

Lorella Bosco, Giulia A. Disanto (Hg.)

»DAS PUBLIKUM WIRD IMMER BESSER«

Literarische Adressatenfunktionen
vom Realismus bis zur Avantgarde





„Das Publikum wird immer besser“

Literarische Adressatenfunktionen
vom Realismus bis zur Avantgarde

Herausgegeben von
Lorella Bosco und Giulia A. Disanto

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Bari und
des Instituts für „Studi Umanistici“ der Universität Salento sowie
mit den FFABR-Fonds beider Herausgeberinnen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie., Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Moriz Jung, Gespräch eines Redakteurs mit einem Staatsmann.
Postkarte, Wien 1907.

Korrektorat: Ulrike Weingärtner, Gründau
Satz: SchwabScantechnik, Göttingen

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51601-7

Inhalt

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Heinrich Kaulen | |
| Vorwort | 7 |
| Giovanni Tateo | |
| „Aber wir wollten nicht nur schaffen, wir wollten auch wirken.“ | 15 |
| Die Zeitschriften der Brüder Hart: Mediale Präsentationen für die literarische Öffentlichkeit | |
| Jelena U. Reinhardt | |
| Max Reinhardt und sein Publikum: Vom Kabarett zum Massentheater | 47 |
| Serena Grazzini / Sabrina Ballestracci | |
| Das Schon-jetzt und Noch-nicht der Moderne | 63 |
| Ironisches Komplizentum zwischen Autor und Leser bei Otto Julius Bierbaum | |
| Theresa Homm | |
| „Ich, dem der Wunsch des Lesers stets eher Verbot als Befehl war“ | 89 |
| Der Leser in den Texten der <i>Fackel</i> von Karl Kraus | |
| Christine Kanz | |
| Grenzaufhebungen | 107 |
| Else Lasker-Schülers literarische Briefe an „wirklich lebende Menschen“ | |
| Oliver Ruf | |
| Medien der Avantgarde | 117 |
| Zur Gegenöffentlichkeit publizistischer ‚Aufruhr‘ | |

6 | Inhalt

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Lorella Bosco | |
| Die Varietékünstlerin und ihr Publikum | 145 |
| Strategien der Beobachtung, der Verdinglichung und der Entortung in Emmy Hennings' frühen Prosatexten | |
| | |
| Giulia A. Disanto | |
| Das Publikum der avantgardistischen Manifeste | 173 |
| | |
| Hermann Dorowin | |
| Jura Soyfer und sein Publikum | 191 |

Vorwort

Heinrich Kaulen

Das Erzählen ist in den letzten Jahren in den Kulturwissenschaften wieder zu einem viel beachteten und breit erforschten Phänomen geworden.¹ Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit nicht mehr nur auf das schriftliche und fiktionale Erzählen, und hier speziell auf die textimmanenten Fragen nach den Erzählinstanzen, der Binnenstrukturierung des Erzählprozesses oder auf die Temporalität und die Topographie der erzählten Welt, die lange Zeit im Zentrum insbesondere der germanistischen Erzählforschung standen. Längst wird das Erzählen als ein Phänomen interdisziplinärer kulturwissenschaftlicher Forschung wahrgenommen,² das sich seit alters her in ganz unterschiedlichen Kommunikationspraktiken vollzogen hat, weil es zu den grundlegenden anthropologischen Fähigkeiten des Menschen gehört, mit denen er sich in der Wirklichkeit sprachlich zu orientieren und seine eigene Identität zu definieren versucht.³ Und die rasante Medienexpansion des 20. und 21. Jahrhunderts hat unseren Blick dafür geschärft, wie breit und heterogen das Spektrum der Medien und Genres ist, in denen sich in der Gegenwart das Erzählen manifes-

1 Vgl. dazu: Hühn, Peter von/Pier, John/Schmid, Wolf/Schöner, Jörg (Hg.): *Handbook of Narratology*, Berlin 2009; Martínez, Matías/Scheffel, Michael (Hg.): *Einführung in die Erzähltheorie*. 10. Aufl., München 2016; Martínez, Matías: *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2017.

2 Vgl. Strohmaier, Alexandra: *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2013; Martínez, Matías (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart–Weimar 2009.

3 Siehe dazu näher Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M. 1991; Weiland, Marc: *Mensch und Erzählung*. Helmuth Plessner, Paul Ricœur und die literarische Anthropologie, Stuttgart 2019.

tiert. Erzählen ist längst nicht mehr nur eine Domäne alltagsspezifischer Kommunikation oder elaborierter Kunstformen wie des Epos, der Novelle und des neuzeitlichen Romans. Narrative Strukturen, die uns aus dieser Jahrhunderte alten literarischen Tradition vertraut sind, haben längst auch in den audiovisuellen Medien, im Film und in aktuellen Fernsehserien, in Computerspielen und im Internet ihren festen Platz.⁴

Das Erzählen ist, unabhängig von dem ausdifferenzierten und sehr heterogenen Spektrum an Medienformaten und Genres, ein Kommunikationsprozess, der nicht nur durch seinen Gegenstand und die Erzählinstanz, sondern wesentlich auch durch den bei dieser Interaktion in den Blick genommenen Adressaten konfiguriert wird. Die komplexe Wechselwirkung zwischen diesen Instanzen ist in der älteren Forschung in Bezug auf das literarische Handlungssystem und die empirischen Leser vornehmlich literatursoziologisch oder, im Hinblick auf das Symbolsystem und den ‚Leser im Text‘, rezeptionsästhetisch erforscht worden. Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss wollten seit den 1960er Jahren bekanntlich eine „Literaturgeschichte des Lesers“ begründen und alle Texte primär von ihrer Adressatenfunktion aus erschließen.⁵ Seither ist es in der Erzählforschung bei der Untersuchung dieser Fragen merklich stiller geworden,⁶ obwohl neuere Konzepte aus dem Bereich der Kultursoziologie oder Kultursemiotik hinreichend Ansatzpunkte dafür bieten, sie aus einer veränderten Perspektive erneut aufzunehmen und weiterzuentwickeln. Diese Lücke zu schließen und die Frage nach dem adressatenspezifischen Erzählen wieder konsequent in den Mittelpunkt zu rücken, ist die Intention des vorliegenden Bandes, von dem einzelne Beiträge erstmals in einem von den Heraus-

4 Nünning, Ansgar: Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen, Trier 2012; Friedmann, Joachim: Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game, Konstanz 2016.

