ BAßLER

Unter dem Kafka-Massiv

Unterwegs zu einer Typologie expressionistischer Kurzprosa

KAFKA – vom Emeritus bis zur Nachwuchskraft, vom Feuilleton bis zur Auslandsgermanistik sind sich derzeit alle über die exzeptionelle Größe dieses Autors nur allzu einig. Ein paar Zitate, und jeder kann teilhaben an einer gemeinschaftsfähigen erhabenen Größe, wie sie im Raum deutscher Literatur zuvor allein Goethe vorbehalten war. Kafkas Werk generiert eine Sekundärliteratur, die schon der bloßen Masse nach dem Wort von der *littérature mineure* Hohn spricht. Längst ist der vermeintlich marginalisierte Autor zur Autorität eines autoritätsskeptischen Zeitalters avanciert. Dieser Kafka, der derzeit so etwas wie den Kuschelpol der deutschen Literaturwissenschaft markiert, ist freilich ein reines Rezeptionsphänomen. Es sagt mehr über das aus, was wir, seine Leser, Interpreten und wissenschaftlichen Statthalter, gerne wären, als über das, was Franz Kafkas Werk im Kontext des literarischen Archivs bedeutet, in das es gehört. Das Feld kleiner expressionistischer Prosa findet zwar immer wieder passionierte Liebhaber, in der allgemeinen Wahrnehmung auch des Faches liegt es allerdings weitgehend unbeackert da, verschüttet unter dem Kafka-Massiv.

1. Expressionistische Kurzprosa

Aber ist da überhaupt ein Feld? Nicht ohne Plausibilität hatte Armin Arnold ja bereits 1972 gefragt:

Was ist der Generalnenner, auf den man Sternheims Experimente im falschen Satzbau, Döblins Wortkaskaden, Jungs chaotische Prosa, Corrinths Gestammel, Mynonas kühle Satire, Edschmids forcierte Originalität, Klambunds konzentrierte Filmscripts, Kafkas bürokratisch-exakt formulierte Vermutungen, Einsteins zerebrale Visionen oder Arnold Zweigs fortgeschrittenen Marlitt-Stil bringen könnte?¹

Und dabei hat er viele der Texte, die in der *Aktion* und im *Sturm* erscheinen, noch gar nicht im Blick: die radikal texturierte Prosa von Trakl, Däubler, Paul

¹ Armin Arnold, *Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar*. Stuttgart u.a. 1972 (Sprache und Literatur 76), 142.

Adler, Heinrich Schäfer, Angela Hubermann oder Rudolf Börsch etwa; die Dadaisten fehlen, Robert Müller, Georg Heym, selbst Gottfried Benn sind nicht erwähnt.

Nun wird man heute kaum mehr versuchen wollen, expressionistische Prosa allein über einen Katalog von Form- oder Inhaltsmerkmalen zu definieren, auch wenn Tendenzen wie die »zur Reduktion, zur Ellipse, zur raschen, hastigen, sprachintensivierten Diktion«² vielleicht mehrheitsfähig sind. Vielmehr haben wir es mit dem literarischen Output einer Szene zu tun, die sich über Generationsmerkmale, aber auch über Freundschaften, Aufführungsorte, Publikationsmedien und einen intensiven programmatischen Diskussionszusammenhang beschreiben lässt. In Avantgardebewegungen nimmt diese Szene auch jene Funktionsstelle ein, die in anderer Literatur, so schon im Poetischen Realismus, wesentlich dem Markt zukommt. Will sagen, das expressionistische Dispositiv wirkt nicht nur als Produktions-, sondern vor allem auch als Selektionsinstanz. Es ist der Filter, den passieren muss, was schließlich als expressionistische Literatur erscheinen kann.

Die Wirkungsweise dieses Filters lässt sich für den Expressionismus – mit einem gewissen Mut zur Vereinfachung – verhältnismäßig gut beschreiben, und das ist ja auch vielfach geschehen. Auch wenn es verbindliche Programmschriften der Bewegung so nicht gibt, steht doch, mehr oder weniger verpflichtend, eine mediumistische Programmatik im Raum – ausformuliert von Kandinsky oder Einstein, aber präsent auch in den verstreuten Äußerungen vieler anderer Expressionisten. Sie weist dem Künstler die Rolle des Empfangenden aus einer irgendwie gearteten Primärwirklichkeit zu. Er gestaltet das radikal Neue, das aufgrund seiner inneren Totalität und Gesetzmäßigkeit die verknöcherten Gegebenheiten des Positivismus und Wilhelminismus, von der Familienstruktur bis hin zu den Axiomen der Logik, grundsätzlich in Frage stellt.

