



Spätmoderne

Lyrik des 20. Jahrhunderts
in Ost-Mittel-Europa I

Alfrun Kliems, Ute Raßloff,
Peter Zajac (Hg.)

T Frank & Timme

Alfrun Kliems, Ute Raßloff, Peter Zajac (Hg.)
Spätmoderne
Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I

Literaturwissenschaft, Band 2

Alfrun Kliems, Ute Raßloff, Peter Zajac (Hg.)

Spätmoderne

Lyrik des 20. Jahrhunderts
in Ost-Mittel-Europa I

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Titelbild: František Hudeček: Noční chodec (Nächtlicher Spaziergänger).
In: Skupina 42. Hg. v. Eva Petrová, Praha 1998, S. 71.

Gedruckt mit Unterstützung des Geisteswissenschaftlichen
Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas

ISBN 978-3-86596-020-7
ISBN 3-86596-020-0

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2006. Alle Rechte vorbehalten.

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

Herstellung durch das Atelier für grafische Gestaltung, Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

<i>Alfrun Kliems – Ute Raßloff – Peter Zajac</i> Vorwort: Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa Eingrenzungen und Abgrenzungen	9
--	---

1. Medientheoretische und literaturgeschichtliche Ausgangspositionen

<i>Ernő Kulcsár-Szabó</i> Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken	23
--	----

<i>Heinrich Olschowsky</i> Mythos Natur – Mythos Stadt. Ihre Relation zwischen der ersten und der zweiten Avantgarde in Polen	41
---	----

<i>Helmut Pfeiffer</i> Spur und Rebellion. Zur Poetik von René Chars „Fureur et mystère“	53
---	----

<i>Peter Zajac</i> Defiguralisierung des Textes. T. S. Eliots „The Waste Land“ und die Spätmoderne	87
--	----

<i>Irina Wutsdorff</i> Zur Einordnung des tschechischen Poetismus im Spannungsfeld von Avantgarde und Spätmoderne. Teiges Programmatik und Nezvals Pásmo-Dichtungen.....	101
---	-----

<i>Alfrun Kliems</i> Eine „spätmoderne“ Libido? Poetologische Überlegungen zur Absetzung von Moderne, Avantgarde und Spätmoderne in der tschechischen Lyrik.....	121
--	-----

2. Die klassische Moderne: Weiterführung oder Abkehr?

Alexander Wöll

Jakub Deml und die „Spätmoderne“ 145

German Ritz

Jarosław Iwaszkiewicz und die klassizistischen Tendenzen in der polnischen Spätmoderne 177

Hans-Christian Trepte

Zwischen „ewigem Polentum“ und verpflichtender Tradition.
Das Dilemma des Jan Lechoń 197

Magdalena Marszałek

Imagination, Konstruktion und Mythographie. Bohdan-Ihor Antonyč und die ukrainische Spätmoderne 211

Brigitta Helbig-Mischewski

Die Worte treiben Unzucht im Himmel. Bolesław Leśmian und die Subjektauffassungen der Spätmoderne 225

3. Der Gang durch die historischen Avantgarden

Sylvie Richterová

Jiří Kolářs Interpretation des Futurismus 237

Brigitte Schultze

Die tschechische Ballade im Zeichen des Poetismus. Kulturpoetik, literarische Evolutionierung und Traditionsbruch bei Jaroslav Seifert 253

Doris Boden

Postavantgardistische Signifikantenketten. Jaroslav Seiferts Gedichtband „Slavík zpívá špatně“ 269

Jiří Trávniček

„Barbaren gehen, Barbaren gehen“. Die „Panychida“ von Vilém Závada und ihre Kontexte 287

<i>Birgit Krehl</i>	
Zum Verhältnis von Oxymoron und Metonymie im Werk von František Halas	295

4. Die „Spätmoderne“ als integratives (Epochen)Konzept?

<i>Adam Bžoch</i>	
Gottfried Benn und Sándor Ferenczi	305

<i>Mirjam Goller</i>	
Anthropomorphismen in Marina Cvetaevas „Vskryla žily“ unter Berücksichtigung eines erweiterten Anthropomorphismus-Begriffs	313

<i>Ute Raßloff</i>	
Ein verhinderter Selbstmord. Kohärenz als spätmoderne Option in der Lyrik Laco Novomeskýs.....	323

<i>Raoul Eshelman</i>	
Josef Horas Bergsonismus	345

<i>Zoltán Kulcsár-Szabó</i>	
Die Differenz im Ich. Lőrinc Szabó: „Az Egy álmai“.....	369

<i>Mónika Dózsai</i>	
Bewegte Figuren. Lőrinc Szabó: „A belső végtelenben“	385

<i>Balázs Mesterházy</i>	
„Auf dem Ast des Nichts...“ Epochenkonstruktionen und die Erfahrung des Ich in der späten Lyrik von Attila József	403

<i>Marko Juvan</i>	
Srećko Kosovel zwischen Moderne, Avantgarde und Modernismus	413

<i>Zoran Kravar</i>	
Der Widerruf des Subjekts. Einige Beispiele aus der kroatischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts	433

Vorwort: Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa

Eingrenzungen und Abgrenzungen

Es gibt keine Zeugen von Epochenumbrüchen.
Die Epochenwende ist ein unmerklicher Limes,
an kein prägnantes Datum
oder Ereignis evident gebunden.

Hans Blumenberg
Aspekte der Epochenschwelle

I. Skizzierung des Gesamtvorhabens

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit in der Einleitung zum zweiten Band der Reihe „Poetik und Hermeneutik“, gewidmet der „Lyrik als Paradigma der Moderne“, die Feststellung getroffen wurde, dass die Lyrik „als paradigmatische Gattung für die Wende zur modernen Literatur deshalb in Frage kam, weil sich in ihr der Formbruch am frühesten und zugleich am entschiedensten dokumentiert“¹ habe. Bei der Wahl dieses Titels, welcher schnell zum durchschlagenden Begriff aufstieg, dürfte es nicht allein um den in der Lyrik prägnanten „Formbruch“ gegangen sein, sondern auch darum, dass zum Zeitpunkt der Entstehung des Bandes die Lyrik selbst den ungeschriebenen Anspruch erhob, schlechthinige Verkörperung der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts zu sein.

Diese Tatsache unterstreicht auch der Erfolg der heute zum Klassiker avancierten Publikation „Die Struktur der modernen Lyrik“ von Hugo Friedrich. Hinzu kommt, dass Friedrich 1966 seinen bisherigen Untertitel „Von Baudelaire bis zur Gegenwart“ durch die stärker literaturgeschichtlich orientierte Version „Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts“ ersetzte. Mit dieser Entscheidung erweiterte Friedrich seine Intention, „überpersönliche, über-nationale und über die Jahrhunderte hinwegreichende Symptome moderner Lyrik“ zu sichten, und das insbesondere, indem er einen zeitlichen Endpunkt einführte und damit eine literarhistorische Zäsur markierte. Somit erklärte er die *moderne Lyrik* als abgeschlossene Epoche. Gleichzeitig bezweifelte der Wissenschaftler, dass es nach dieser Zäsur Dichter gebe, welche „definitiv und zukunftsbildend das Feld überschritten hätten, das von den Klassikern der Moderne erschlossen wurde“.²

In der Tat lässt sich mit Blick auf das ausgehende 20. Jahrhundert – was die gesellschaftliche Bedeutung der Lyrik anbelangt – folgende Entwicklung skizzieren: Die *moderne Lyrik* verlagerte sich an den Rand von Literatur und Kultur, Hugo

Friedrich hörte auf, ein viel zitierter Autor zu sein, nachdem er prophezeit hatte, dass die „große“ Epoche der *modernen Lyrik* längst an ihr Ende gelangt sei. Dieser Umstand ermöglichte einen Zugang zur Dichtung dieses Zeitraums von einer anderen Warte aus. Sie wurde einerseits zum Problem der Literaturgeschichte und andererseits zu einem Bestandteil der historischen Poetik, was letztlich eine veränderte Forschungsperspektive implizierte – nämlich die einer Retrospektive der *modernen Lyrik*.

