

Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. Beck, München 2004. 640 S., € 34,90.

Helmuth Kiesels *Geschichte der literarischen Moderne* gehört zu einer beliebten Gattung. Mit Walter Fähnders' *Geschichte von Avantgarde und Moderne* (1998), mit der Literaturgeschichte der Wilhelminischen Epoche von Peter Sprengel (1998/2004), mit den von York-Gothart Mix sowie Bernhard Weyergraf herausgegebenen Bänden zu *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus* (2000) und zur *Literatur der Weimarer Republik* (1995) oder mit Harro Segebergs *Geschichte der Literatur im Medienzeitalter* (2003) liegt eine ansehnliche Anzahl an entsprechenden Überblicksdarstellungen vor. Worin also besteht die Besonderheit von Kiesels *Geschichte der literarischen Moderne*?

Zunächst bietet sich eine Bestimmung ex negativo an: Man wird eine der Prominenz ihrer Werke und Persönlichkeit angemessene Würdigung und Darstellung von klassisch modernen Autoren wie Franz Kafka oder Thomas Mann vermissen. Vergleichsweise ausführlich hingegen informiert Kiesel zum Beispiel über Marie Luise Fleißer und Hugo Ball. Anders formuliert: Kiesel nimmt zum einen eine eigene, zum Teil auch eigenwillige Sondierung des Geländes vor. Dies ist nicht zuletzt wegen der genannten Konkurrenzunternehmen geboten, die einen eher gleichmäßig sichtenden Blick auf die Moderne werfen. Zum zweiten liefert Kiesel keine Geschichte der internationalen literarischen Moderne, sondern eine der deutschsprachigen. Seine Ausgangshypothese lautet: „Die literarische Moderne ist eine internationale Bewegung, die sich im Medium nationaler Literaturen realisiert“ (S. 9). Zum dritten konzentriert zwar auch Kiesel sich auf die Zeit der sogenannten klassischen Moderne, wie sie sich aus verschiedenen Strömungen der Zeit ‚um 1900‘ ableitet, aber er wendet sich zugleich dezidiert gegen alle Annahmen, die Moderne sei eine abgeschlossene oder doch zumindest erschöpfte Epo-

chenformation, von der Theoretiker der Spät- oder Postmoderne gern sprechen. Die Moderne – in dem noch näher zu bestimmenden Sinn Kiesel's – hat entgegen anders lautenden Meldungen „Zukunft“ (S. 12).

Der erste Teil der Untersuchung beginnt mit einer begriffsgeschichtlichen Erörterung des Moderne-Begriffs, gefolgt von einem strukturanalytischen Vergleich unterschiedlicher Formen der Moderne in Berlin und Wien mit einem knappen Seitenblick auf München. Wie stets gilt auch hier, daß die Tatsache, „wo und wann eine jeweilige Theorie die Epoche der Moderne beginnen läßt, [...] eine Entscheidung [ist], die nicht eine Auskunft über den wirklichen Umfang dieser Epoche gibt, sondern einen Einblick in die Prämissen ihrer Entscheidung gewährt“.¹ Kiesel hat sich dafür entschieden, die „literarische Moderne“ mit einer „programmatischen Moderne“ einsetzen zu lassen. Dies bietet den Vorteil der genauen Datierbarkeit, nämlich auf den Jahreswechsel 1886/1887, zu dem die zehn „Thesen der freien litterarischen Vereinigung ‚Durch!‘“ im Berliner *Magazin für Litteratur des In- und Auslandes* (Ende 1886) und in der *Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung* (1. Januar 1887) erschienen sind. Dort heißt es: „Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne“ (S. 13). Nachfolgend plausibilisiert Kiesel seine Entscheidung für diesen Einsatz wie sein in gewisser Weise gegenläufiges Votum für einen vielfach verzweigten Beginn der Moderne: Zwar wird ausgehend von der Berliner Proklamation die Moderne zu einem kulturellen Leitbegriff; dies aber eben für unterschiedliche Strömungen, die wiederum unter durchaus divergenten Einflüssen stehen. Die Einschränkung der Moderne auf amimetische Kunstformen ist auf diese Weise jedenfalls abgewehrt. Die Moderne erscheint bei Kiesel als auf Dauer gestellte Innovation von ‚Ismen‘.