5 Jauss, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1970; Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972; Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart 1976.

6 Zusammenfassend für die neuere Forschung: Schmid, Wolf: Textadressat [Art.], in: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart 2013, S. 171–181.

geberinnen geleiteten Panel beim Bayreuther Germanistentag zur Diskussion gestellt worden sind.

Dabei konzentriert sich der Schwerpunkt des Bandes auf die Zeit zwischen dem literarischen Realismus und den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts, also auf eine tief greifende Umbruchperiode, in der gerade die traditionelle Adressatenfunktion von Literatur einerseits in eine historische Krise gerät, andererseits vielfältige neue Bestimmungen und konzeptionelle Veränderungen erfährt. Die revolutionären Kunstbewegungen, die im späteren 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts in vielfacher Ausprägung aufkamen und unter der Bezeichnung „Avantgarde(n)“ in die Literatur- und Kunstgeschichte eingegangen sind,⁷ bestanden aus Gruppen oder Einzelpersonen, die sich durch ihre ästhetische Praxis ausdrücklich von den herrschenden Gesellschaftsnormen und von den gängigen Vorstellungen von Kunst als Institution abgrenzen wollten. Die mit einer Haltung des Protests und der Provokation verbundene Suche nach einer neuen Funktionsbestimmung der Kunst zielte programmatisch auf eine radikale Veränderung des bisherigen Verhältnisses zwischen Künstler und Öffentlichkeit ab, wie es sich nicht zuletzt in der Vorliebe der Avantgarde(n) für die Veröffentlichung von Manifesten dokumentierte. Die überkommene Rolle der Adressatinnen und Adressaten im künstlerischen Schaffensprozess wurde neu definiert, und dabei wurden die überkommenen Strukturen und Strategien des literarischen Kommunikationsprozesses grundsätzlich auf den Kopf gestellt. Diese Entwicklung war jedoch in der Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts bereits vielfach vorgezeichnet und schon im Naturalismus und im Modernismus deutlich erkennbar.

Hauptziel des vorliegenden Bandes ist eine Rekonstruktion der allmählichen Veränderungen von Adressatenfunktion und Publikumsbegriff im Zeitraum vom Realismus bis zur Avantgarde. Die optimistische Formel, „das Publikum“ werde in dem genannten Zeitraum „immer besser“, die als Obertitel dieser Publikation firmiert, ist einem Brief des Dada-Künstlers Hugo Ball aus

7 Vgl. van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde, Stuttgart 2009.

dem Jahr 1916 entnommen.⁸ Von besonderem Interesse sind beim Blick auf die Adressatenfunktion der Literatur in dem genannten Zeitraum die spezifischen Legitimationsinteressen der Künstler, aber auch die Ausschluss- und Einschlussmechanismen im literarischen Feld: Die Ausgrenzung des Künstlers aus einer Öffentlichkeit, von der er sich abgestoßen fühlt oder gegen die er sich auflehnt, bringt ihn dazu, sich an eine ‚würdigere‘ Öffentlichkeit zu richten oder eine solche, womöglich zukünftige theoretisch als Fluchtpunkt des eigenen Schaffens zu postulieren bzw. sie zumindest experimentell in ersten Versuchen zu antizipieren. Der Sammelband analysiert diesen Prozess für den genannten Zeitraum anhand von exemplarischen Texten und Autoren in seinen vielfältigen Facetten. Das Spektrum reicht dabei von den Zeitschriften des Naturalismus bis zur „Fackel“ von Karl Kraus, vom Theater des 19. Jahrhunderts bis zur Dramatik Jura Soyfers aus den 1930er Jahren, von den Briefen Else Lasker-Schülers bis zu den diversen Manifesten und Medien der Avantgarde.

Giovanni Tateo behandelt die Zeitschriften der Brüder Hart im Kontext des Naturalismus als gezielte mediale Präsentationen für die literarische Öffentlichkeit. Dabei geht er vor allem den Veränderungen der editorischen Intentionen nach, die sich in der regen Publikationstätigkeit der beiden Brüder beim Wechsel von einem Zeitschriftenprojekt zum nächsten manifestieren. Trotz aller Akzentverschiebungen wird als gemeinsamer Zielpunkt die Absicht der Herausgeber erkennbar, zur Herausbildung eines neuen und breiteren Publikums beizutragen, mit dem sie ihren neuen ästhetischen Weg sowie ihre Vorstellung von einer künftigen Gesellschaft teilen können.

Jelena U. Reinhardt zeichnet am Beispiel des Erfolgsregisseurs Max Reinhardts die Entwicklung „vom Kabarett zum Massentheater“ nach. Reinhardt geht, wie gezeigt wird, einen konsequenten Weg von der kabarettistischen Kleinkunst zu seinen späteren Großrauminszenierungen, und das immer mit dezidiertem

8 Ball, Hugo: Brief an Maria Hildebrand vom 1.1.1916. In: Ders.: Briefe 1904–1927, hg. von Schaub, Gerhard/Teubner, Ernst, Göttingen 2003, Bd. 1, hier S. 102.

Blick auf das von ihm avisierte Zielpublikum. Die Aktivierung des Publikums macht aus diesem einen „vierten Schöpfer“ (neben Autor, Schauspieler und Regisseur) des modernen Theaters.