Im Sinne des „Zeitschichtenmodells“ (Reinhart Koselleck) untergliedern die Initiatoren des vorgestellten Projekts „Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa“ ihren Gegenstand in Sequenzen, welche die Sammelbände „Spätmoderne“, „Sozialistischer Realismus“ und „Intermedialität“ präsentieren. Jedes Teilprojekt bzw. jeder Sammelband untersucht die Konfiguration eines Schlüsselintervalls der *modernen Lyrik*, wobei in synchroner Perspektive die jeweils zentralen Aspekte eines komplexen poetologischen Spektrums berücksichtigt werden. Die diachrone Perspektive erschließt sich dann im Gesamtvorhaben, weil die Phasen zeitlich gesehen nahtlos aneinander anschließen. Insgesamt streben wir mit dem Projekt eine erste diachrone Rückschau auf die ostmitteleuropäische Lyrik im 20. Jahrhundert an. Aus diesem Blickwinkel ergibt sich also bei den Analysen die Notwendigkeit, die jeweiligen Richtungsbegriffe auf der Basis poetologischer Kriterien neu zu überdenken.

Das erste Intervall, dem wir uns im vorliegenden Band widmen, liegt zwischen 1920 und 1940. Bei seiner Untersuchung konzentrieren wir uns auf die spätmoderne Lyrik als ein mögliches Beschreibungsmodell in Absetzung von der klassischen Moderne und historischen Avantgarde. Der zweite Querschnitt situiert sich zwischen 1940 und 1960, wobei die Lyrik des Sozialistischen Realismus und seiner Gegenentwürfe analysiert wird. Das Phänomen der Grenzüberschreitung zwischen der Lyrik und anderen Gattungen, Kunstsparten, Medien sowie performativen Praktiken steht im Mittelpunkt der dritten Sequenz, in der es um intermediale Verknüpfungen zwischen 1960 und 1990 geht.

Poetologisch gesehen vollzogen sich in der *modernen Lyrik* des 20. Jahrhunderts gegenläufige Prozesse: Die *moderne Lyrik*, von Friedrich über Merkmale wie Dissonanz, Dunkelheit und Abnormität beschrieben, radikalisierte sich zum einen in ihrer auf die Schrift und das Lesen orientierten Exklusivität, was eine hochgradige Hermetik nach sich zog und ausgedehnte Begleitinterpretationen eines „eingeweihnten“ Lesers erforderlich machte. Kennzeichnend war zum einen das wachsende Maß an Selbstreferenzialität, waren Charakteristika wie Desubjektivierung und Desanthropomorphisierung sowie Akzentverlagerungen von der Bedeutungs- auf die Ausdrucksebene. Zum anderen gelangte die *moderne Lyrik* stärker als jemals zuvor in das Kraftfeld des Intermedialen, vor allem was ihre avantgardistischen

Spielarten anbetraf. Das Zusammengehen der Medien bestimmte die Gattung auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wobei diese Verkopplung nicht ohne Einfluss auf Struktur, Poetik und Rhetorik der Dichtkunst blieb.

Ausgehend von den Forschungsinteressen der Herausgeber wurde im Projekt die regionale Konzentration bewusst auf Ostmitteleuropa und dessen Lyrik gelegt, d.h. auf die bulgarische, die kroatische, die polnische, die rumänische, die serbische, die slowakische, die slowenische, die sorbische, die tschechische, die ukrainische und die ungarische Dichtung. Mit der ungewöhnlichen Schreibweise Ost-Mittel-Europa im Titel signalisieren wir zugleich, dass die regionale Beschränkung stellenweise durchbrochen wird. Exkurse in die deutsche, die englische, die französische und die russische Dichtung sollen eine Vergleichsfolie bereitstellen, um zu zeigen, inwieweit sich die skizzierten Tendenzen allein regional verankern lassen, oder ob wir es mit universellen Phänomenen zu tun haben.

Band I: Spätmoderne

Mit der Untersuchung einer „spätmodernen“ Phase in der Dichtung betritt der vorliegende erste Band der Reihe Neuland. Er konzentriert nämlich den Blick auf diejenigen Lyriker, welche auf Grund der Orientierung auf die Avantgarde in der ostmitteleuropäischen Forschung nicht immer eindeutig bestimmten Strömungen zugeordnet werden konnten, und hinterfragt geläufige Einordnungen avantgardistischer Dichter. Es geht also nicht nur um eine Neulektüre konkreter lyrischer Texte, sondern auch um Verschiebungen innerhalb der begrifflichen und poetologischen Tektonik, um neue Ordnungsmuster hinsichtlich jener Autoren, welche als schwer zu rubrizieren gelten.

Band II: Sozialistischer Realismus

Ein spezielles Problem der untersuchten Region ist die Frage nach dem Verhältnis von moderner Lyrik und Sozialistischem Realismus. Einbezogen wird nicht nur die Lyrik des Widerstands oder Dissenses, sondern auch die tendenzielle Dichtung sowie die Dichtung, die offiziell erscheinen durfte, auch wenn sie die Doktrin des Sozialistischen Realismus nicht erfüllte. Gleichzeitig bietet der zweite Band die Chance einer umfassenden literaturgeschichtlichen Synthese jenseits ideologisch gefärbter Literaturwissenschaft. Derart kann ein poetologisches Spektrum vorgestellt werden, das sich zwischen geschickten Modalisierungsstrategien, subversiver Destruktion, Ignoranz, poetologischen Strategien der Ablehnung, Absetzung und Gegenschritt bewegt.

Band III: Intermedialität

Zu den spezifischen Merkmalen der Lyrik gehört in den 1960er Jahren nicht nur in Ost-Mittel-Europa die wachsende Rolle ihrer Intermedialität. In deren Gefolge wird bis heute die medienübergreifende Präsentation und Inszenierung von Lyrik im öffentlichen Raum vorangetrieben. Dabei offenbart sich nicht nur eine neuartige Komplexität lyrischer Texte, sondern auch eine Allianz der Lyrik mit den Massenmedien und Genres der Populärkultur. Der dritte Band stellt einen ersten Versuch dar, Phänomene dieser Art zu typologisieren (z.B. Performativität, Musikalität und Visualität), wobei es immer auch um die Hinterfragung des Begriffes „Intermedialität“ selbst geht.

II. Spätmoderne als Epochenkonzept: Möglichkeiten und Grenzen

Die Herausgeber des vorliegenden Bandes „Spätmoderne“ gehen im Sinne des schon erwähnten Koselleck'schen „Zeitschichtenmodell“ davon aus, dass sich die Lyrik des 20. Jahrhunderts in Schichten segmentiert und sedimentiert hat. Im Anschluss an das Segment der „klassischen Moderne“ um die Jahrhundertwende und teilweise parallel zu den „historischen Avantgarden“ vermuten wir das Modell einer „Spätmoderne“. Aus diesem Grund gehen wir von einer theoretischen Initiative Ernő Kulcsár-Szabós aus. Dieser überführte auf der Grundlage unterschiedlicher Subjektkonzepte das dreigliedrige Modell der Lyrik im 20. Jahrhundert (Moderne – Avantgarde – Postmoderne) in ein viergliedriges literargeschichtliches Modell (Moderne – Avantgarde – Spätmoderne – Postmoderne).³ Kulcsár-Szabó zufolge unterscheidet sich die „Spätmoderne“ von den Paradigmen „Moderne“ und „Avantgarde“ in erheblichem Maße. In ihr präsentierten sich zuvor als Defekte betrachtete Phänomene wie Endlichkeit und Kontingenz des Menschlichen als Vorzüge, was sich beispielsweise in einem veränderten Weltbild ebenso zeigte wie in einer Neudeutung des Subjekts und in der Art der Sprachverwendung. Wie Weltverständnis, Sprachgebrauch und Subjekt-Konzeption in der „Spätmoderne“ aussehen bzw. aussehen könnten, zeigt sich vor allem auch am Umgang der jeweiligen Dichter mit der Realität als dem „Subjekt nicht Gefügigen“⁴.