Von hier aus entfaltet Kiesel ein Panorama literatursoziologischer Aspekte der literarischen Moderne, die Bildungsgeschichte und Religionsgeschichte, Regionalgeschichte und Geschlechtergeschichte einbeziehen. Eine genauere Sichtung der Bedingungen auf dem Buch- beziehungsweise Medienmarkt fehlt in diesem Abschnitt. Zu den wichtigen Punkten gehört hier das weitgehende Einvernehmen von gesellschaftlich-bürgerlicher und künstlerischer Modernisierung noch in den sich antibürgerlich gerierenden Erscheinungsformen zum Beispiel des Ästhetizismus; die umgekehrt gleichermaßen von konservativer wie ‚linker‘ politischer Warte aus formulierte Kritik vor allem an der naturalistischen Erweiterung des Ausdrucksspektrums; die auch provinzielle Entfaltung der Moderne jenseits der Kunstmetropolen; das in sich komplizierte, sowohl von Abstoßung wie von Anziehung geprägte Verhältnis des Katholizismus zur literarischen Moderne sowie die innige Verbindung von „Moderne und Judentum“ (S. 74ff.). Das abschließende Kapitel zur Literatursoziologie der Moderne widmet Kiesel dem Zusammenhang von „Moderne, Frauen, Avantgarde“ und wendet sich dort mit einiger polemischer Verve gegen eine wider alle Quellen gleichgeschlechtliche Behandlung der literarischen Moderne, die den Anteil von Autorinnen an der literarischen Moderne auf die Position von ‚Ausgegrenzten‘ beschränkt: Zum einen sehe die „Innovationsbilanz für das weibliche Geschlecht keineswegs übel

¹ Uwe Japp, *Literatur und Modernität*. (Das Abendland 17) Frankfurt/M. 1987, S. 295.

aus“ (S. 90), zum anderen will Kiesel die „Avantgarde“ nicht „als Effekt der Geschlechterkonkurrenz“ diffamiert wissen (S. 91).

Im dritten Abschnitt summiert Kiesel die zentralen Verfahren der „programmatischen Moderne“ und geht dabei nach einer kurzen Exkursion zur „Integration des Unschönen in die Schöne Literatur“ vor allem auf diverse „Entgrenzungen“ ein, die die Moderne zu bieten hat. Das ebenso perspektiven- und gedankenreiche wie klare und stets einleuchtende Panoptikum bezieht insbesondere wissenschafts-, aber auch drogen-, politik- und religionsgeschichtliche Momente der Modernisierung ein, um von dort aus die „Entgrenzung der Sprache“ und die „Entgrenzung der Formen“ epochal zu profilieren (S. 143, 153). Für den spezifischen Zugang Kiesels ist dabei vor allem wichtig, daß die Moderne als Einheit zunächst widersprüchlich erscheinender Phänomene zu konzipieren ist: So steht der symbolistischen „correspondances“-Ästhetik (S. 126f.) die stilistische wie konzeptionelle Disparität zur Seite (S. 126ff.), dem Eindruck des „Ich-Zerfalls“ die Steigerungsbewegungen des Ich, der Medialisierung von Autorschaft und der Relativierung eines Autoren-Begriffs, der sich aus der Genie-Epoche ableitet, die äußerste künstlerische Leistung eines zentrierten Subjekts (S. 131ff.). Wegen dieser Doppelbewegungen kann Kiesel der postmodernen und poststrukturalistischen Verabschiedung des Subjekts wie der Depotenzierung der produktiven Autorinstanz wenig abgewinnen (z.B. S. 135). Gleichmaßen allergisch reagiert Kiesel auf „den neuerdings immerzu überschätzten Einfluß der Medien“ (S. 430, siehe auch S. 137) – auch in den digitalisierten Literaturformen findet er lediglich die ausbuchstabierte Vorgaben der Avantgardeliteratur wieder (S. 162). An dieser Stelle vermißt man freilich etwa die Auseinandersetzung mit Friedrich A. Kittlers *Aufschreibesystemen*, die immerhin zur Hälfte der Zeit ‚um 1900‘ gewidmet sind und den profiliertesten Versuch einer medienhistorischen Bestimmung der Moderne darstellen.