Dem „ironischen Komplizentum zwischen Autor und Leser bei Otto Julius Bierbaum“ ist der instruktive Beitrag von *Sabrina Ballestracci* und *Serena Grazzini* gewidmet. Leitend ist dabei die Vision einer im Medium der Kunst vorweg genommenen neuen Gemeinschaft von Künstler und Publikum. Diese Idee bestimmt noch die narrative Strategie des Erzählers Otto Julius Bierbaum, durch Ironie und literarische Stilisierung die Leser offen oder verdeckt zu Komplizen des Autors zu machen. Auf diesem Weg kommt es zu einer spielerischen Dynamisierung der Leserrolle sowie zu einer Neudefinition des Verhältnisses zwischen Autor und Publikum, die gerade in ihrem Schwanken zwischen Tradition und Innovation als repräsentativ für den allmählichen Übergang zur literarischen Moderne gelten kann. Bierbaum bleibt dabei eine Figur des Übergangs, und seine ästhetischen Strategien werden ihre radikale Entfaltung erst in den Avantgarden nach 1900 finden, deren Praxis auf eine prinzipielle Entdifferenzierung von Kunst und Lebenspraxis drängt.

Eine ganz andere Variante des Adressatenbezugs erkennt *Theresa Homm* bei dem berühmten Wiener *Fackel*-Herausgeber Karl Kraus, der das Verhältnis zwischen Autor und Rezipient in seiner Zeitschrift ständig programmatisch reflektiert. Für den Satiriker Kraus ist der Leser nicht potenzieller Bündnispartner, sondern, sofern er die literarischen Strategien und die Intention des Zeitungsprojekts nicht durchschaut, selbst Teil des verhassten Kulturbetriebs, also sein Widersacher und Feind. Der Beitrag rekonstruiert das Verhältnis von Autor und Leser textnah an prägnanten Passagen aus der *Fackel* und untersucht Funktion und Wandel der diversen Leseransprachen von Kraus. Ist der Leser anfangs noch zumindest unter bestimmten Bedingungen als vertrauter Partner denkbar, wird der Ton ihm gegenüber im Laufe der Jahre immer aggressiver – in demselben Maße, in dem das Bemühen, ihn zu einem adäquaten Leser heranzubilden, offensichtlich zum Scheitern verurteilt ist.

Christine Kanz wendet sich Else Lasker-Schüler und ihrer literarischen Epistolographie zu. Sie erkennt in den Briefen der Künstlerin nicht nur eine beständige Genre- und Medienvermischung, sondern weist nach, dass auch die Inhalte und die Adressierungen der hier versammelten „Briefe“ Entdifferenzierungen zwischen Fiktion und Faktualität darstellen. Dabei gelangt sie im Hinblick auf die Funktion der Adressierungen zu einer Typologie von vier Hauptfunktionen, die sie an ihrem Textkorpus im Detail exemplifiziert und illustriert. Die Selbstinszenierung der Autorin erweist sich als eine durchaus raffinierte Strategie und ist so angelegt, dass sie im Spiel mit ihren Adressatinnen und Adressaten de facto selbst stets die Regisseurin und Hauptakteurin bleibt.

Oliver Ruf geht in seinem Beitrag über die „Medien der Avantgarde“ dem Versuch nach, in den Jahren nach 1910 eine subkulturelle „Gegenöffentlichkeit“ gegen die herrschenden Medien zu etablieren. Die Zeitschriften, in denen das vornehmlich geschah, werden im Hinblick auf ihre Formen und Funktionen, die beteiligten Künstler, die Publikationsorte und die spezifische Medienprogrammatis im Einzelnen charakterisiert. Der „publizistische Aufruhr“, der dabei inszeniert wurde, war an die Großstadt und an Institutionen wie das großstädtische Caféhaus gebunden und zielte auf eine neue, eingreifende und umwälzende Form der Öffentlichkeit.

Lorella Bosco diskutiert die Beziehung zwischen Kunst und Öffentlichkeit am Beispiel der dadaistischen Varietékünstlerin und Schriftstellerin Emmy Hennings. An fünf Prosatexten der Autorin wird nachgezeichnet, wie sich Hennings immer wieder neu des prekären Standorts weiblicher Autorschaft versichert, ohne je zu einer eindeutigen Identitätsfestlegung zu gelangen. Sie treibt in enger Verbindung ihrer literarischen und theatralischen Praxis ein bewegliches Spiel mit den herrschenden Autorschafts- und Geschlechtermustern und reflektiert ihre eigene Rolle speziell in Hinsicht auf die spezifische Blickkonstellation, die zwischen Performerin und Publikum, zwischen Beobachtungssubjekt und Beobachtungsobjekt besteht. Kern ihrer Selbstinszenierung ist das strategisch geschickt eingefädelt Spiel mit den Erwartungen und Gendervorstellungen eines vom zeitgenössischen Frauenbild geprägten Publikums.

Auch der Beitrag von *Giulia A. Disanto* bewegt sich im historischen Kontext der Avantgardebewegungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Die Verfasserin verfolgt am Beispiel der avantgardistischen Manifeste die neue Hinwendung zum Publikum und zur Rezeption als einem „kollektiven Akt“, die sich im Bruch mit der Autonomieästhetik in dieser Zeit vollzieht. Vom Futurismus bis zum Dadaismus wird von der europäischen Avantgarde die Funktion der Rezipienten im ästhetischen Prozess neu bestimmt. In Performances und anderen Aktionsformen wird der Zuschauer vom unbeteiligten Betrachter zum Akteur und Ko-Produzenten des ‚Werks‘. Die Aktivierung des Publikums fungiert dabei als konstitutiver Bestandteil einer auf die Aufhebung der Kunst im Alltagsleben und auf die Umwälzung des Bestehenden gerichteten kulturevolutionären Praxis.