Kulcsár-Szabó weitet seinen Blick auf die Postmoderne als ein die Moderne ablösendes Paradigma aus, was aber im vorliegenden Band keine zentrale Bedeutung hat. Parallelen sieht er zwischen historischer Avantgarde und Postmoderne im Subjekt-Konzept, allerdings registriert er auch offensichtliche Brüche in der Zeichenverwendung der beiden Paradigmen, währenddessen Letzteres gerade ein verbindendes Element zwischen klassischer Moderne und Postmoderne darstellt. Mit Blick auf die Literatur der 1920er und 1930er Jahre vermutet der Literaturwissen-

schaffler eine „dritte, bisher unbeachtete Form der Moderne“, die „gegenüber der avantgardistischen Disseminierung und Dezentrierung – wiederum eine historisch neue Formation von Literatur anstrebte, auch wenn dies unter völlig veränderten Bedingungen der literarischen Wirkungsgeschichte geschah, die Musil mit Vorliebe als die ‚Jahre der Synthese‘ bezeichnete“.⁵

Schon ein flüchtiger Blick auf die Forschungsliteratur lässt erkennen, dass der Ausdruck „Spätmoderne“ bzw. „zweite Moderne“ in einem recht breiten Spektrum Verwendung findet. Im Gegensatz zu Kulcsár-Szabó, dem es nicht in erster Linie um die zeitliche Situierung der „spätmodernen Periode“ ging, gebraucht Peter V. Zima den Begriff „Spätmoderne“ als Synonym für „Modernismus“ und dehnt seinen Geltungsbereich bis in die 1960er Jahre aus. Seiner Ansicht nach besteht der „Unterschied zwischen Spätmoderne (Modernismus) und Postmoderne nicht so sehr im Auftreten neuer stilistischer Merkmale und Begriffe [...], sondern im Funktionswandel schon bekannter Erscheinungen u.a. im Hinblick auf das Problem der individuellen Subjektivität.“ In diesem Zusammenhang heißt es bei ihm weiter: „Während Ironie und Intertextualität im Modernismus noch die Funktion erfüllten, eine kritische und selbstkritische Subjektivität zu begründen, leiten sie in der Postmoderne die Auflösung der Subjektivität im Textexperiment ein.“⁶ Silvio Vietta wiederum verbindet die „Spätmoderne“ mit der Situation der deutschen „Trümmerliteratur“ nach 1945, wie sie etwa die Erzählungen Wolfgang Borcherts, Heinrich Bölls, Wolfgang Koeppens oder Rolf Dieter Brinkmanns repräsentieren. Der Begriff „Spätmoderne“ leitet sich bei ihm aus der zeitlichen Untergliederung der Moderne in Frühmoderne, Hochmoderne und Spätmoderne ab. Diesen Algorithmus aufgreifend ließe sich gerade im Zusammenhang mit der deutschen Nachkriegslyrik die Frage aufwerfen, ob denn die Texte Günter Eichs, Peter Huchels, Ingeborg Bachmanns oder Paul Celans nicht auch der „Spätmoderne“ zuzuschlagen wären.

In der angloamerikanischen und slawistischen Forschungslandschaft ist ein Terminus wie „Spätmoderne“ auf den ersten Blick nicht existent. Malcolm Bradbury und James McFarlane verorten die moderne Literatur etwa unter dem Begriff „Modernismus“ zwischen 1890 und 1930. Douwe W. Fokkema grenzt den Terminus auf die Jahre 1910 bis 1930 ein. Bradbury und McFarlane unterscheiden also mit ihrer Einteilung Perioden, wie wir sie vorschlagen, nicht voneinander; Fokkema grenzt die Periode der klassischen Moderne überhaupt aus und verlegt den Modernismus in die Hoch-Zeit der historischen Avantgarden. Die Slawistik wiederum differenziert meist zwischen Moderne und Avantgarde, wie stellvertretend von Nils Åke Nilsson herausgestellt wurde:⁷ „The focus was on the avantgarde movements of the 1910s and 1920s, but it was acknowledged that these currents have a prehistory that under the impact of ‚Wiener Moderne‘ was called ‚modernism‘ in some Slavic countries and an epilogue that was not simply ‚postmodernism‘ in the general sense,

but was in certain countries also fraught with political implications that have made it appear as a new avant-garde movement.“⁸

Dass diese begrifflichen Differenzen ihren Ursprung schon in der unübersichtlichen Definitionsfülle von „Moderne“ haben, liegt nicht zuletzt daran, dass die verschiedenen Disziplinen ihn auch unterschiedlich definieren. Zudem verbinden sich mit dem Begriff „Moderne“ sowohl historische (als Epochenbezeichnung), als auch systematische (als Inhaltsbezeichnung) und ästhetische Kriterien (als Kunst-richtung). Der von Walter Fähnders vorgeschlagene Minimalkonsens einer Unterteilung in die ästhetische Moderne einerseits und die politisch-soziale Moderne andererseits ist auch für den vorliegenden Band von Bedeutung, dann nämlich, wenn die ästhetische Moderne als „eher kritische denn affirmative Begleiterin“ der politisch-sozialen Moderne diskutiert wird.⁹ So wurde der dichtungsgeschichtliche Hintergrund der zur Zwischenkriegszeit entstandenen spätmodernen Lyrik schließlich nicht zuletzt auch von sozialgeschichtlichen Momenten geprägt, als da wären: die Erfahrung von Krieg und Massenvernichtung, der Zusammenfall von Monarchien und die Entstehung neuer Staaten, die Ablösung der traditionellen (zumeist katholischen) Religion und die Auseinandersetzung mit pseudoreligiösen Vorstellungen (in Form eines frühfaschistoiden Gedankengutes oder der Auseinandersetzung mit kommunistischer Ideologie). Hinzu kamen die monetären Auswirkungen der Wirtschaftskrise, die Einschränkung der Reisefreiheit durch die Entstehung von Staatsgrenzen nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns, die Verschärfung des Kontrastes Stadt versus Land und die Erfahrung des Scheiterns von Demokratien. Mit diesen Eckpfeilern ist zumindest der Rahmen angedeutet, mit dem sich der geschichtliche Hintergrund der Werkentstehung abstecken lässt – ein Rahmen, dessen Teilstücke in dem einen oder anderen Beitrag auch behandelt werden. Auf den Anfang dieses Vorwortes zurückverweisend, lässt sich diesbezüglich sogar zuspitzen: Die hier versammelten Texte zeigen, dass das Diktum „Lyrik als Paradigma der Moderne“ nicht zuletzt eine vielgestaltige Auseinandersetzung mit dem politisch-sozial verstandenen Modernisierungsprozess, seine Überprüfung und oftmals auch die Ablehnung seiner Resultate meinte.