Diese Programmatik hat nun zwei Aspekte, die an eine literarische Gestaltung sehr unterschiedliche Anforderungen stellen. Zum einen lässt sich ihr die Forderung nach unerhört neuen Formen ablesen; sie liefert damit eine Lizenz zur Abstraktion und Unverständlichkeit. Diese Tendenz habe ich in meinen Arbeiten zur expressionistischen Prosatextur bislang vielleicht etwas zu einseitig hervorgehoben.³ Denn der programmatische Filter, um bei diesem Bild zu bleiben, selektiert als druckenswert eben nicht nur radikale Texturexperimente, sondern auch Texte, die die bürgerliche Gesellschaft in der Konfrontation mit dem ihr Fremden und Neuen zum Gegenstand haben. Wenn der erste Fall in Richtung Traumtextur, Vision und absoluter Prosa tendiert (»mit meinem blauen Anemonenschwert«; G. Benn), so zielt der zweite Fall eher in Richtung Bürger-

² Hartmut Vollmer, Einleitung. In: Ders. (Hg.), *Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen*. Paderborn 1996, 8.

³ Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen 1994 (Studien zur deutschen Literatur 134).

satire (»Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut«; J. v. Hoddis). In Carl Einsteins für Expressionismus und Dadaismus gleichermaßen seminalem *Bebuquin* findet sich beides, und darüber hinaus und geradezu als Dominante noch ein Drittes: die teils poetologisch-reflexive, teils autosatirische Darstellung der avantgardistischen Szene selbst – auch dies ein Element, das sich durchzieht, von den bekannten Beispielen »erkenntnistheoretischer Reflexionsprosa« bis hin zu den zahlreichen Caféhaus-Texten.

2. Zwei Stränge

Thema des expressionistischen Textes ist also der Einbruch des »Ganz Anderen« in die bürgerliche Welt. Dieser kann einerseits performativ, durch Gestaltung radikal neuer Formen, vollzogen oder aber mimetisch dargestellt werden. Im einen Fall führt das zu komplett a-mimetischen Texturen, die zur Repräsentation dessen, auf das sie wirken sollen, gänzlich ungeeignet sind. Im anderen Fall führt es genau im Gegenteil zur realistisch-satirischen Darstellung der Gesellschaft, während das Andere dann nur in seiner Wirkung auf diese, etwa in Form von Gespenstern, zur Darstellung kommen kann. Die formalen Optionen beider Tendenzen scheinen sich auszuschließen, jedoch besteht der Reiz expressionistischer Literatur nicht selten im Versuch, sie in hybriden Konstellationen dennoch zu vereinen.

Unter den Bedingungen des Dramas sind die Auswirkungen der genannten Konstellation besonders deutlich zu beobachten: Hier hätten wir auf der einen Seite Stücke wie Kandinskys *Der gelbe Klang*, auf der anderen etwa Sternheims *Die Hose*. Der Versuch, beide Tendenzen gleichzeitig auf die Bühne zu bringen, führt zum Auftritt entweder von bürgerschreckenden Gespenstern (wie in Werfels *Der Besuch aus dem Elysium*, 1912) oder – weitaus häufiger – von allegorischen Figuren, die das »Ganz Andere« meinen, ohne es formal sein zu können (wie z.B. der Morgen in Hanns Johsts *Die Stunde der Sterbenden*, 1914).⁴ Auf etwas andere Weise lässt sich die Polarität zwischen realistischer und a-mimetischer Darstellungsoption auch in den beiden genealogischen Strängen erkennen, die Kandinsky in seiner Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12) für die emphatisch moderne Malerei skizziert. Auf der einen Seite stehen die »Sucher des Inneren im Äußeren«, namentlich Rossetti, Burne-Jones, Böcklin, Stuck und Segantini, bei denen realistische Darstellungsverfahren ins Phantastisch-Allegorische transformiert werden. Auf der anderen Seite nennt er die »Sucher des neuen Gesetzes der Form«, namentlich Cézanne, Matisse und Picasso. »Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel«, so Kandinsky, ein Ziel, das

⁴ Vgl. dazu ausführlich: Moritz Baßler, *Baurat, werde wesentlich! Anmerkungen zum expressionistischen Drama*. In: Andrea Fromm/Helga Thieme (Hg.), *Barlach auf der Bühne. Inszenierungen 1919–2006*. Hamburg, Güstrow 2007, 117–125.

in der bildenden Kunst freilich Abstraktion heißt und die Darstellung des überkommen Bürgerlichen bis auf weiteres nicht mehr mit umfasst.⁵

Betrachten wir nun in diesem Zusammenhang noch einmal den genealogisch-typologischen Versuch zur expressionistischen Prosa, den Walter H. Sokel 1969 vorgelegt und 2005 noch einmal bekräftigt hat. Hier wird eine Döblinsche Richtung, die eine »objektivierende Erzählperspektive« bevorzuge, von einer Einsteinschen unterschieden, der es angeblich »nicht um Literarisches, sondern um Weltanschaulich-Ideelles« gehe. Dabei stellt Sokel Döblin in eine genealogische Reihe mit Spielhagen, Flaubert, Henry James, den Naturalisten, den Futuristen sowie Heym, Kafka und Edschmid, während Einstein von der Romantik, Nietzsche und Gide hergeleitet und neben Dada, Musil, Benn und Otto Flake gestellt wird.⁶ Die Kategorien, die für den Einsteinschen Strang zur Anwendung kommen, sind offensichtlich wenig adäquat, schon weil Sokel den entscheidenden Punkt der Einsteinschen Programmatik verpasst, dass sich nämlich die Revolte des ›Ganz Anderen‹ nur in radikal neuen tektonischen Formen vollziehen kann und gerade nicht im ›Weltanschaulich-Ideellen‹. Die Tendenz zur Textur bleibt hier unerkannt, und entsprechend heterogen liest sich Sokels Reihe.