Der abschließende Aufsatz von Hermann Dorowin über „Jura Soyfer und sein Publikum“ weitet den Blick bis in die dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts aus. Der österreichisch-jüdische Autor, der 1939 im KZ Buchenwald starb, hat in seinen theoretischen Schriften, wie Dorowin präzise und textnah entwickelt, immer wieder die soziale Zusammensetzung seines Adressatenkreises reflektiert. Dabei zeigt sich in seiner praktischen Theaterarbeit eine zunehmende Öffnung der Zielgruppe von der anfänglichen Orientierung auf das klassenbewusste Proletariat oder sogar die ideologische Agitation von Parteimitgliedern hin zum Volkstheater für breitere Schichten im Sinne der „Volksfront“-Konzepte, aber auch in der Nachfolge Nestroys und anderer österreichischer Vorläufer. Der Autor leitet aus einem offeneren, klassenübergreifenden Begriff des ‚Volkes‘ in den „Mittelstücken“ aus seinen letzten Lebensjahren eine veränderte, nicht mehr von der Partei garantierte Adressatenfunktion ab. Den drohenden ‚Anschluss‘ seines Landes an das nationalsozialistische Deutschland vor Augen, bekennt er sich nun selbstbewusst zur Autonomie der österreichischen Kultur.

In den Beiträgen des vorliegenden Bandes wird anhand verschiedener Textsorten das gesamte Spektrum literarischer Adressatenfunktionen vom Naturalismus bis zur Avantgarde ausgemessen. Die historische Transformation der Adressatenfunktion in Theorie und literarischer Praxis wird an exemplarischen

14 | Heinrich Kaulen

Fallbeispielen aus dem genannten Zeitraum im Detail rekonstruiert. Die versammelten Beiträge bieten aber auch instruktive Einzelstudien zu den hier versammelten Autoren und Genres, die unabhängig von der leitenden narratologischen und diachronischen Perspektive des Bandes mit Gewinn gelesen werden können.

„Aber wir wollten nicht nur schaffen, wir wollten auch wirken.“

Die Zeitschriften der Brüder Hart: Mediale Präsentationen für die literarische Öffentlichkeit

Giovanni Tateo

Trotz ihrer jeweils oft nur kurzen Erscheinungsdauer produzierten die literarischen Zeitschriften, die im Wilhelminischen Deutschland wesentlich zur theoretischen Begründung des Naturalismus beitrugen, insgesamt eine publizistische Materialmenge beträchtlichen Umfangs. Prominente Beispiele sind die von den Brüdern Heinrich und Julius Hart gegründeten literarischen Zeitschriften seit dem Ende der 1870er Jahre sowie andere, teils auch langlebigere periodische Veröffentlichungen, die die literarische Debatte bis zu den Anfängen des Hauptmann'schen Theaters begleiteten. Auffallend ist, dass sich die Hauptakteure des deutschen Naturalismus von Beginn an nicht darauf beschränkten, theoretische Positionen innerhalb der Zeitschriften auszuarbeiten.¹ Vielmehr zielte ihr weitaus ehrgeizigeres Vorhaben vor allem auf die Förderung von Periodika und Publikationsorganen,² die das bereits bestehende Marktangebot erweitern oder nach Möglichkeit auch erfolgreich damit konkurrieren sollten. Die Neuheit bildete deshalb ein distinktives Merkmal, das es nach außen hin

1 Eine ausführliche Rekonstruktion der Naturalismus-Anfänge mit Blick auf den politischen Kontext der 1870er Jahre liefert Bernhard, Rüdiger: Die Programmschriften des frühen deutschen Naturalismus, in: Weimarer Beiträge 28 (1982), S. 5–34.

2 Baumann, Christiane: Die „Vorkämpfer“ des deutschen Naturalismus – frühe Netzwerke und Zeitschriften Ende der 1870er Jahre, in: Studia Niemoznawcze 52 (2013), S. 215–239, hier S. 221 f., bietet ein detailliertes Profil der zwischen 1877 und 1881 gegründeten Zeitschriften. Es handelt sich um Projekte, „die nicht nur konzeptionell-inhaltliche Übereinstimmungen zu den frühen Hartschen Zeitschriften aufweisen, sondern darauf hindeuten, dass [...] die ‚Bahnbrecher‘ in ihrem Rebellieren gegen Politik, Staat und etablierte Kunstinstitutionen und in ihren Bestrebungen zur Erneuerung und Modernisierung des Literatur- und Kunstbetriebes [...] einen naturalistische Programmatik vorbereitenden publizistischen Diskurs führten“.

zu rechtfertigen und hervorzuheben galt.³ Einen bedeutenden Beitrag zur komplexen Legitimations- und Werbekampagne, mit deren Hilfe man zugleich den innovativen Charakter der Zeitschriften selbst beweisen wollte, lieferte auch eine Reihe von Texten, allen voran, aber nicht ausschließlich solchen mit einleitender Funktion, denen aus literarhistorischer Sicht traditionellerweise ein exponierter Stellenwert zugewiesen wurde. Die vorliegende Studie unternimmt den Versuch, die betreffende Textsorte grundsätzlich als integralen Bestandteil ihres konkreten editorischen Kontexts zu betrachten. Der Fokus ist dabei besonders auf diejenigen Texte gerichtet, die mehr oder weniger bewusst eine metanarrative Funktion für die paratextuelle Organisation der betreffenden Publikationsprojekte als Gesamtheit übernahmen.⁴ Dies ermöglicht es, einer offensichtlichen Priorität besser gerecht zu werden, die die literarischen Diskurse selbst setzen und die sich für die junge, vom Naturalismus angeregte Autorengeneration als geradezu strategisch erweist: die Schaffung einer möglichst konsistenten Leserschaft, die in das neue kritische Projekt miteinbezogen werden und dieses mittragen sollte. Auf genau dieses Ziel nimmt auch Heinrich Hart in seinen literarischen Erinnerungen unter dem Titel *Wir Westfalen* Bezug, wenn er hinsichtlich der Umstände, die ihn 1878, zusammen mit seinem Bruder Julius, zur Gründung ihrer zweiten Zeitschrift, der *Deutschen Monatsblätter*, bewogen hatten, bekennt: „Aber wir wollten nicht nur schaffen, wir wollten auch wirken“.⁵

3 Ab 1870 ist für die literarische Produktion in Deutschland eine deutliche Expansion zu registrieren: „Die Titelproduktion stieg von 12 843 im Jahr 1875 auf 18 059 im Jahr 1890“; Füssel, Stephan: Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus (1890–1918), hg. von York-Gothart Mix, München 2000, S. 137–154, hier S. 137. Eine signifikante Funktion erhält dabei auch der literarische Zeitschriftenmarkt; vgl. dazu auch Butzer, Günter/Günter, Manuela: Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende, ebd., S. 116–136.