Die umfassende Sichtung der modernen Sprachkrise und der Versuche, diese Krise zu überwinden, führt die kanonischen Texte von Nietzsche über Hofmannsthal² bis Mauthner an und zieht von hier aus einen weiten Bogen bis hin zu Ingeborg Bachmann, Heiner Müller und Peter Handke. Kiesel präludiert damit das Programm des zweiten Hauptteils. Auf diesen läuft auch das fünfte Kapitel zum „avantgardistischen Zug der Moderne“ (S. 233ff.) zu, das sich nicht zuletzt den politisch-ideologischen Aspekten der literarischen Moderne widmet und mit Ausblicken auf das Schicksal der künstlerischen und politischen Avantgarde nach 1945 im geteilten Deutschland endet. Anstelle eines apokalyptischen Szenarios, das das „Ende der Avantgarde“ mit dem „Ende der Moderne“ verwechselt, plädiert Kiesel mit Ottmar Ette erstens dafür, daß die Avantgarde in der Postmoderne „aufgehoben“ sei, und bemerkt zweitens, daß die Postmoderne offensichtlich avantgardistisch ge-

² Beim Chandos-Brief hätten die Ergebnisse von Wolfgang Riedels Studie zur Jahrhundertwende die Möglichkeit geboten, Hofmannsthal's Position weniger paradox erscheinen zu lassen. Riedel macht plausibel, daß Hofmannsthal genau zwischen einer (kritisch betrachteten) begrifflichen und einer (positiv bewerteten) bildhaften Sprache unterscheidet (Wolfgang Riedel, „*Homo Natura*“. *Literarische Anthropologie um 1900*. [Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 7] Berlin–New York 1996, bes. S. 3f., S. 39).

nug ist, um über die Avantgarde hinauszudeuten (S. 297). Daß damit eine ausführliche und hoch komplizierte Diskussion um das spezifische Epochen- und Zeitverständnis der Postmoderne³ stark verkürzt wird, weiß Kiesel, der sich an anderer Stelle ausführlich mit der Postmoderne beschäftigt hat.⁴