Es kann nicht Anliegen dieses Vorwortes sein, Begriffe wie Moderne, Modernität und Modernismus umfassend zu definieren, zum einen, weil es dazu längst eine fundierte Forschungsliteratur gibt, zum anderen, weil dies in einem solchen Rahmen nicht zu leisten ist. Abschließend soll aber dennoch eine weitere Schnittmenge erwähnt werden, nämlich die Parallele zu Hans Robert Jauß, auf welchen auch Kulcsár-Szabó mit seinen Überlegungen Bezug nahm. Letzterer berief sich weniger auf Jauß' Unterteilung der modernen Literatur in drei Phasen, sondern vor allem auf dessen rezeptionsästhetische Ausgangspositionen, nämlich auf die Geschichtlichkeit von Verstehen und Interpretieren.¹⁰ Für die nachfolgenden Überlegungen

zur „Spätmoderne“ scheint aber insbesondere die von Jauß postulierte Epochenschwelle von 1912 Bedeutung zu besitzen. Jauß machte diese poetologisch an der Dichtung von Guillaume Apollinaire fest und sozialgeschichtlich an einer Bejahung der modernen Welt und der industriellen Zivilisation: „*Zône*, das programmatische Eingangsgedicht von *Alcools* (1912), verabschiedet in pathetischer Geste die alte Welt der ganzen abendländischen Vergangenheit, um sodann die unerahnte Schönheit der großstädtischen Zivilisation und industriellen Kunst zu rühmen.“¹¹

Dieser als diametral entgegensetzt nimmt Jauß die als spätmodern zu denkende Dichtung eines Marcel Proust wahr, der den Versuch machte, „die verschüttete Erfahrung des Subjekts allein aus Momenten der unfreiwilligen Erinnerung zu rekonstruieren, die in der widerständigen Realität des Unbewußten bewahrt, was das bewußte und soziale Leben unweigerlich entstellt“¹². In der „Spätmoderne“, so könnte also ein vorläufiges Fazit lauten, interessiert weniger das „Jetzt und Hier einer Alltagsrealität“, wie es Apollinaire postauratisch präsentierte. Vielmehr handelt es sich noch (oder wieder) um eine auratische Dichtkunst, welche die Erfahrungen der Avantgarde wenn nicht einbindet, so doch zur Kenntnis nimmt.

Diese verschiedenen sozialhistorischen wie dichtungsgeschichtlichen Ansätze vor Augen, nimmt es nicht wunder, dass die Ansätze, welche die im Band versammelten Texte prägen, ausgesprochen vielfältig sind. Wohl wissend, dass die vorgenommene Untergliederung in die Abschnitte „Medientheoretische und literaturgeschichtliche Ausgangspositionen“, „Die klassische Moderne: Weiterführung oder Abkehr?“, „Der Gang durch die historischen Avantgarden“ und „Die Spätmoderne als integratives (Epochen)Konzept?“ nicht immer einzuhalten war, erwies sie sich jedoch als ein möglicher ordnungstechnischer Zugang. Natürlich lassen sich einige der Beiträge auch der jeweils anderen Kategorie zuordnen, dennoch ergibt sich aus der Unterteilung eine mosaikartige Übersicht über die Gesamtproblematik.

III. Zusammenschau der Beiträge

In der nachfolgenden Präsentation der Beiträge soll bewusst nicht den Ordnungskategorien des Inhaltsverzeichnisses gefolgt werden, um die Verknüpfung der Texte auch aus einer anderen Sicht heraus zu markieren. Gottfried Benn und Paul Valéry bilden den dichtungsgeschichtlichen Rahmen der Überlegungen *Ernö Kulcsár-Szabós* zu medialen Kulturtechniken. Ein Gedicht des ersteren greift später *Adam Bžoch* auf, wenn er das Benn'sche Werk in einen Zusammenhang zum psychoanalytischen Konzept der „thalassalen Regression“ stellt. Das, was im Vorwort als bewusstes Überschreiten der geographischen Markierung Ostmitteleuropas vorgestellt wurde, findet sich auch in den Beiträgen von *Mirjam Goller* und *Helmut Pfeiffer*.

Sie befassen sich mit der „Spätmoderne“ als poetologischer Beschreibungskategorie. Mit Blick auf Marina Cvetaeva wirft *Mirjam Goller* die Frage nach einem Zusammenhang von Anthropomorphismen und „Spätmoderne“ auf. Sie betrachtet das Anthropische als einen Subdiskurs, der durchaus als Klassifikationsmerkmal der „Spätmoderne“ taugen könnte. Der Text von *Helmut Pfeiffer* liefert ebenso eine den ostmitteleuropäischen Rahmen sprengende Einordnung, indem er einen Einblick in die Periodisierung innerhalb der französischsprachigen Lyrik gibt. Als „spätmodern“ ließe sich z.B. die lyrische Prosa von René Char ansehen, meint *Helmut Pfeiffer*, weil diese zuvorderst aus der Markierung der Differenz gegenüber den Avantgarden, insbesondere der surrealistischen Ästhetik, entstanden ist. Spätmoderne Dichtungskriterien macht auch *Peter Zajac* an der Poesie von T.S. Eliot fest.

Unter geschichtsregionalem Gesichtspunkt gehören die Südslawen in das Spektrum Ostmitteleuropas, auch wenn dieses sich oftmals auf die historischen böhmischen, ungarischen und polnischen Länder beschränkt. Sämtliche in Ostmitteleuropa als Region der „Überlappung“ und „Fluidität“ verorteten Kulturen sind wie die südslawischen immer auch Inbegriff von Hybridität und Ausdruck der Polyethnizität und Polykulturalität Österreich-Ungarns, selbst nach der nationalen Eigenständigkeit als Resultat des Ersten Weltkriegs. Dem trägt der Band Rechnung mit seiner Einbindung der kroatischen und slowenischen Lyrik in den Beiträgen von *Zoran Kravar* und *Marko Juvan*. Wie andere noch zu nennende spätmoderne Dichter auch, gab der slowenische Dichter Srečko Kosovel Probleme in der literarhistorischen Einordnung auf, denen *Marko Juvan* nachgeht und hierbei den Unterschied zwischen Kosovels modernistischen und avantgardistischen Texten erklärt. *Zoran Kravar* gibt unter besonderer Berücksichtigung der Position des lyrischen Subjekts einen Abriss über die kroatische Dichtung nach der Jahrhundertwende.

Den schon aufgeführten Literaturen ist gemein, dass sie in ihrer literaturgeschichtlichen Periodisierung ohne die Epoche einer „Spätmoderne“ auskommen, wiewohl es Überschneidungen zu deren poetologischen Merkmalen gibt. In der ungarischen Literaturwissenschaft sind dagegen die Begriffe „Spätmoderne“ bzw. auch das synonym gebrauchte „zweite Moderne“ etablierte Termini. Vielleicht hängt dies damit zusammen, dass die wichtigsten Werke großer ungarischer Schriftsteller keine avantgardistischen Dichtungen waren, vermutet Attila Tamás. Nähme man einzig die Existenz von klassischer Moderne und Avantgarde an, würden diese Werke zwischen den Perioden „verschwinden“. Tamás warnte Anfang der 1990er Jahre denn auch, mit solchen „Sammelbegriffen“ allzu freizügig umzugehen.¹³ Vielmehr plädierte er dafür, auf stilistische Ähnlichkeiten, Zusammenhänge und Anleihen der Texte zu achten und nicht dem Wunsch zu erliegen, greifbare Faktoren unbedingt in ein epochales Konzept einordnen zu wollen, sondern im Sinne des Eliot'schen „alles Ganze ist zerbrochen“ sogar den Gedanken zuzulassen, dass es „im 20. Jahrhun-

dert keine Möglichkeit zur Entfaltung großer Kunststile oder anderer Strömungen gibt, welche alles – oder besser: beinahe alles – Wichtige umfassen könnten“¹⁴.

Gleich mehrere Beiträge beschäftigen sich denn auch mit der ungarischen Lyrik der Zwischenkriegszeit und ihren wohl prominentesten Dichtern: Lőrinc Szabó und Attila József. Dem ersteren widmen sich *Zoltán Kulcsár-Szabó* und *Mónika Dózsai*, dem letzteren *Balázs Mesterházy*. Dieser stellt abschließend die Frage, ob sich die Moderne selbst als Chiasmus einer theoretischen und historischen Komponente auf neue Weise deuten ließe, und ob es nicht gar unproduktiv sei, sie nur als Tektonik verschiedener Phasen oder Topographie der Alterität zu betrachten.