4 Ich verwende „Paratext“ bzw. „paratextuell“ im Sinne von Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987 (dt.: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, Frankfurt a.M. 2001).

5 In: Hart, Heinrich: *Gesammelte Werke*, hg. von Julius Hart, unter Mitwirkung von Wilhelm Bölsche, Dr. Hans Beerli, Wilhelm Holzamer, Franz Hermann Meißner, 4 Bde.,

Auf das offizielle äußere Gewand, in dem sich die von den Brüdern Hart zwischen 1877 und 1890 herausgegebenen Zeitschriften bei ihren potenziellen Lesern präsentierten, weist bereits ein Blick auf die gewählten Titel hin. Die deutliche Präferenz für die Typologie eher nüchterner und besänftigender Titel versteht sich gleichwohl nicht als bloßer Vorwand, zu dem Zweck, das polemische Potenzial einzudämmen. Ganz im Gegenteil ging es darum, dem eigenen Programm sowohl seitens der Vorgängergeneration und der eigenen, der kulturellen Verspätung bezichtigten Zeitgenossen als auch seitens der übrigen Gesellschaftskreise eine breitest mögliche Akzeptanz zu sichern. Es ging also erkennbar darum, sich in die etablierte Kulturszene einzuführen, deren Autorität man implizit anerkannte, sowie die dort geltenden Normen auch in formaler Hinsicht zu erfüllen, um so einen aktiven und positiven Beitrag zu den literarischen Projekten jener Jahre beisteuern zu können.⁶

Einen deutlich schärferen Ton schlägt erst die dritte Zeitschrift, *Kritische Waffengänge* (Frühjahr 1882 bis Frühsommer 1884) an.⁷ Denn bereits der Titel,

Berlin 1907, Bd. 3, S. 11–96, hier S. 44. Im Folgenden wird diese autobiographische Schrift aus der eben genannten Ausgabe als WW zitiert.

- 6 Unter diesen Vorzeichen drängt sich die Assoziation zum Konzept des „Felds“ auf und zu der damit verknüpften Vision des alle Bereiche des sozialen Lebens, somit auch das kulturelle Leben, beherrschenden Agons, im Sinne des literarhistorischen Diskurses von Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992 (dt.: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M. 1999). Vgl. Magerski, Christine: *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*, Tübingen 2004. Die Studie beschäftigt sich auch mit dem Beitrag der Brüder Hart (S. 48–54).
- 7 Die *Kritischen Waffengänge* (Otto Wiegand, Leipzig) werden als KW zitiert, mit Angabe des Hefts und der Seiten. Nach Schlawe, Fritz: *Literarische Zeitschriften. Teil I. 1885–1910*, Stuttgart 1961, S. 17, stellen die sechs Hefte dieser Publikation keine Zeitschrift im eigentlichen Sinne dar. Ebenso Cowen, Roy C.: *Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. 3., bibliographisch erweiterte Aufl.*, München 1973, S. 69, mit Blick auf die alleinige Verfasserschaft der Brüder Hart. Obwohl im Prospekt auf der Umschlagseite 4 des ersten Hefts der *Kritischen Waffengänge* von einer Zeitschrift gesprochen wird, wurde diese Publikation in der Zeitschriftenschau des ebenso von den Brüdern Hart edierten Allgemeinen Deutschen Literaturkalenders für das Jahr 1882 nicht aufgeführt; vgl. Tillmann, Curt: *Die Zeitschriften der Gebrüder Hart*, Diss., München 1923, S. 91.

eine offenkundige kämpferische Variante zu den *Kritischen Gängen* Friedrich Theodor Vischers, setzte ein deutliches Signal für die beabsichtigte kulturelle Herausforderung, was die Forschung wiederholt dazu veranlasst hat, hier den eigentlichen Beginn des Naturalismus festzumachen.⁸ Hingegen charakterisierten sich die übrigen Zeitschriften allein durch die Definition ihrer publizistischen bzw. periodischen Gattungsform und setzten für die Mission einer extrem synthetischen Vermittlung der programmatischen Inhalte dann auf die öffentliche Verbreitung. Das gilt gleichermaßen für die beiden vorausgehenden Zeitschriften, also die *Deutsche Dichtung* (Frühjahr bis Herbst 1877)⁹ und die *Deutschen Monatsblätter* (April 1878 bis September 1879),¹⁰ wie für die beiden nachfolgenden Periodika, d. h. die *Berliner Monatshefte* (April bis September 1885)¹¹ und das *Kritische Jahrbuch* (März 1889 – Februar 1890).¹² So präsentierte sich das erste Heft der *Deutschen Dichtung* als „Organ für Dichtung und Kritik“ (was im zweiten und dritten Heft in „Vierteljahrschrift für Dichtung und Kritik“ umgewandelt wurde). Bereits wenige Monate nachdem die *Deutsche Dichtung* ihr Erscheinen eingestellt hatte, kamen die *Deutschen Monatsblätter* heraus, die in offenkundiger Kontinuität zu ihrem Vorgängerorgan bereits den Anspruch manifestierten, als „Centralorgan für das literarische Leben der Gegenwart“ anerkannt zu werden. Präsentierten sich zudem die *Berliner*

8 Vgl. dazu Meyer, Theo: Einleitung zu: Theorie des Naturalismus, Stuttgart 1984, S. 3–49, hier S. 17; Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900, München 1998, S. 135; Bunzel, Wolfgang: Nachwort zu: Heinrich Hart/Julius Hart: Lebenserinnerungen. Rückblicke auf die Frühzeit der literarischen Moderne (1880–1900), Bielefeld 2006, S. 303–320, hier S. 303.