Vielleicht lohnt jedoch der erste Strang noch einmal genaueres Hinsehen, der eine Linie vom Realismus über den Naturalismus zur futuristischen und expressionistischen Verknappung konstruiert – zumal Sokel ja auch Kafka in dieser realistischen Tradition emphatischer Moderne situieren will. Setzen wir bei der vielleicht am meisten überraschenden Namensnennung in diesem Zusammenhang ein und fragen uns: Was hat Friedrich Spielhagen hier zu suchen? Gedacht ist vermutlich weniger an dessen erzählerisches Werk, etwa den *Sturmflut*-Roman, als vielmehr an Spielhagens programmatische Aufrufe zum ›objectiven‹ Erzählen. Objektives Erzählen nach Spielhagen ist Erzählen am Pol des ›showing‹, ein Erzählen, in dem der Sinn allein aus den Fakten bzw. den Äußerungen und Gedanken realistisch konstruierter Figuren deutlich wird und nicht von einer autornahen Erzählerstimme vermittelt ›telling‹ hinzugegeben werden muss.⁷ Der Eindruck täuscht wohl nicht, dass dieses Theorem in gewisser Weise noch Sokels Unterteilung selbst zugrunde liegt, indem er der Einsteinschen Richtung sozusagen ein auktoriales Verbreiten von Weltanschauung vorwirft, das letztlich unkünstlerisch wäre.

Man kann nun durchaus auf den Gedanken kommen, von hier aus, von der metonymisierenden Tendenz realistischen Erzählens, eine Verbindung zu ziehen

⁵ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst [1911]. Bern 10. Aufl. 1952, 50–52.

⁶ Walter H. Sokel, Die Prosa des Expressionismus. In: Wolfgang Rothe (Hg.), Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern, München 1969, 153–170; engl. Neudruck: The Prose of German Expressionism. In: Neil H. Donahue (Hg.), A Companion to the Literature of German Expressionism. Rochester 2005, 69–88.

⁷ Vgl. Friedrich Spielhagen, Ueber Objectivität im Roman. In: Ders., Sämtliche Werke. Bd. 1: Vermischte Schriften. Berlin 1864, 174–197.

zum Sternheimschen ›Kampf der Metapher‹, zur reinen Kontiguität der Substantivkaskaden Marinettis oder des faktualen Erzählens im *Wang-lun*-Roman. Typologisch ließe sich hier vielleicht eine Tendenz zur absoluten Metonymie benennen, die der Tendenz zur absoluten Metapher in texturierter Literatur bis hin zum Surrealismus korrespondiert. Sie lässt den Leser oftmals ähnlich irritiert zurück wie diese, mit dem Unterschied jedoch, dass sie die Konstruktion einer mehr oder weniger realistischen Textwelt, einer Diegese, nicht unterläuft, sondern zulässt und sogar voraussetzt. Und wie mit der reinen Textur stets das Begehren nach einem übergreifenden Frame einhergeht, der den unverständlichen Text wenigstens in seiner Gesamtheit referenzialisiert – z.B. als Traum, Vision oder Irrenrede – so, könnte man sagen, haftet der reinen Metonymie das Begehren nach einem übergreifenden Bedeutungscode an, der das scheinbar apodiktisch Hinerzählte irgendwie in seiner Gesamtheit mit Sinn ausstattet, z.B. in Form einer Allegorie. In der Tat kann man sich ja bei Texten wie *Die drei Sprünge des Wang-lun* oder eben Kafkas dem Sog der Allegorese kaum entziehen.

3. Exkurs: Poetischer Realismus

Im Poetischen Realismus war das bekanntlich noch nicht so. Vielmehr ging es ja gerade programmatisch darum, die metonymische Wiedergabe der Wirklichkeit paradigmatisch zu läutern. In der Theorie orientierte man sich dabei an Goethes Symbolik, in der Praxis aber, so hat die neuere Forschung gezeigt, überwog die Metonymisierungstendenz jeden möglichen Bedeutungscode. Hans Vilmar Geppert spricht von einem ›Verbrauchen der Codes‹ im realistischen Erzählen, Claus-Michael Ort zeigt in seiner poetologischen Lektüre von Bildnisdarstellungen, wie die Tendenz zur metaphorischen Bedeutungsproduktion stets eine Gefährdung realistischer Semiose bedeutet, der sich der realistische Text durch metonymisierendes Erzählen entzieht.⁸ Umgekehrt jedoch bedarf jede Darstellung eines bloß Faktischen, etwa im historischen Narrativ, der symbolisierenden Bedeutungsanreicherung. Die in der Klassik über den Code ›Natur‹ jederzeit gegebene Einheit von Phänomen und Bedeutung tritt auseinander in zwei instabile Optionen, deren eine jeweils in die andere kippt. Man könnte von einer Ent-Artierung des Goetheschen Symbols im Poetischen Realismus sprechen.