Die polnische und die mit ihr eng verbundene ukrainische Lyrik verwenden den Begriff der „Spätmoderne“ bislang nicht, obwohl in den Beiträgen von *Heinrich Olschowsky*, *Brigitta Helbig-Mischewski*, *German Ritz*, *Hans-Christian Trepte* und *Magdalena Marszałek* anklingt, dass man in der Literaturgeschichte mit dem Terminus der „zweiten Avantgarde“ eine Ausdifferenzierung von Moderne und Avantgarde längst vorgenommen hat. *Heinrich Olschowsky* stellt das Konzept der „zweiten Avantgarde“ vor und verortet es literarhistorisch wie poetologisch. Wie und ob Klassizismus und Spätmoderne zusammengehen, diese Frage verfolgt dann *German Ritz* mit Blick auf die Entwicklung des Klassizismus aus der Skamander-Gruppe heraus, immer auch unter Berücksichtigung des Bezuges auf die wirkmächtige polnische Romantik – ein Bezug, der Jan Lechoń und seiner Dichtung zum Verhängnis wurde, wie *Hans-Christian Trepte* an Hand der Tagebücher aufzeigt. *Brigitta Helbig-Mischewski* widmet sich mit Bolesław Leśmian einem jener schwer rubrizierbaren, eigensinnigen Dichter der Moderne, an dessen literarhistorischer Einordnung sich die Geister scheiden. Der Lemberger Lemke Bohdan-Ihor Antonyč kann abschließend als Beispiel für eine ukrainische „Spätmoderne“ gelten, so *Magdalena Marszałek*.

Dass der dritte Block, „Der Gang durch die historischen Avantgarden“, ein rein tschechischer wurde, ist auf den ersten Blick dem Zufall geschuldet, birgt auf den zweiten jedoch ein erhellendes Moment in sich. In wohl keiner der ostmitteleuropäischen Kulturen war die Dominanz der Avantgarde derartig stark und lang anhaltend – das gilt für die Kunst ebenso wie für die Forschung. Dass es dennoch den historischen Avantgarden fernstehende Dichter gab, belegen die Beiträge von *Raoul Eshelman* und *Alexander Wöll*. Ersterer stellt den Einfluss Henri Bergsons auf das Dichtungskonzept von Josef Hora heraus, der sich so gar nicht in eine der gängigen Strömungen einordnen lassen will, so dass er als literaturgeschichtlich „verwaist“ gilt. Weder programmatisch noch politisch noch konfessionell gebunden, schuf Hora aber eine einzigartige poetische Welt, die Anschlussstellen an das spätmoderne Konzept bieten könnte. Gleiches gilt – mit anderen Vorzeichen – für den katholischen Dichter Jakub Deml, so ein Fazit von *Alexander Wöll*.

Die Beiträge der Avantgarde-Sektion stellen einen oder mehrere tschechische Dichter in ihren Mittelpunkt, denen die (zeitweilige) Beziehung zu avantgardistischen Strömungen und die Auseinandersetzung mit diesen gemein ist. Es ergibt sich der allgemeine Eindruck, dass einige der Lyriker schon früh einer spätmodernen Richtung zugeordnet werden können. *Irina Wutsdorff* stellt z.B. nicht in Abrede, dass es sich beim Poetismus um eine avantgardistische Gruppierung handelt, sieht aber dennoch nicht wenige der spätmodernen Merkmale im Poetismus zumindest schon angelegt. Das trifft auch für das slowakische Beispiel zu, den Dichter Laco Novomeský, der zeitweilig eng mit den tschechischen Poetisten verbunden war. *Ute Raßloff* weist nach, dass Novomeský gegenüber der avantgardistischen Dissemination Zurückhaltung wahrte, während er alternative, aus mehreren Traditionen herkommende Dichtungsstrategien gleichzeitig erprobte. Aus einer Gegenüberstellung thematisch wie motivisch ähnlich gelagerter tschechischer Gedichte will *Alfrun Kliems* Züge eines möglichen spätmodernen Paradigmas herauskristallisieren. Sie fragt, welches die poetologischen Merkmale jener Reife sein könnten, die man Spätzeiten zuzuordnen pflegt. An Jiří Kolář interessiert *Sylvie Richterová* vor allem dessen aktive Auseinandersetzung mit dem Futurismus, die Absetzung davon und die Ausweitung der Grenzen der Sprachkunst. Über das Konzept einer tschechischen Kulturpoetik nähert sich *Brigitte Schultze* dem Balladenwerk von Jaroslav Seifert und arbeitet heraus, wie die poetistischen Balladen einen Traditionsbezug signalisieren und zugleich einen Traditionsbruch darstellen. Mit dem postavantgardistischen Werk dieses Dichters befasst sich auch *Doris Boden*, derzufolge sich Klassifizierungsversuche dieser Lyrik oftmals als zu pauschal erweisen. Seiferts negative Haltung gegenüber dem Verlust eindeutiger Sinnzuschreibung ist es, die z.B. eine Abgrenzung vom Begriff der Spätmoderne ermöglicht. *Jiří Trávniček* nimmt ein nachpoetistisches Werk von Vilém Závada ins Visier, wobei auch er sich vor allem am thematischen Kontrast zwischen einer poetistischen „Lebensbejahung“ und den pessimistischen Kriegserfahrungen orientiert. Mit František Halas wird nochmals ein zeitweilig dem Poetismus zugehöriger Dichter betrachtet. *Birgit Krehl* konzentriert sich auf dessen Verknüpfung von Oxymoron und Metonymie im Sinne eines spätmodernen Denkhorizonts.

Was lässt sich abschließend festhalten? Alle Beiträge vereint – ob explizit oder implizit – eine wie auch immer gelagerte Auseinandersetzung mit dem Begriff „Spätmoderne“. Gleichwohl kann eine einheitliche literaturgeschichtliche Verortung dieses Begriffs nicht erwartet werden, zu unterschiedlich sind Dichtungs- und Forschungstraditionen der einzelnen Kulturen. Dennoch – und dies ist eines der Ergebnisse des Bandes – erweist sich die „Spätmoderne“ als brauchbare poetologische Analysekatgorie, wodurch nicht zuletzt eine in dieser Zusammenstellung einzigartig-

tige Neubewertung des Materials zu Stande kam – und dies ungeachtet regionaler produktions- und rezeptionsästhetischer Präferenzen oder Differenzen. Und – um den Bogen zu schließen – in einem Punkt bewegt sich der Band auch auf den Spuren Hugo Friedrichs, dann nämlich, wenn es um einzelne poetologische Kriterien geht und sich deren regionale Spezifik in der Zusammenschau der Beiträge als Globalmerkmal herausstellt.

Alfrun Kliems

Ute Raßloff

Peter Zajac

¹ Vorwort. In: Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne. Hg. v. Wolfgang ISER, München 1964, 9.

² FRIEDRICH, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956 und ³1966, 11 u. 13.

³ KULCSÁR-SZABÓ, Ernő: „Die Welt zerdacht ...“ Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne. In: Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hg. v. Erika FISCHER-LICHTE u. Klaus SCHWIND, Tübingen 1991, 29-44. – DERS.: Subjekt und Sprachlichkeit. Das ‚spätmoderne‘ Paradigma und Umriss einer integrativen Geschichte der literarischen Moderne. In: Epoche-Text-Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft. Hg. v. DEMS. u. Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Tübingen 1999, 51-74. – DERS.: „Das Netz des ausgebreiteten Taktes“. Poetologie von Stimme und Text: Die spätmoderne Epochenschwelle in der Dichtung von Attila József. In: Neohelicon 1 (2002), 163-178.

⁴ BLUMENBERG, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeit des Romans. In: Poetik und Hermeneutik. Bd. 1. Hg. v. Hans Robert JAUß, München 1964, 13.

⁵ KULCSÁR-SZABÓ: Subjekt und Sprachlichkeit (wie Anm. 3), 55.

⁶ ZIMA, Peter: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen-Basel 2001, ix.

⁷ Foreword. In: The Slavic Literatures and Modernism. Hg. v. Nils Åke NILSSON, Stockholm 1986.

⁸ Ebd.

⁹ FÄHNDERS, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Stuttgart-Weimar 1998, 2f.