9 Die *Deutsche Dichtung* (hg. vom Westfälischen Verein für Literatur; Verlag der Copperrath'schen Buch- und Kunsthandlung, Münster) wird als DD zitiert, mit Angabe des Hefts und der Seiten.

10 Die *Deutschen Monatsblätter* (J. Kühtmann's Buchhandlung, Bremen) werden als DM zitiert, mit Angabe des halbjährigen Bandes und der Seiten. Das III./IV. Heft (Juni–Juli 1879) wurde von Max Stempel herausgegeben, der auch das folgende und letzte Heft besorgte (V./VI., August–September 1879).

11 Die *Berliner Monatshefte* (J. C. C. Bruns, Minden) werden als BM zitiert, mit Angabe des Hefts und der Seiten.

12 Das *Kritische Jahrbuch* (Verlagsanstalt und Druckerei AG J.F. Richter, Hamburg) wird als KJ zitiert, mit Angabe des Hefts und der Seiten.

Monatshefte allgemein als Zeitschrift „für Litteratur, Kritik und Theater“, so zielte der lange Untertitel des *Kritischen Jahrbuchs*, „Beiträge zur Charakteristik der zeitgenössischen Literatur sowie zur Verständigung über den modernen Realismus“, noch auf eine ausschließlich gegenwartsbezogene Programmatik.

Diese auf den ersten Blick homogene Entwicklung lässt unschwer einen paradigmatischen Wechsel der Redaktionslinie erkennen, mit dem eine Adaption der programmatischen Schwerpunkte und kommunikativen Strategien an die Kontingenz der jeweiligen kulturellen Aktualität korreliert. So verorteten sich die ersten beiden Zeitschriften, die *Deutsche Dichtung* und die *Deutschen Monatsblätter*, bei aller Unterschiedlichkeit grundsätzlich auf einer Linie mit den zahlreichen periodischen Publikationen literarisch-kulturellen Inhalts, die in den 1870er Jahren neu auf den Markt drängten (*Die Gegenwart*, 1872–1931; *Deutsche Rundschau*, 1874–1963; *Deutsche Revue*, 1877–1931) bzw. sich dort bereits seit einigen Jahren etabliert hatten (*Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, 1832–1915; *Grenzboten*, 1841–1922; *Preußische Jahrbücher*, 1858–1932). Mit den *Kritischen Waffengängen* wurde hingegen bereits eine Innovation vorgeschlagen. Einen Beweis dafür liefert die nahezu monothematische Organisation der insgesamt sechs von den Herausgebern jeweils gemeinsam firmierten Hefte unterschiedlichen Umfangs (zwischen 55 und 74 Seiten). Diese zielten darauf ab, der Ideenwerkstatt zur weiteren Förderung und Verbreitung einer nationalen Volkskunst einen neuen Anstrich zu verleihen. Die programmatischen Leitlinien waren mit der an den Leser gerichteten berühmten Anfangsbotschaft *Wozu, Wogegen, Wofür?* (KW 1, 3–8) in aller Klarheit abgesteckt worden. Eine analoge Funktion übernahm im zweiten Heft der ausdrücklich so titulierte Sendbrief. Adressat war Otto Fürst von Bismarck, an den die Brüder Hart einen gemeinsamen dringlichen Aufruf zur staatlichen Förderung und Unterstützung der Literatur und des Theaters, der Zeitschriften und Jahrbücher richteten (KW 2, 3–8). Ähnlicher meta- bzw. paratextueller Konventionen bedienten sich auch 1885 Michael Georg Conrad (1846–1927) und, fünf Jahre danach, Otto Brahm (1856–1912) für die Münchner Wochenschrift *Die Gesellschaft* bzw. die Berliner *Freie Bühne*. Zeitlich parallel zu Conrad und Brahm machten im Übrigen auch die Brüder Hart selbst in ihren beiden letzten publizistischen Projekten, den *Berliner Monatsheften* und dem *Kritischen Jahrbuch*, erneut davon Gebrauch,

während eine derartige Strategie dem redaktionellen Konzept ihrer beiden frühen Zeitschriften in dieser expliziten Form noch fremd war.

Denn genauer betrachtet entbehren auch die *Deutsche Dichtung* und die *Deutschen Monatsblätter* keineswegs einer Programmschrift, sondern verlagern diese sozusagen von den Anfangsseiten weg bzw. streuen sie direkt in die verschiedenen Beiträge ein. Auch formal unterscheiden sich dabei die von den Brüdern Hart beigesteuerten Stellungnahmen dieser Art gegenüber dem literarischen Proto-Manifest, das dem Leser mit seiner expliziten Appellstruktur quasi eine Art von ‚Gebrauchsanweisung‘ an die Hand liefert. Vielmehr entspricht die für beide fraglichen Blätter gewählte Form der des thematisch breit angelegten historisch-literarischen Essays. Jenseits des von den Verfassern gleichwohl fortgeführten traditionellen Konzepts dieser Literaturform strebten diese dabei eine Inventur der kulturellen Tendenzen der Gegenwart an, wobei die zugrunde gelegte Werteskala auch jene Momente der jüngeren und jüngsten Vergangenheit mit berücksichtigen sollte, die auf die zukünftige Erneuerung vorauswiesen.