So gesehen war Spielhagens ›objectives Erzählen‹ zwar auf der Höhe der Programmatik seiner Zeit, in der Praxis jedoch bereits damals eine obsoletere Option. Es setzt im Kontext des Poetischen Realismus ja voraus, dass sich ein Objektives im Kontingenten zeigt, woraufhin sich dieses quasi von selbst erzählt.

⁸ Hans Vilmar Geppert, Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1994; Claus Michael Ort, Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus. Tübingen 1998.

Eben darauf verlässt sich Spielhagen in seiner eigenen literarischen Praxis jedoch keineswegs; tatsächlich wirkt seine Prosa trotz musterhafter Umsetzung des ›objektiven‹ Prinzips auf uns heute viel stärker auktorial gesteuert als zeitgleiche Versuche mit deutlich dominanteren Erzählern, etwa bei Wilhelm Raabe. Zwar wird alles aus der Sicht der Figuren wiedergegeben, aber man braucht in *Sturmflut* kaum zwei Seiten, um zu erkennen, welche Figuren so gnadenlos positiv und verlässlich gezeichnet sind, dass man sich auf ihre Weltsicht verlassen kann, und welche eben nicht. Verklärung bleibt letztlich immer eine auktoriale Angelegenheit. Jede Art von Verunsicherung, die durch den Verzicht auf eine zentral beglaubigte Bedeutung entstehen könnte, wird vermieden.

Dass dies auch anders sein könnte, blitzt im frühen Realismus einmal auf in den personalen Reflexionen der Figuren in Otto Ludwigs *Zwischen Himmel und Erde*. Hier verrennt sich auch der als durch und durch positiv und verlässlich gezeichnete Held Apollonius immer wieder in fruchtlose Gedankenspiele, die ans Neurotische grenzen. Und es braucht, mit Richard Brinkmann zu sprechen, eine ordentliche Portion auktorialer ›Sauce‹, um das hinterher zu jenem verklärend-entsagenden Romanschluss hinzubiegen, der für die Erzählliteratur des Poetischen Realismus verpflichtend bleibt.⁹ Erst im Spätrealismus, so in Wilhelm Jensens *Gradiva*, kommt es wieder zu einem vergleichbaren Phänomen, dass sich nämlich ein Teil der realistisch motivierten Textur in Form einer personalen Gedankenflucht zu verselbständigen droht. Auch dort kann die realistische Erzählung nurmehr gewaltsam, in diesem Fall durch einen aufgesetzten Komödienschluss, gerettet werden.

Aus diesem Exkurs in den Realismus ergibt sich zweierlei: (1) Von Spielhagens ›objektivem‹ Erzählen führt kein Weg in die Moderne, weil es ein Goethesches Welt- und ein entsprechend organologisches Textmodell voraussetzt. Dieser Sinngarant lizenziert im Realismus allererst das rein metonymische Erzählen. (2) Es gibt jedoch eine andere Form nicht-auktorialen realistischen Erzählens, und diese Form wirkt bis heute (selbst bei Ludwig und Jensen) auf uns modern. Es handelt sich um ein perspektiviertes Erzählen, ein Erzählen, das von vornherein keinen Anspruch auf realistische Objektivität machen kann, weil es eben personal, als tendenziell pathologische oder komische Psychotextur daherkommt.

4. Routines

Um mich vom bereits vorhandenen Vokabular ein wenig unabhängig zu machen, möchte ich an dieser Stelle den Begriff der ›Routine‹ vorschlagen, als eine Textproduktion nach willkürlich vorgegebenen bzw. selbstgesetzten Spielregeln: Man

⁹ Vgl. Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Tübingen 1957, 207.

wählt zunächst eine bestimmte Manier, und in dieser wird dann ein Thema abgehandelt, eine Situation durchgespielt. Oben habe ich argumentiert, dass der Poetische Realismus ein solches Schreiben in Routines nicht ermutigt, weil es ihm darum geht, das objektive Wesen der Wirklichkeit zu erfassen. Dazu muss die Art des Schreibens selbst als quasi natürlich erscheinen – man kann die eine Wirklichkeit mehr oder weniger gut erfassen, aber nicht auf beliebig viele verschiedene Weisen. In der Praxis entspricht dem die bis heute gängige ›realistische‹ Erzähltextur mit ihrem Wechsel von raffenden Passagen und Szenen. Routines dagegen produzieren zwar eine meist sehr homogene Textur, die aber gerade nicht als selbstverständlich-natürlich, sondern als bedingt und künstlich erscheint.¹⁰

Intradiegetisch kann diese Bedingtheit als die einer kranken, fehlgeleiteten oder sonstwie restringierten Person motiviert sein, dargestellt in personaler Fokalisierung. Solche Passagen finden sich, wie gesagt, sogar im Poetischen Realismus, wenngleich sie dort sofort Probleme kreieren. Von Sokels Liste springt einem überdies Flaubert ins Auge, dessen personales Erzählen bereits in *Madame Bovary* für erhebliche Irritation beim realistischen Leser sorgte und in den Diskurs-Routines von *Bowvard et Pécuchet* gipfelt. – Eine Routine muss aber nicht personal gebunden, sondern kann auch einfach durch die Verfahrensregel des Textes selbst bestimmt sein, der dadurch dann etwas von einem Conchetto bekommt.