¹⁰ JAUß, Hans Robert: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: DERS.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt am Main 1989, 67-103. – Die erste Phase sieht Jauß im ausgehenden 18. Jahrhundert und stellt Merkmale wie den Verlust der Natur oder Natürlichkeit für sie fest. Die zweite Periode liegt in der Mitte des 19. Jahrhunderts verankert, als Charles Baudelaires Konzeption von der Modernität als anti- und übernatürlicher „Künstlichkeit“ mit ihren Ausläufern bis zum Fin de siècle entstand. Die dritte Phase lässt Jauß 1912 mit Guillaume Apollinaires „Zône“ beginnen, die ihmzufolge eine Bruchlinie zwischen Moderne und Avantgarde markiert.

¹¹ Ebd., 99.

¹² Ebd., 100.

¹³ TAMÁS, Attila: Überlegungen über die Gültigkeit umfassender Stil Kategorien und Systematisierungsbegriffe im 20. Jahrhundert. In: Avantgarde und Postmoderne (wie Anm. 3), 129-138, hier 132.

¹⁴ Ebd., 136.

1. Medientheoretische und literatur- geschichtliche Ausgangspositionen

Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken

Jedes Wort ist eine Augenblicksverbindung eines Klanges
mit einem Sinn, die in keiner Entsprechung zueinander stehen.
(Paul Valéry *Poésie et pensée abstraite*)

Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht.
(Gottfried Benn *Probleme der Lyrik*)

Der Einzug kulturwissenschaftlicher Verfahren selbst in den engeren Bereich der einzelnen Philologien hat zwar seine Gründe, die sich von mehreren diskursiven Positionen beleuchten lassen. Dennoch ist es nicht selbstverständlich, dass die ins Netzwerk von Kulturwissenschaften extensiv eingefügte Literaturwissenschaft – bloß, weil ohne ihren Gegenstand, die Literatur, kaum irgendeine kulturelle Form der Welt zu denken wäre – Fragerichtungen und Einsichten gewinnen könnte, die (von der jeweiligen Partialität des Verstehens bis hin zur „Unlesbarkeit“ der Texte) nicht im Horizont der beiden letzten großen Paradigmen der Textdeutung bereits vorhanden gewesen wären. Friedrich Nietzsche ebnete nämlich einer Kritik der Kulturalität gerade durch die Erschließung des ideologischen Ursprungs jenen kulturellen Techniken den Weg, die – von der „heilsgeschichtlichen“ Anthropologie bis zur These von einer mit der rationalen Struktur der Welt „in eins fallenden“ (vernünftigen) sprachlichen Form – der Erfahrung vom befristeten menschlichen Dasein wohl den Zwang ständiger Bedeutungsbildung auferlegt haben: „Die ‚Vernunft‘ in der Sprache“, lesen wir in der „Götzen-Dämmerung“, „oh was für eine alte betrügerische Weibsperson! Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben [...]“.“⁴¹

Die Möglichkeiten dieser obigen disziplinären Eingliederung sind freilich nicht ganz zeitgenössischer Herkunft: Der Reiz einer kulturwissenschaftlichen Integration erwächst vor allem aus dem Paradigmenwechsel um die Jahrhundertwende, der die mit kritischer Intention erneut aktualisierten Frageinteressen der Kant'schen Wahrnehmungsphilosophie auch auf den „Gegenstand“ der Geisteswissenschaften erweiterte. Dabei handelt es sich nicht nur um die von Ernst Cassirer eingeleitete Wende, welche die Funktionen der symbolischen Formen (Sprache, Kunst, Religion usw.) mit einer im erweiterten Sinne kulturellen Konstitution der Lebenswelt in Zusammenhang brachte. Denn als mindestens genauso bedeutend erwies sich auch die – nicht weniger antipositivistisch ausgerichtete – geisteswissenschaftliche Er-

kenntnis (1904), der zufolge den Arbeitsgebieten der Wissenschaften „nicht die ‚sachlichen‘ Zusammenhänge der ‚Dinge‘, sondern die gedanklichen Zusammenhänge der Probleme [...] zugrunde [liegen]“². Und zwar deshalb – und an Hand ihres so aufgefassten Gegenstandes wurde der Literaturwissenschaft so zum ersten Mal gewährt, sich mit anderen Disziplinen an der umfassenden Erfahrung von der Möglichkeit einer kulturwissenschaftlichen Integration zu beteiligen –, weil in Max Webers Auffassung Wirklichkeit und Reflexion der Kultur nun in einer völlig neuen Kontamination in Erscheinung traten, die (damals natürlich noch mit den erheblichen Einschränkungen der Rickert’schen Wertemetaphysik) im Prinzip geeignet war, die volle „Archäologie“ der geschaffenen („wertvollen“) kulturellen Welt in den Horizont der geisteswissenschaftlichen Untersuchungen mit einzubeziehen:

„Der Begriff der Kultur ist ein Wertbegriff. Die empirische Wirklichkeit ist für uns ‚Kultur‘, weil und sofern wir sie mit Wertideen in Beziehung setzen, sie umfasst diejenigen Bestandteile der Wirklichkeit, welche durch jene Beziehung für uns bedeutsam werden, und nur diese.“³

Angesichts der individuellen Vielfalt sozial- und geisteswissenschaftlicher Phänomene erkannten diese geistigen Positionen – von Heinrich Rickert bis Ernst Cassirer und von Werner Sombart bis Oskar Walzel – zwar zahlreiche fragliche und unhaltbare Elemente des erkenntnistheoretischen Erbes vom methodologischen Universalismus, waren aber nicht darauf bedacht, Ambivalenzen dieser Erfahrung kraft einer sich von Friedrich Schleiermacher bis Wilhelm Dilthey herausbildenden – und im autozentrischen Wirkungszusammenhang der historisch-sozialen Welt⁴ begründeten – hermeneutischen *Konsistenz*⁵ aus der Welt zu schaffen. Denn indem sie weiterhin am Objektivitätsideal naturwissenschaftlicher Herkunft der divinatorischen Hermeneutik von Dilthey festhielten, erblickten sie die Garantien für die Zugänglichkeit der kulturellen Welt als Ganzem nicht mehr in einem einheitlich funktionierenden „Gattungswillen“, sondern in einem Beziehungssystem von identitätsbildenden Interdependenzen netzwerk(ähn)licher Art, in dem die grundsätzliche Wandelbarkeit der kulturellen Bedeutsamkeit die Vielfalt empirischer Untersuchungen legitimiert. Da nämlich die Wertideen zwar „konstatierbar und erlebbar, nicht aber aus dem empirischen Stoff als geltend begründbar sind“⁶, konnte Max Weber hier mit besonderer Stringenz folgern:

„[...] der uns allen in irgendeiner Form innewohnende Glaube an die überempirische Geltung letzter und höchster Wertideen, an denen wir den Sinn unseres Daseins verankern, schließt die unausgesetzte Wandelbarkeit der konkreten Gesichtspunkte, unter denen die empirische Wirklichkeit Bedeutung erhält, nicht etwa aus, sondern ein. Das Leben in

seiner irrationalen Wirklichkeit und sein Gehalt an möglichen Bedeutungen sind unausschöpfbar, die konkrete Gestaltung der Wertbeziehung bleibt daher fließend, dem Wandel unterworfen in die dunkle Zukunft der menschlichen Kultur hinein.“⁴⁷

Dieser in empirischer *Extension* fundierte methodologische Antisubstanzialismus der Kulturwissenschaft geht bei Cassirer nicht zufällig mit einem „Denken in Relationen (eher als in Strukturen)“⁴⁸ und bei Max Weber mit einer „interaktionistischen Sicht der Beziehungen“⁴⁹ einher. Auch Pierre Bourdieus treffende Formeln können die Annahme nahe legen, dass das extensive Paradigma der frühen Kulturwissenschaften, das – den integrativen Strukturzusammenhängen der Dilthey’schen Geisteswissenschaft entgegen – die wandelbare Bedeutungsrelevanz der empirischen Zusammenhänge diversiver Art vorzog, im Grunde jenen kulturarchäologischen Forschungen den Weg bereitet hat, die sich erst bei Foucault zu einer – auf die Erschließung fundamentaler Codes von Kulturen ausgerichteten – Diskursanalytik verfestigten.