Im zweiten Hauptteil seiner *Geschichte der literarischen Moderne* profiliert Kiesel die Zeit ‚um 1930‘ als eine Art „Sattelzeit“ insofern, als in den 1920er Jahren mit dem Surrealismus die avantgardistischen Innovationen einen Schlußpunkt erreichten, Expressionismus und Aktivismus durch die Neue Sachlichkeit abgelöst und die ‚Ismen‘, deren Ausbildung beim Naturalismus begonnen habe, nicht mehr auf gleicher Höhe weitergeführt worden seien (S. 299): „Die Möglichkeiten der avantgardistischen Erweiterung und Vereinseitigung des künstlerischen Ausdrucks waren mehr oder minder ausgereizt und wurden in ihren expressiven Vorzügen wie in ihren Schwächen erkennbar“ (S. 437). Verstärkend kam zu dieser Entwicklung der literarischen Reihe hinzu, daß viele der in der Hochzeit der Avantgardisten groß gewordenen Autoren um 1930 in ein Alter kamen, wo „Selbstreflexion und Summierung der ästhetischen Erfahrungen und Einsichten“ gleichsam naturgemäß an der Zeit waren (S. 299): Dies gelte insbesondere für Döblin auf dem Gebiet der Romanpoetik, für Brecht auf dem Gebiet der Dramenpoetik und für Benn auf dem Gebiet der Lyrikpoetik (S. 299ff.). Ihnen widmet Kiesel dann auch vornehmlich den großen Abschnitt zur „reflektierten Moderne“, der rund ein Drittel der gesamten Darstellung einnimmt. Die von Kiesel definierte „reflektierte Moderne“ kehrt sich vom „forcierten Avantgardismus“ ab, vergißt aber dessen „Innovationen“ nicht, sondern überführt sie „in komplexere und differenziertere Konzepte und Werke“. Kiesel favorisiert den Begriff der „reflektierten Moderne“ gegenüber den Parallelbezeichnungen „klassische“ oder „gemäßigte“ Moderne, weil die „reflektierte Moderne“ einen „nicht primär evaluativen, sondern deskriptiven“ Zugang zum Gegenstand erlaube (auch wenn es Kiesel erklärtermaßen um „höherstufige Formen von Literarizität“ geht), und weil die „reflektierte Moderne“ sich nicht in die Plazierungsprobleme der „Post-“ oder „Spätmoderne“ verstricke (S. 301).

Der Roman *Berlin Alexanderplatz*, den Kiesel ins Zentrum seines Döblin-Kapitels stellt, reagiert auf die von Otto Flake 1922 in der Berliner *Neuen Bücherschau* mit der „Pluralisierung“ und „Hybridisierung“ der Romanform (S. 309) verkündete „Krise des Romans“ (S. 315ff.). Der „Hybridroman“ (S. 309) spiegelt die modernen Erfahrungen der Zerstreuung, Dezentrierung und Fragmentarität ebenso ab wie Döblins naturphilosophisches Konzept einer von vielfältigen Resonanzen durchdrungenen kosmischen Totalität (S. 310f.). Formal führt dies zu einer „Episierung des Romans“ in dem Sinn, in dem auch Brecht eine Episierung des Dramas anzielte, also in der Art der „Störung von Illusion“ sowie der „Bewußtmachung des Darbietungs- und

³ Vgl. dazu z.B. Jean-François Lyotards irritierendes Diktum: „Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war“ (Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage, Was ist postmodern?“. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 193–203, S. 201).

⁴ Helmuth Kiesel, „Literatur um 1968. Politischer Protest und postmoderner Impuls“. In: *Protest! Literatur um 1968*. Hg. von Ralf Bentz u.a. Marbach/N. 1998, S. 593–640.

Rezeptionsvorgangs“ insbesondere durch „demonstrative und kommunikative Gesten und Äußerungen“ (S. 313). Entscheidend ist bei dieser Doppelorientierung indes, daß der Roman im Ganzen gleichsam zweistufig organisiert ist: So steht den Montagen der Stadtdarstellung die „Geschichte“ von Franz Biberkopf zur Seite (S. 334), der einsinnigen Abbildung der urbanen Welt die mehrsinnige Deutungswelt des Vitalismus und der Heilsgeschichte (S. 339, S. 343ff.). Wichtig ist für Kiesel das „beträchtliche[] Innovationsvermögen“ von Döblin, das sich auch gegen die moderne Medienwelt durchsetzt, die „Döblins Erzählweise nicht im Kern bestimmt oder verändert“ (S. 325) habe. Für die Montageform seien vielmehr „philosophische Gründe“ in Anschlag zu bringen (S. 328). Gegen die diskursanalytische Profilierung von Döblins Werk beharrt Kiesel auf seiner bereits an anderer Stelle entfalteten These, daß *Berlin Alexanderplatz* sich im Rahmen von Döblins „Poetik der Erleuchtung“ verstehen lasse, „die sich psychopathologisch inspirierter Darstellungstechniken bedient, um die schwierige und fragwürdig gewordene Existenz des Menschen in der fortgeschrittenen und heillos gewordenen Moderne zu dramatisieren und zu erhellen“ (S. 332). So paradigmatisch Döblin für die „reflektierte Moderne“ auch sein mag: Auf *Berlin Alexanderplatz* folgt kein „zweites und bekräftigendes Werk gleicher Bauart und Qualität“ (S. 438).