Die Opposition ›Realistischer Text‹ versus ›Routine‹, wie ich sie hier vorschlagen möchte, ist nicht ganz identisch mit der bekannten Opposition von Roland Barthes zwischen realistisch-anekdoteschem, lesbaren Text auf der einen und modernem, schreibbarem Grenztext auf der anderen Seite und auch nicht mit der Opposition von strukturiertem, diegetischem Text und unverständlicher Textur, mit der ich in meiner Dissertation operiert habe. Denn Routines müssen keineswegs in Richtung emphatischer, polysemantischer Texturen à la Trakl oder Däubler gehen, sie können durchaus im ›Realistischen‹ bleiben, indem sie beispielsweise eine Diegese entwerfen, die eindeutig referenzialisierbar bleibt, dies aber in einer artifiziellen, stilistisch forcierten Weise tun.

Eben dies ist offenbar auch charakteristisch für jene Erzähltexte der Autoren, die Sokel dem Döblinschen Typus expressionistischer Prosa zurechnet. Ein Roman Klabunds oder Döblins, eine Erzählung Heyms oder Kafkas, verfährt immer noch realistisch, aber nicht in der selbstverständlichen Weise des Poetischen Realismus, sondern in Form von, wie man sagen könnte: realistischen Routines; ob personal rückgebunden (wie in der *Ermordung einer Butterblume* oder in der *Verwandlung*) oder nicht (wie im *Wang-lun* oder in *Pjotr*). Und auch die a-mimetischen Texturen werden im Expressionismus zumeist als Routines

¹⁰ Die Anregung zu dieser Begrifflichkeit entstammt poetologischen Überlegungen von William S. Burroughs anlässlich seines Romans *Queer*; vgl. William S. Burroughs, *Introduction*. In: Ders., *Queer*. New York 1987, V–XXIII, hier: XV f.

eingeführt, als Simulation von Vision, Traum oder Irrenrede. Im Routine-Charakter hätten wir also vielleicht etwas Verbindendes, das die expressionistische Prosa zumindest einmal von der Erzählprosa des deutschen Realismus, womöglich auch vom Naturalismus Zola'scher Prägung und Holz'scher Theorie unterscheidet.

Bevor wir diesen Gedanken ein Stück weiterfolgen, gilt es, einen naheliegenden Einwand zu entkräften: Zu klären ist, wie sich die personale Routine, die doch eine Psychotextur zur Folge hat, eigentlich zum programmatisch eindeutigen Anti-Psychologismus der Expressionisten verhält. Einstein hat das 1916 anhand von Paul Adlers Ich-Roman *Nämlich* auf den Punkt gebracht als eine Figur des Umschlags. »Den in klassizistischer Regel verdeckten«, schreibt er in seiner Rezension, »mag das Ichmäßige erschrecken und fällen; der genau Bedachte weiß, daß in so dichtem, nie je durchbrochenen Ich das stärkste Impersonel erlangt ist.«¹¹ Die Routine, heißt das, verselbständigt sich gegenüber der personalen Referenz. Ihre Aussage ist nicht länger: »Seht, so denkt ein Irrer«, sondern es geht um die Präsentation neuer Texturen, beispielsweise um ihrer emphatischen Kunstwirkung willen. Die personale Routine ist damit nicht länger mimetisch rückgebunden und tendiert letztlich ebenfalls zur Text-Routine. Das hypertrophe Ich der Expressionisten von Adler bis Benn bezeichnet, ebenso wie sein personale Gegenstück in dritter Person bei Heym oder Kafka, pointiert gesprochen, kein Innenleben einer Person mehr, kein psychologisches Subjekt, das kriseln könnte, sondern eine idiosynkratische Schreibweise. Während poetisch-realistische Texte »wahr« und daher sozusagen emphatisch anti-idiosynkratisch sind, sind Routines geradezu per definitionem *queer*, idiosynkratisch, und fallen somit unter den Tatbestand der *littérature mineure* – ihre Wahrheit ist stets eine, die als solche außerhalb des Textes und seiner spezifischen Logik nicht – oder noch nicht – gegeben ist.

5. Expressionistische Routines

Expressionistische Routines können nun, wie gesagt, in Richtung einer absoluten Prosa zielen, die der Programmatik des »Ganz Anderen« entspricht; sie müssen es aber nicht. Im Folgenden möchte ich einige Beispiele »realistischer« Routines des Expressionismus näher betrachten. Beginnen wir mit einer Passage aus Wolfensteins *Fragment eines Daseins* (1914 in der *Aktion*):

Plötzlich trat er vor das Café und hinein; er wurde begrüßt, beim Namen genannt... wie lange saß er jetzt schon da?...

¹¹ Carl Einstein, Paul Adler [Rezension zu *Nämlich*]. In: Die Aktion 6 (1916), 208. Vgl. Moritz Baßler, Absolute Prosa. In: Walter Fähnders (Hg.), Expressionistische Prosa. Bielefeld 2001 (Aisthesis Studienbuch 1), 59–78.

Er hörte sich sprechen, fühlte sich lächeln, rauchen, trinken... aber fehlte ihm etwas?