Ein extremes Beispiel liefert in dieser Hinsicht die vom Westfälischen Verein für Literatur¹³ herausgegebene und von Albert Gierse und Heinrich Hart redigierte *Deutsche Dichtung*. Denn das erste Heft der Zeitschrift eröffnete keineswegs mit einer einleitenden Schrift, sondern unmittelbar mit vier Gedichten aus der Feder des erst 18-jährigen Julius Hart. Das erste, *An die deutsche Poesie* (DD 1, 3–5, hier 3), ist eine an die Gattungstradition der paränetischen Elegie angelehnte Hymne, die das einschlägige rhetorische Instrumentarium in den Dienst einer Klage über die aktuelle Lage der deutschen Poesie stellt. Zu lange schon verharre diese im träumenden Zustand, „Kranzumwundenen Haars/ [...] im duftenden Frühlingswald/An der epheuumhangenen Quelle,/Wo [ihr] schattet der Buche Geäst“ (V. 1–4), und sei scheinbar nicht mehr im Stande, sich in angemessener Weise den drängenden Fragen der Gegenwart zu stellen. Es folgt der Appell für eine selbsterneuernde Aktion, die es der literarischen

13 Dazu Bruns, Karin: Westfälischer Verein für Litteratur [Münster], in: Wülfing, Wulf/ Bruns, Karin/Parr, Rolf (Hg.): Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933, Stuttgart–Weimar 1998, S. 495 f.

Kultur ermöglichen sollte, sich des ihrer ursprünglichen Natur höchsteigenen patriotischen Primats wieder zu bemächtigen. In diesem Sinne versteht sich der geradezu martialische Aufruf, sich „vom Haupte den Rosenkranz“ zu reißen, um sich „ins fließende Haar [...] den wuchtigen Helm“ zu drücken, „die blitzende Brünne“ anzulegen, „zum schneidig schlagenden Schwerte“ zu greifen, und so gerüstet, „stahlblauen Auges [...] /Auf den dampfendheißen Schlachtplatz“ zu treten (V. 27–30). Im Schlussappel der letzten drei Verse scheint sich die lyrische Stimme gewissermaßen direkt an das deutsche Volk zu richten und steigert so noch das Pathos ihrer Worte: „Die Stunde ist da, die Stunde ist da, /Jetzt ist nicht Zeit zum müden Schlafe, /Wachet und streitet in heiligem Kampf“ (V. 65–67).

Die literarische Qualität des poetischen Ergusses eines 18-Jährigen, mit dem die Publikationen der *Deutschen Dichtung* einsetzt, sei dahingestellt. Gleichwohl liefert dieser ein Zeugnis für die grundsätzliche Problematik des Versuchs, in den Jahren nach Sedan der drohenden Gefahr einer Marginalisierung der deutschen Literatur mit dem demonstrativen Eintreten für die vom Kaiserreich repräsentierte nationale Sache entgegenzuwirken. Ein zentraler Stellenwert für die hier vorgeschlagene Konstruktion einer literarischen Identität scheint in diesem Sinne der Suche nach einer geeigneten Legitimierungsstrategie zuzukommen. Die Pflicht zum Wachrütteln des in bukolischer Landschaft dahinträumenden Mädchens wird auf ein neues literarisches Konzept projiziert, um so den gerade im Augenblick der höchsten Not scheinbar geschwundenen Kontakt mit der historischen Aktualität wiederherzustellen und auf diese Weise die Dichtung zu vergangenen Höhen zurückzuführen. Aus dieser Perspektive erhält auch die Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart, von Obsoletem und Erneuerung, historischer Erinnerung und Aktualität eine andere Konnotation. Das Veraltete, Überholte, ist nicht ausschließlich eine der Vergangenheit zuzuweisende Charakteristik. Denn auch die Gegenwart kann insoweit Anzeichen des Veralteten aufweisen, wie sie an vergangenen Schemata festhält. Aber auch umgekehrt vermag die rückwärtige Erinnerung, insofern sie im Zeichen des Kontakts mit der historischen Realität steht, zur Erneuerung beizutragen.¹⁴ Mit Hilfe die-

14 Der unternommene Versuch, das kulturelle Erbe, das Erneuerungsbedürfnis und die Wiedererweckung des Nationalgefühls in Einklang zu bringen, war in mehr als einer Hinsicht

ses Gedichts, das sich mit seinem rhetorischen Instrumentarium ausdrücklich in die klassisch-humanistische Tradition stellt, sollte die Position einer neuen Generation oder, genauer gesagt, zunächst noch einer Gruppe aufstrebender oder bereits etablierter Schriftsteller gegenüber der historischen Aktualität und der kulturellen Situation der neuen Bismarck-Ära verkündet werden.

Zu erwähnen ist auch die Kollokation des Gedichts in der Zeitschrift direkt hinter dem Titelblatt, dessen Bedeutung über rein typographisch-formale Überlegungen hinauszuweisen scheint. Denn auf der Titelseite selbst findet sich direkt unterhalb der editorischen Metadaten, d. h. Titel („Deutsche Dichtung“), Untertitel („Organ für Dichtung und Kritik“), Publikationsform („Vierteljahrsschrift“) und Herausgeber („herausgegeben vom Westfälischen Verein für Literatur“), eine Liste aller Mitwirkenden, die der kollektiven Valenz der Stimme des Gedichtsprachers unwillkürlich Nachdruck verleiht. Das letztere Requisite, also die Liste der Mitwirkenden, wird in den zweiten Band übernommen, im dritten dann aber durch die druckoptisch abgestufte Angabe „Unter Mitwirkung [kleiner gedruckt] der ersten Dichter und Schriftsteller Deutschlands und Österreichs [größer gedruckt]“ ersetzt. Die in den beiden Ausgaben des *Deutschen Jahrbuchs* dann noch einmal wiederkehrende Entscheidung für eine namentliche Aufzählung der Mitwirkenden auf der Titelseite war im Übrigen kein Novum, sondern findet in der zeitgenössischen Publizistik häufiger Verwendung.¹⁵ Eine solch strategisch anmutende editorische Maßnahme ver-

problematisch. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, wie Julius Hart innerhalb des Gedichts auf die historische Figur des Hermann referiert (vgl. V. 36–45), die seit dem Humanisten Ulrich von Hutten als Schlüsselfigur eines nationalen deutschen Gründungsmythos fungiert hatte. Dabei ist zu beachten, dass zwei Jahre vor dem Erscheinen der Zeitschrift die feierliche Einweihung des berühmten Nationaldenkmals zu Ehren des Cheruskers im Teuteburger Wald bei Detmold in Anwesenheit des Kaisers stattgefunden hatte. Zum Hermann-Mythos vgl. Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*. 4. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2015, S. 165–180.