Gehen wir davon aus, dass diese systematischen „archäologischen“ Untersuchungen eigentlich ein epistemologisches Feld aufdecken, auf dem sich uns vornehmlich diskursive Ordnungen erschließen, die das jeweilige (Erfahrungs) Wissen vorcodiert bedingen, so sind unter diesen Ordnungen zumeist Konfigurationen zu verstehen, „die den verschiedenen Formen der empirischen Erkenntnis Raum gegeben haben“¹⁰. In Manfred Franks Deutung ist dabei das Archiv „definiert [...] als Gesamtheit aller diskursiven Regelmäßigkeiten, die eine Epoche – nicht unähnlich dem klassischen ‚Zeitgeist‘ – charakterisieren.“¹¹ Die unter den Subsystemen des Diskurses entstandenen gegenseitigen Abhängigkeiten – die aus strukturphänomenologischer Sicht selbst die Funktionsfähigkeit der jeweiligen (kulturellen) Episteme gewähren bzw. stabilisieren – verfügen freilich auch über ein der obigen Einheit (sowohl des Archivs als auch der Ordnung?) entgegenwirkendes Potenzial, sofern die Gesamtheit dieser als Regeln funktionierender Abhängigkeitsbeziehungen ein „der Zeit nicht fremd[es]“¹² Formationssystem ist, das „eine zeitlichen Prozessen eigene Regelmäßigkeit [determiniert und] [...] das Artikulationsprinzip zwischen einer Serie von diskursiven Ereignissen, von Transformationen, von Veränderungen und Prozessen fest[setzt]“¹². Der auf diese Weise temporalisierte und auf die kulturelle Vielfalt gerichtete „archäologische“ Blick der Diskursanalyse bleibt – im Unterschied zur Hermeneutik – zweifelsohne in der widersprüchlichen Instantenbarkeit dieser diskursiven Ordnung gefangen. Da aber die Methoden der modernen Diskursanalyse nicht nur Interaktionen der heterogenen Elemente von Kulturalität erfassen können (Institutionen, Techniken, soziale Gruppen, perzeptive Organisationen, interdiskursive Beziehungen), sondern auch die sie miteinander in Verbindung setzende diskursive Praxis, übertrifft diese Diskursanalyse die Möglichkeiten ihrer Frühformen um die Jahrhundertwende wesentlich. Diese Entwicklungen kön-

nen hinreichend die Wirkung erklären, die bestimmte Formen der Kulturforschung in jüngster Zeit auf die Literaturwissenschaft ausüben, ohne sie jedoch zur Preisgabe ihrer disziplinären Zuständigkeit und ihrer primären Befugnisse im Bereich der Philologie poetisch-rhetorischer Texte zu zwingen. Denn der archäologische Blick erinnert zugleich nur noch nachdrücklicher an die Hinfälligkeit jener Utopien der naiven Philologie, die auf einem Gebiet, das ähnlichen Untersuchungen vorenthalten bleibt, die Selbstständigkeit literaturwissenschaftlicher Fragestellungen bzw. ihre methodologisch eher anachronistische Immanenz zu wahren sucht.

Dass bestimmte Richtungen der Kulturwissenschaft die Illusionen einer Absonderung von scheinbar immanenten dichtungsgeschichtlichen Fragen leicht entblößen können, bewies beispielhaft und überraschend die kontinentale Archäologieforschung, welche sich auch auf die medialen Kulturtechniken erstreckt. Ins Feld der sich um die Beschreibung von „symbolischen“ und materiellen Ordnungen herauskristallisierenden Theorien der kulturellen Semiose brach die Wissenschaft der medialen Kulturtechniken mit der – so unerwarteten wie evidenten – Erkenntnis ein, dass die Erschließung des jeweiligen Archivs technisch-medialer Ordnungen eine notwendige und unentbehrliche Voraussetzung jeder Interpretation von (auch als Vermittlungssysteme funktionierenden) Wahrnehmungs-, Kognitions- und semantischen Stilen sei. Und zwar im Sinne der radikalen These, dass es in den neuzeitlichen Gesellschaften, die fähig sind, kulturelle Techniken zu institutionalisieren, die jeweilige technisch-mediale Ordnung selbst sei, die der Organisation (warum nicht: Organisierung, Organisiertheit?) des epistemologischen Wissens im Foucault'schen Sinne Form und Raum verleihe. Der mediale Diskurs, der sich an die symbolischen und materialen Ordnungen anschließt, tritt dabei nicht einfach als drittes Mitglied dieser Triade in Erscheinung, sondern bringt/zwingt – und dessen „archivale“ Geschichte sollte sich dann in der ganzen Entfaltung der Moderne abbilden – die beiden anderen immer mehr in die eigene Gewalt. Die diskursive Übermacht der medialen Vernetzungen sei dementsprechend im Begriff, in historisch neuer Form die funktionalen Möglichkeiten jener Gesellschaft zu generieren, deren Wirklichkeitsmodelle sie nicht einfach reflektiert, sondern – durch Umgestaltung der traditionellen Wahrnehmungs-codes – größtenteils selbst herstellt.

Von hier aus betrachtet lassen sich Fragerichtungen der Dichtungsgeschichte äußerst aufschlussreich mit den Folgerungen der medialen Kulturforschung verbinden, die sich aus der wirkungsgeschichtlichen Erkenntnis der Bedeutung von technischen Medien ergeben. Verorten wir nämlich die Literatur in der Wirklichkeit jener Aufschreibe- und Speichersysteme, die als „Netzwerk von [kulturellen] Techniken und Institutionen [...] einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“¹³, werden im ersten Zuge selbst auch die literarischen Texte zwar zu „Aufschreibesystemen“ herabgesetzt, lässt sich

ihre *materielle* Wirklichkeit somit jedoch in einem kulturgeschichtlichen Zusammenhang betrachten, der die Technik und die Frage der Medialität nicht einfach auf die Vervollkommnung der Tätigkeit des Werkzeuge herstellenden Menschen hin, sondern von der Wandelbarkeit der zeitlichen Seinsweise einer jeweils vermittlungsbedingten Kulturalität her begrifflich macht. Wenn nämlich die kulturelle Erfahrung lebendig wird, dass die – z.B. die räumliche Distanz der abwesenden (absenten) Stimme aufhebenden – „technischen Medien wie etwa der Rundfunk über geschichtliche Weisen dazusein bestimmen“¹⁴, kann eine archäologische Untersuchung, die sich auf die Geschichte der Medialität richtet, selbst so traditions-trächtige Konstrukte der europäischen Seinsdeutung in ein neues Licht stellen, wie das der ethikoideologischen Unversöhnlichkeit von kommunikativer und instrumenteller Vernunft.¹⁵