Er war sich irgendeiner Stille bewußt, gleich einer Blase im Geräusch des Cafés... einer Form nach innen, großer Nähe nach draußen. Die Bewegungen der Arme rings um den Tisch konnten auch von ihm gemacht sein..., die Blicke konnten auch sein Gesicht spiegeln. War eine Grenze zwischen den Antworten und den Fragen? ... Was tat er denn?¹²

Der konsequent personal fokalisierte Text mündet in erlebte Rede; simuliert wird ein Bewusstseinszustand der Selbstentfremdung, aber sicher kein primärwirkliches »Ganz Anderes«. Anders als z.B. in den kühnen Ich-Texturen Henriette Hardenbergs bleibt der Bezug zur vertrauten Außenwelt stets erkennbar, das metonymische Nebeneinander (sprechen, lächeln, rauchen, trinken) verbleibt im Frame des Cafébesuchs. Thematisiert und gestaltet wird jedoch der Bedeutungsverlust, der Verlust der Selbstverständlichkeit dieses Frames. Die Auslassungspunkte des Originals markieren nicht nur ein Vergehen diegetischer Zeit, sondern dienen auch der Isolierung der diegetischen Kerne voneinander. Darin besteht der Witz dieser Routine – als realistische spielt sie den Verlust des Realitätsbezuges durch. Die Referenz geht nicht mehr auf irgendeine allgemeingültige Wirklichkeit, sondern bloß noch auf die idiosynkratische Wirklichkeit dieses einen Momentes für diese eine Figur – Fragment eines Daseins.

Nehmen wir eine Passage aus Döblins »chinesischem Roman« *Die drei Sprünge des Wang-lun* hinzu:

An demselben Tage, an dem die Bettler das Dorf verließen und sich nordwärts zerstreuten, trat Wang-lun seine Reise nach Schan-tung zu den Brüdern der Weißen Wasserlilie an. Er wanderte ununterbrochen, oft sechzig bis siebenzig Li den Tag. Ein furchtbarer Schneesturm hielt ihn zwei Tage im Gebirge fest, ehe er in das Hügelland und die Ebene eintreten konnte.

Auf seiner beschwerlichen Wanderung brach dann der Frühling an. Die Stadt Yang-chou-fu sah den Bettler und beachtete ihn nicht; sie sah nicht lange später Anhänger dieses Mannes Entsetzliches in ihren Mauern leiden, fiel halb in Schutt.¹³

Im Roman finden sich durchaus auch personal erzählte Teile; die zitierte auktoriale Passage zeigt jedoch besonders gut das Strukturprinzip des metonymischen Neben- und Nacheinander. Erzählt wird in starker Raffung eine Reise mit detaillierten Angaben von Orten, Entfernungen und Ereignissen, deren Bedeutung dem Leser vorenthalten bleibt. Manche Dinge tauchen wieder auf, wie die Weiße Wasserlilie oder die letztgenannte Stadt, andere bleiben ohne Anknüpfung wie

¹² Alfred Wolfenstein, *Fragment eines Daseins* [1914]. In: Ders., Werke. Hg. v. Hermann Haarmann u. Günter Holtz. Bd. 3: Erzählende Dichtungen. Hg. v. Günter Holtz. Mainz 1985, 37–41, hier: 40.

¹³ Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun*. Chinesischer Roman [1915]. München 2007, 89.

der Schneesturm. Die Ansiedlung im Exotischen forciert dieses Prinzip noch. Realistische Diegese und kohärente Handlung sind gegeben, aber warum werden uns auf fünfhundert Seiten diese halb historischen Vorgänge aus dem China des 18. Jahrhunderts in Form einer forcierten Legende vorgeführt? Sicher geschieht dies nicht, wie noch im historischen Roman des 19. Jahrhunderts, in historistischer Absicht. Eine kurze Zueignung ruft zu Beginn des Romans in extrem expressionistischer Diktion die moderne Technik und Großstadt auf – »Dieser himmlische Taubenflug der Aeroplane./ Diese schlüpfenden Kamine unter dem Boden./ Dieses Blitzen von Worten über hundert Meilen./ Wem dient es?«.¹⁴ Hier scheint der Auftrag einer Übertragung des anschließend Erzählten auf die Gegenwart enthalten – als Allegorese? Kohärentes historisches Erzählen in der Tradition Flauberts tendiert als expressionistische Routine zum Parabelhaften, ohne dass man hier oder in den Kurzromanen Klabunds ohne weiteres sagen könnte, wofür es steht und wem es dient.

Beide eben genannten Spielarten realistischer Routine findet man bei Kafka wieder. Neben dem bekannten parabelhaften Erzählen, und oft vermischt mit diesem, steht die intern fokalisierte Prosa, wie in *Der Fabrgast* (1908):

Ich stehe auf der Plattform des elektrischen Wagens und bin vollständig unsicher in Rücksicht meiner Stellung in dieser Welt, in dieser Stadt, in meiner Familie. Auch nicht beiläufig könnte ich angeben, welche Ansprüche ich in irgendeiner Richtung mit Recht vorbringen könnte. Ich kann es gar nicht verteidigen, daß ich auf dieser Plattform stehe, mich an dieser Schlinge halte, von diesem Wagen mich tragen lasse, daß Leute dem Wagen ausweichen oder still gehen oder vor den Schaufenstern ruhn. – Niemand verlangt es ja von mir, aber das ist gleichgültig (DzL 27).