Auch bei Brecht beharrt Kiesel, entgegen der umstürzlerischen These von der ‚Brecht-Factory‘, auf der ingeniosen Produktionsfähigkeit des künstlerischen Individuums (S. 373ff.) – daß zu diesen Vermittlungen Döblin und dessen neuer „Begriff des Epischen“ gehört, paßt in das von Kiesel gezeichnete Bild der Moderne (S. 374). Brechts „montierendes Theater“ entfaltet sich in zwei Stufen: Die erste Realisierungsphase reicht von *Mann ist Mann* bis *Mahagonny* und endet in der perspektivlosen Diagnose einer Raubtiergesellschaft. Die zweite Realisierungsphase führt von der „marxistisch fundierten Kritik zum fragwürdigen Lehrstück“ und wird von Kiesel am Beispiel der *Maßnahme* und der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* erläutert. Das „Lehrstück“ verbindet demnach die Inhalte und Motive, die Taktiken und Verfahren der politischen und der ästhetischen Avantgarde (S. 386f.), und letztere gerade in ihrer Vielstimmigkeit, die die Ausbildung einer „konsistenten Theorie des Lehrstücks“ verhindert hat (S. 385f.). Wichtig ist Kiesel dabei gegen den Mainstream der Brecht-Forschung, die *Maßnahme* in ihrer ganzen Radikalität beim Wort zu nehmen, sie weder zu entschärfen noch zu verharmlosen: Das Stück führt laut Kiesel mit „schonungslose[r] Konsequenz“ die Radikalität seiner Zeit vor Augen und lenkt gezielt auf totalitaristische, stalinistische Wege (S. 388f.). Und wichtig ist weiterhin: Wie auch immer Brecht zur Ideologie des Dramas gestanden haben mag, formal blieb es bis zuletzt für ihn vorbildlich (S. 390). Zum Schluß freilich erhält nicht der Dramatiker, sondern der Lyriker das ‚elegische‘ Wort und präsentiert sich mit *Der Radwechsel* als nachdenklich gewordener und zweifelnder Avantgardist.

Im Anschluß an die Analyse des „montierende[n] Theater[s]“ von Brecht vollzieht Kiesel Gottfried Benns dichterische Entwicklung nach, vom frühen Montagestil über die „Intellektualisierung“ seit den 1930er Jahren (S. 410) bis hin zu den *Statischen Gedichten*, mit denen Benn in der Nachkriegszeit sein „Come back“ feiert (S. 424), sowie den parlandohaften Gedichten der

„Phase II“ – in dieser „Phase II“ erkennt Kiesel den „Stil der voll entfalteten Moderne“ (S. 431). Ähnlich wie Brecht zeigt Gottfried Benn sich gleichermaßen abgestoßen wie fasziniert von der „zivilisatorisch-technischen Moderne“ (S. 395). Aus diesem Widerspruch leitet sich zwar seine Tendenz zur Groteske ab (S. 396). Aber das doppelte Verhältnis zur ‚Wirklichkeit der modernen Welt‘ verhindert dennoch nicht eine klare programmatische Wende von der „prononciert rationalistischen und szientifischen Modernität in eine rationalismuskritische Reflexionsstufe der Moderne“ (S. 397) und in eine entsprechende Forcierung der ‚Möglichkeiten der modernen Kunst‘ gegenüber kunstfremden Ansprüchen und Imperativen.⁵ Daß diese Verteidigung der Autonomieästhetik im übrigen gleichwohl „wissenschaftlich“ fundiert werden soll, gehört zu den Eigenarten Benns (S. 399). Benns Beharren auf dem Eigensinn des Ästhetischen gilt auch für die von Kiesel auf mehrfache Weise (psychologisch, mentalitätshistorisch, konkurrenzgeschichtlich) begründete Andienung an den Nationalsozialismus: Benns nationalsozialistische Phase sei weniger als Auslieferung des Dichters an die Politik zu verstehen, sondern vielmehr als eine Übertragung künstlerischer Kriterien wie „Form“ oder „Stil“ auf die Politik, ohne daß Benn im übrigen ernsthaft daran geglaubt habe, „die Politik werde nach der Kunst tanzen“. Es sei Benn vielmehr um eine Absicherung des künstlerischen Feldes gegenüber dem politischen gegangen (S. 418), was man auch an der lyrischen Abstinenz gegenüber der politischen Rhetorik sehen kann, die Benns Essayistik um 1933 prägt.