Die mit medialarchäologischen Mitteln erschlossene Wende, die durch die Verbreitung von Film, Grammophon und Schreibmaschinen die Aufzeichnung, Speicherung und Reproduzierbarkeit sinnlicher Daten ermöglicht hat, führte nicht einfach nur eine neue, technisch *isolierte Zugänglichkeit* zur physiologischen Wirklichkeit der Wahrnehmung herbei („erst experimentelle Zerlegungen der Wahrnehmung machen ihre analoge Synthese oder Simulation möglich“)¹⁶. Sie legte über die mediale Erfahrung bestimmter Mitteilungs- und Wahrnehmungsgehalte auch nahe, dass weder Gedanke noch Vorstellung notwendig mit ihren materiellen „Trägern“ gekoppelt sein müssen: „Phonographie besagt Tod des Autors; sie speichert statt ewiger Gedanken und Wortprägungen eine sterbliche Stimme.“¹⁷ In der Praxis der neuen literarischen Episteme wird damit sowohl die romantische Zusammengehörigkeit von Stimme und Bewusstsein als auch das unmittelbare Überströmen sprachlicher Mitteilungsinhalte in die (im Sinne einer alphabetischen Zeichenkette genommene) Materialität der Schrift fraglich. Jene Stimme, die die (dem Subjekt mit untrennbarer „Innerlichkeit“ zugehörige) Seele bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts mit organischer „Unmittelbarkeit“ sich äußern ließ, – und deren für die lyrische Gattung konstitutives Primat der unangefochtene/unangetastete Vorrang des Liedes übrigens noch lange anzeigte¹⁸ –, gerät an die Schwelle eines so entscheidenden wie folgenschweren Übergangs in eine neue literarische Episteme. Dem lyrischen Ich, an dem sich der (anthropologische) Diskurs der Lektüre stabilisiert,¹⁹ geht somit fortan die Möglichkeit ab, diese Funktion hinlänglich zu erfüllen: Je mehr dieses Ich an seiner diskursiven Aussprechbarkeit anthropologischen Charakters verliert, desto deutlicher unterliegt es dem Zwang, in der Medialität der Buchstabenzeichen aufzugehen, wo es – parallel zur Freiwerdung des Potenzials rhetorischer Materialität – schließlich seine Lesbarkeit verliert. Dabei gerät ein epistemologisches Fundament der Sprachlichkeit ins Wanken, jener (alt)hergebrachte cartesianische Zusammenhang, laut dem „eine prästabilisierte Harmonie [...] die grammatisch

korrekte Rede zu einer unmittelbaren und verlässlichen Repräsentation logisch korrekt kombinierter ‚Vorstellungen‘ [macht]²⁰. Infolge der unwiderruflichen Entdeckung der Eigengesetzlichkeit des Sprachlichen war die Sprache selbst nämlich bereits seit der Romantik immer weniger geeignet, den Instanzen einer diskursiv dermaßen rationalisierten Bedeutungsübertragung gerecht zu werden. Friedrich A. Kittler zufolge versuchte die Hermeneutik des 19. Jahrhunderts die so aufgetretenen Störungen durch jene Faust'sche Strategie zu beheben, dass sie das gekippte kommunikative Gleichgewicht der Repräsentation – die medial-rhetorischen Bezeichnungsfunktionen der Schrift sozusagen unterbindend – auf der Seite des als *Sinn* aufgefassten Bezeichneten stabilisierte: „Faust übersetzt dem Geist und nicht dem Buchstaben nach“²¹, also „liest Faust nicht, was geschrieben steht, sondern was geschrieben stehen sollte“²². (Mögliche hermeneutische Einwände, ältere wie neuere – z.B. von Hans-Georg Gadamer²³ – sollten diesmal dahingestellt bleiben.)

Das obige medialarchäologische Verfahren wendet die dialogisch-hermeneutische Bedeutungsbildung hier in eine grob vereinfachte semiotische Notation, um die kulturelle Episteme des 19. Jahrhunderts unter einer hermeneutischen Aufsicht erkennen zu lassen, deren archivierende Systeme vorgeben, keine Systeme medialer Art, „sondern Inwendigkeit und Stimme des Menschen“²⁴ zu sein. Die Aufwertung der Medialität der Sprache – zurückgeführt auf ihre frühen Nietzsche'schen Ansätze – kann also wohl erst mit starken antihermeneutischen Implikationen als eine epistemologische Epochenschwelle des 20. Jahrhunderts angesehen werden, wo selbst die fundamentalsten Träger der („vollen“) Sprachlichkeit, die Stimme und die Schrift, zu Medien werden, die auf technischem Wege synthetisch und einzeln herstellbar sind. Denn wie die Aufzeichnung von Wörtern nicht ohne kulturelle Techniken denkbar ist, soll dies für ihre lautliche Herstellung ebenso gelten: Ohne kulturelle Techniken ist es unmöglich, „trotz Bewusstsein und Hörfähigkeit Wörter zu sprechen“²⁵. Das isoliert-mediale Erscheinen der Sprachlichkeit und ihre technische Herstellbarkeit eröffnen nach dieser Auffassung die neuen Episteme um 1900 mit der Erfahrung, dass das – in der Hermeneutik als „die Grundverfassung des menschlichen Daseins“²⁶ erkannte – Sprachliche selbst nur ein Medium unter Medien sei, dessen jeweiliges Funktionieren genauso nicht-instrumentalisierbaren kulturellen Techniken unterliege wie die (hermeneutisch: *wirkungsgeschichtlichen*) Modi des menschlichen Daseins. Im neuen Erfahrungshorizont der Moderne fügen sich somit sprachliche und kulturtechnische Konstitution des Menschen unter Mitwirkung der „mitdenkenden“ technischen Medien ineinander. Die Archäologie der kulturellen Techniken trägt diese Erfahrung dementsprechend vornehmlich als eine Geschichte der (Zu)Rückhistorisierung diskursiver Ordnungen zur Schau, denen an der Kontrolle und präskriptiven Stabilisierung verfügbarer Bedeutungen besonders gelegen ist. „Die Unverborgenheit selbst“, also die Weise“, schreibt Kittler über die

Einsichten des späten Heidegger, „wie die Welt unter griechischen oder mittelalterlichen, neuzeitlichen oder hochtechnischen Bedingungen ist, bleibt menschlichen Machenschaften entzogen“.²⁷

Die mechanisch betätigten (selbst)aufzeichnenden Systeme, die ohne intendierte Steuerung bloß materielle Spuren der kontingenten Übertragung in einen vervielfachten Diskurs einschreiben, erinnern insofern an die Seins- und Funktionsweise von literarischen Texten, als unter solchen Umständen nicht nur der Kreis der „Adressaten“ undefinierbar²⁸ ist, sondern auch die „ursprünglichen“ Instanzen der Lesbarkeit unzugänglich bleiben. Und das heißt, der performative Status des Sprachgeschehens selber multipliziert die an die „vollzogenen“ Aussagen anschließbaren Kontexte. Diese Wandel im medialen Archiv können für den *dichtungsgeschichtlichen* Horizont der Moderne wohl von besonderem Belang sein, weil ihre Spuren gleichzeitig auch in der Poetologie derselben zutage treten. Bringt nämlich Walter Benjamin die Veränderungen der künstlerischen Episteme – seinen frühen, zuvor angedeuteten antihermeneutischen Positionen gründlich widersprechend – in den dreißiger Jahren bereits mit den (rezeptiven) Konsequenzen der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken bzw. der technisch neu konditionierten Wahrnehmung in Zusammenhang, so verbindet er als Erster bestimmte anthropologische Implikationen kultureller Medialisierung mit dichtungsgeschichtlichen Bezügen. So zitiert er den dem Film gegenüber skeptischen Duhamel („Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.“)²⁹, und legt damit nicht nur über die neue anthropologische Erfahrung der mit dem Subjekt mitdenkenden Medialität Rechenschaft ab, sondern – in genauer Reflexion der materiellen Effekte der dadaistischen Experimente – auch über das Einwirken dieser medialen und poetischen Techniken aufeinander. Die „taktile Qualität“ des dadaistischen Kunstwerks kam laut Benjamin damals der Verbreitung des Films in technischer Hinsicht besonders gelegen, denn mit dieser Qualität „hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen“³⁰.

Weiterhin ist es gewiss kein Zufall, dass sich – im Gefolge der performativen avantgardistischen Proklamationen – die diskursive Erfahrung, dass veräußerlichte und jenseits des Subjekts agierende technisch-mediale Faktoren *unbeherrschbar* am Entstehen des Kunstwerks beteiligt seien, erst in den poetologischen Reflexionen der spätmodernen Klassiker äußert. Dabei handelt es sich durchaus nicht darum, dass hier lediglich eine auf die Buchstaben des Alphabets reduzierte Poetik Mallarmé’schen Kalküls ihre höher technisierten Mutationen weiterentwickelte, wie Kittler dies für die temporale Entfaltung der Moderne an diversen Stellen mit