Ähnlich wie bei Wolfenstein wird ein alltäglicher Rahmen (hier: die Straßenbahnfahrt) dem Ich fremd, es legt gängige Syntheseprinzipien an, aber ohne Erfolg.¹⁵ Dabei könnte es sich sehr gut um Psycho-Textur handeln, gelesen wird es aber nicht psychologisch, als Simulation eines krankhaften Zustandes, sondern eben als leicht melancholische Routine. Musil assoziiert mit den Prosastücken aus *Betrachtung* (1913) bekanntlich die Feuilletonmanier, »für die ein Dichter vor fünfzig Jahren sicher den Buchtitel Seifenblasen erfunden hätte«, und erkennt hierin einen »Spezialfall des Typus Walser«.¹⁶ In der Tat waren das Feuilleton und gemischte literarische Zeitschriften wie *Hyperion* oder *Die Opale* diejenigen Orte, wo man von einem formalen oder inhaltlichen Einfall geprägte Routines wie *Der Ausflug ins Gebirge* oder *Wunsch, Indianer zu werden* um 1910 am

¹⁴ Ebd., 7.

¹⁵ Das ist auch das dominante Thema von Gottfried Benns Rönne-Prosa; vgl. den Beitrag von Antje Büssgen in diesem Band.

¹⁶ Robert Musil, Franz Kafka [1914]. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 2: Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Reinbek 1978, 1468 f.

ehosten erwarten durfte. Musils Rezension markiert den literarhistorischen Punkt, an dem solche Texte, die man bisher als humorige *Cappriccios*, *Divertimenti* und Seifenblasen gelesen hatte, im expressionistischen Dispositiv auf einmal als eine neue, wesentliche Form von Prosaliteratur wahrgenommen werden.

6. Die Nuller Jahre

Walser, Döblin, Kafka, Einstein und andere haben solche Texte nun freilich bereits in den Nuller Jahren verfasst, also bevor es so etwas wie einen expressionistischen Produktions- und Rezeptionsszusammenhang überhaupt gab. Und sie standen darin nicht allein: Paul Scheerbar, Oskar Panizza, Peter Hille, Peter Altenberg, Gustav Meyrink, aber auch die Prosastücke von Richard Dehmel und sogar manche Liliencron-Texte überschlugen sich geradezu im Ausprobieren unterschiedlichster, oft lustiger oder parodistischer, aber durchaus auch ernsthafter Routines. Alle diese Autoren sind übrigens – mit eigenen Texten oder aber über Hommagen – in den ersten Jahrgängen der *Aktion* und des *Sturm* vielfach präsent, die Expressionisten nehmen immer wieder positiv Bezug auf sie. Wenn die These zutrifft, dass aus dem Poetischen Realismus kein Weg in die Moderne führt und dass auch der Naturalismus zumindest in Teilen noch einer realistischen Schreibweise anhing, dann tut sich hier, in den Nuller Jahren, eine verfahrensgeschichtliche Forschungslücke auf. Kanonisiert werden die neuen Verfahren erst unter dem Label des Expressionismus, dies blendet jedoch aus, dass die Umstellung auf literarische Routines als Normalfall von Erzählliteratur bereits in den fünfzehn Jahren davor stattgefunden haben muss. Die Modernisierungsgeschichte von Literatur und Kunst in dieser Zeit nur über die Entwicklung in Frankreich, den Symbolismus und die *Décadence* zu schreiben, hält eine ganze, bislang namenlose Epoche deutscher Literatur im Halbdunkel.

Der Weg zu einer Typologie expressionistischer Prosa muss, so scheint mir, über die Nuller Jahre führen. Hier findet die Verabschiedung eines selbstverständlich realistischen oder naturalistischen Schreibens zugunsten idiosynkratischer Routines statt, die aber offenbar noch nicht wieder unter irgendwelchen übergreifenden Programmdiskursen versammelt werden konnten. Dies geschieht erst in der emphatischen Moderne, die dann allerdings in der Lage ist, unterschiedliche bereits bestehende Prosaformen sozusagen retrospektiv für sich zu anektieren, indem sie ihnen Funktionsstellen im neuen Dispositiv zuweist.

7. Funktionen kleiner Prosa im Expressionismus

Ich versuche, abschließend einige dieser Funktionsstellen der Prosalandschaft unter dem Kafka-Massiv zu benennen. Relativ klar ist die Sache bei den Routines, die in Richtung Auflösung der Frames, Asyndeton, Abstraktion, Verselb-

ständigung klanglicher Mittel, also in Richtung einer a-mimetischen Textur gehen. Solche Texte sind Kandidaten für das emphatisch moderne Werk als Kristallisation eines ›Ganz Anderen‹. Wenn solche Formen überhaupt auf etwas referieren, dann entweder auf visionäre Ausnahmezustände oder aber – wie in Däublers Texten zu Klee – auf andere emphatisch moderne Kunst.