Von den drei exemplarischen Autoren der „reflektierten Moderne“ aus plädiert Kiesel für ein kontinuierliches Modell der Moderne über die Zeit des Nationalsozialismus und des Exils hinweg (S. 438). An die „montierende[] Moderne“ (S. 439) knüpfen dabei die eher traditionalistischen Werke der unmittelbaren Nachkriegszeit kaum an. Den Wandel brachten vielmehr erst die 1950er Jahre, präludiert von Werken wie Arno Schmidts *Leviathan* oder Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. Als Fortführungen der Impulse, für die die Namen Döblins, Brechts und Benns exemplarisch stehen, führt Kiesel ebenso beispielhaft Ingeborg Bachmanns *Malina*, Heiner Müllers „kritische Überarbeitung von Brechts Lehrtheater“ (S. 444) sowie Paul Celans „Widerspruch gegen Benns Konzept des absoluten Gedichts“ an (S. 449). Den abschließenden Beweis, daß es sich bei der Moderne um eine „noch un abgeschlossene, zukunfts offene literaturgeschichtliche Einheit“ handelt (S. 458), führt Kiesel mit Peter Handke, dessen proteischer Werkverlauf von einem „Beharren auf Innovation“ zeuge (S. 460) und damit von einer literarischen Moderne, die „nicht zu Ende ist, sondern in zeitgemäß novellierten und wirkungskräftigen Formen weiterlebt“ (S. 466).

Insgesamt hat Helmuth Kiesel *eine* Geschichte der literarischen Moderne geschrieben, die vieles anspricht, einsammelt, neu perspektiviert – von den Literaturprogrammen über die literarische Praxis bis hin etwa zu sozialgeschichtlichen, mentalitätsgeschichtlichen oder wissenschaftsgeschichtlichen

⁵ Vgl. zur Unterscheidung von einer ‚realistischen Bedeutung der Modernität‘ und einer ‚ästhetischen Bedeutung der Modernität‘ Uwe Japp (Anm. 1), S. 297. Das erste verweist folglich auf die „Wirklichkeit der modernen Welt“, das zweite auf die „Möglichkeiten der modernen Kunst“.

Gesichtspunkten. Bei aller polemischen Verve, mit der Einseitigkeiten der Forschung beklagt, kritisiert und zurecht gerückt werden, operiert Kiesel multiperspektivisch. Methodisch wendet er sich mit Gründen gegen modische Überakzentuierungen. Zwar werden viele Leser ihre ‚Klassiker der Moderne‘ vergeblich suchen. Die Konzentration auf wenige exemplarische Autoren im Kapitel zur „reflektierten Moderne“ hat jedoch den Vorteil, den Begriff *dieser* Moderne an den literarischen Gegenständen selbst auszuweisen.

Humboldt-Universität Berlin
Institut für deutsche Literatur

Steffen Martus

Unter den Linden 6
D-10099 Berlin
steffen.martus@rz.hu-berlin.de