Routines, die zwar groteske Verzerrungen und sprachliche Forcierungen in Szene setzen, dabei aber immer erkennbar referentiell und mimetisch bleiben, eignen sich dagegen zur Karikatur des überlebten Bürgerlichen, zur souverän rufenden Darstellung seiner Peinlichkeiten in der Konfrontation mit dem Neuen und Anderen, zur Satire.

Häufig tritt dieses bürgerliche Überkommene auch nur mehr in Form eines Subjektes auf, das mit dem Anderen als Zustand seiner selbst konfrontiert wird. Das kann ebenfalls karikierend geschehen (wie in der *Butterblume*), aber auch sehr ernsthaft als existentieller Kampf daherkommen (wie oben bei Wolfenstein und Kafka).

Wo die ›realistische‹ Routine sich jedoch nicht unmittelbar kritisch oder parodistisch auf eine überlebte Wirklichkeit bezieht (die ja in reiner Textur nicht abbildbar wäre), die Tendenz zur verselbständigten Metonymie also anderweitig ausgelebt wird (wie im *Wang-lun* oder nicht selten bei Kafka), stellt sich, wie gesagt, rasch das Bedürfnis nach einer parabolischen, allegorischen Lesart ein. Müsils Kafka-Rezension vermittelt den Eindruck, dass das im Kontext expressionistischer Prosa zunächst als eine eher unentschiedene, irgendwie halb-gare Form ist – die dann eben erst später, als man händeringend nach allegorischen Angeboten für die eigene Verfasstheit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts suchte, in Gestalt Kafkas ihre unglaubliche Karriere gemacht hat.

Eine weitere verbreitete Funktion der realistischen Routine wurde oben bereits genannt: Nicht selten bezieht sich die groteske, mal spaßige, mal unheimliche Verzerrung bei anhaltender Kenntlichkeit auf das expressionistische Projekt selbst, vom Kaffeehausklüngel über die Erotik bis hin zur Programmatik und ambitionierten Kunstpraxis. Auch hierzu noch ein letztes Beispiel, aus Lichtensteins *Café Klößchen*:

Manchmal kam ein Wind, ein giftiger heißer Hund. Wie zähes, glühendes Öl lag die Sonne auf den Häusern und auf den Straßen und auf den Leuten. Kleine geschlechtslose Menschlein mit schrägen Beinen hopsten sinnlos um den vergitterten Vorgarten des Café Klößchen. Innen prügelten sich Kuno Kohn und Gottschalk Schulz. Andere sahen zufällig zu. Lisel Libichlein saß ernsthaft in einer Ecke.¹⁷

Es handelt sich um einen auktorial erzählten Text; denn die typische forcierte Bildlichkeit und Syntax ist hier keiner Person zuzuordnen; die als Reflektor in

¹⁷ Alfred Lichtenstein, *Café Klößchen*. In: Ders., *Dichtungen*. Hg. v. Klaus Kanzog u. Hartmut Vollmer. Zürich 1989, 181–191, hier: 185.

Frage kommenden Figuren Kuno und Lisel können die van Hoddis verpflichteten Straßenszenen gar nicht wahrnehmen, da sie im Café beschäftigt sind. Zugleich ist klar, dass hier kein emphatischer Versuch in absoluter Prosa vorliegt. Der Text konstituiert zweifellos eine Diegese. Er gestaltet sogar eine einigermaßen durchmotivierte Dreiecksgeschichte, zu der die erzählte Prügelei gehört. Die Personen- und Lokalnamen nehmen mit der Alliteration ein lyrisierendes Prinzip auf, das den gesamten Text verdichtet (*heißer Hund*, *vergitterten Vorgarten*, *zufällig zu*), wenden es jedoch nicht ins Emphatische, sondern ins Typisierende und damit potentiell Satirische. Wie ein »schönes fressendes Fräulein« in einem anderen *Klößchen*-Text sagt: »Nehmen Sie jrotesk, det hebt Ihnen«.¹⁸ Ziel des mal beißenden, mal melancholischen Spotts ist hier jedoch nicht der obsoletere Bürger; vielmehr lassen sich diese Texte als Schlüssel-Erzählungen lesen, in denen ein zeitgenössischer Leser seine eigene Szene wiedererkennen konnte: im *Klößchen* das Berliner Café des Westens, in Kohn den Autor, in Schulz womöglich Georg Heym. Selbst das berlinernde »Nehmen Sie jrotesk« ist das Zitat eines Gedichtes von Ernst Blass, worin dieser bereits die expressionistische Textur à la Lichtenstein verspottet hatte. Die Referenz geht also, in idiosynkratisch-grotesker Verzerrung, auf die eigene Szene, ähnlich wie im *Bebuquin* wird die Unzulänglichkeit der eigenen Künstlerexistenz und -praxis gestaltet.

Die Liste dieser Funktionen fiktionaler Prosaroutines im Expressionismus ist sicher noch nicht vollständig, und in der Praxis überwiegen, wie gesagt, oft Mischformen. Entworfen wurde immerhin so etwas wie die Skizze und einige rohe Bausteine einer Verfahrensgeschichte deutscher Prosa vom Poetischen Realismus bis zur Moderne, eines typologischen Projektes, das seiner weiteren Ausarbeitung harret.

¹⁸ Ebd., 192.