15 Ein Beispiel dafür liefern die Vordeckel der ersten drei Jahrgänge der *Grenzboten*, der berühmten Zeitschrift, die der Prager Journalist Ignaz Kuranda (1812–1884) in Brüssel gegründet hatte und die sich in den Jahren danach zum einflussreichsten Sprachrohr des national-liberalen Bürgertums entwickelte. Im Untertitel hieß sie zunächst *Blätter für Deutschland und Belgien*, ab 1842 *Eine deutsche Revue*, ab 1845 *Zeitschrift für Politik und*

rät deutlich Heinrich Harts Anspruch auf eine Rolle als Protagonist der kulturellen Erneuerung in der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit seiner Zeit,¹⁶ wie er selbst mit Stolz in seinen Erinnerungen festhält (WW 33).

Eine programmatische Stoßrichtung kündigt sich insbesondere in einem anderen Beitrag Heinrich Harts an, diesmal in der üblicheren Essayform, der mit *Zur Entwicklung der Künste* betitelt ist und in der Forschung gemeinhin als frühestes Zeugnis des aufkommenden Naturalismus betrachtet wird.¹⁷ Innerhalb des ersten Hefts der *Deutschen Dichtung* stößt man auf diesen Text allerdings erst nach längerem Blättern.¹⁸ Ähnlich wie die an der äußeren „Schwelle“ der Zeitschrift positionierte gereimte Elegie ist auch dieser interne Text, der eine Reflexion über philosophisch-ästhetische Fragen bietet, thematisch ganz auf die Perspektive einer poetischen Erneuerung im Zeichen der stärkeren Nähe zur historischen Kontingenz zentriert. Auch bei dieser Gelegenheit sucht man

Literatur und ab 1871 *Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*. Vgl. Obenaus, Sibylle: *Literarische und politische Zeitschriften. 1848–1880*, Stuttgart 1987, S. 38–43, hier S. 38. Bedeutsam ist die Zeitschrift, weil Schmidt und Freytag hier die Theorie des Realismus entwickelten. In dem Jahrzehnt seit 1848 waren sie bestimmend für den literarischen Diskurs in Deutschland.

- 16 Hier erscheinen vor allem folgende Namen: Robert Hamerling (1830–1889), Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895), Arthur Fitger (1840–1909), Emil Vacano (1840–1892), Joseph Kürschner (1853–1902), Hans Herrig (1845–1892), Johannes Proelß (1853–1911), Felix Dahn (1834–1912), Wilhelm Henzen (1850–1910), Otto Hammann (1852–1928). Sowohl auf der Liste der ersten Umschlagseite des ersten Hefts der *Deutschen Dichtung*, als auch dem entsprechenden Gegenstück in *Wir Westfalen* fehlt der wichtige Name von Peter Hiller (1854–1904).
- 17 DD 1, 28–30. Die Schrift erscheint an erster Stelle in Brauneck, Manfred/Müller, Christine (Hg.): *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1880–1900*, Stuttgart 1987, S. 3–5. Hingegen bleibt sie unerwähnt in der Anthologie von Ruprecht, Erich (Hg.): *Literarische Manifeste des Naturalismus. 1880–1892*, Stuttgart 1962, die hingegen mit *Neue Welt* eröffnet.
- 18 D.h. im Anschluss an eine narrative Studie von Emil Vacano, *Die Astern* (DD 1, 6–10), ein Gedicht von Hans Herrig, *Die Todten* (ebd., 10f.), eine philologisch-germanische Studie von Ludwig Noiré, *Die Frithjofsage und ihre Übersetzer* (ebd., 12–20), einige von Hart selbst beigesteuerte *Fragmente aus der dramatischen Trilogie ‚Lucifer‘* (ebd., 20–24), eine Skizze Margarethe Halms, *Ein Traum vom Glücke* (ebd., 24–26), eine *Nänie an Anastasius Grün* von Karl Viktor von Hansgirk (ebd., 26) und schließlich einige Gedichten von Otto Pauly (ebd., 27f.).

vergeblich nach literarischen oder kulturellen Vergangenheits- und Gegenwartsbezügen, die die allgemeine vitalistische und immanentistische Botschaft, die bereits das an die deutsche Poesie adressierte gereimte Monitum charakterisiert, konkret untermauern. So konzentriert sich das Interesse ganz darauf, zwei auf den künstlerischen Ausdruck bezogene Entwicklungsmodelle umzumodeln. Dabei handelt es sich einerseits um das Modell des Hegelianers Max Schasler (1819–1903), das, im Sinne Winckelmanns, das Primat des Kunstwerks als der vollkommenen Synthese von Ideal und Realität, Sinnlichkeit und Geist bestätigte, sowie andererseits um das Modell des Kulturhistorikers und Volkskundlers Wilhelm Heinrich von Riehl (1823–1897), demzufolge „die heutige Poesie [...] Epigonenkunst [sei]“ (DD 1, 30). In Harts Kritik an Riehls negativem Urteil über die zeitgenössische Dichtkunst kommt vor allem die Überzeugung zum Ausdruck, sich in einer neuen Phase der kulturellen Wiedergeburt zu befinden, in der die vordergründigen Signale des Epigonentums vielmehr auch als Vorboten der Erneuerung gedeutet werden könnten („es sind keine Epigonen, Progonen sind es neuer Blütezeit“, DD 1, 30). Zur Stützung der letzteren Hypothese beruft sich Hart auf Rudolf Gottschall (1823–1909), einen damaligen Erfolgsautor und Redakteur der Zeitschriften *Blätter für literarische Unterhaltung* und *Unsere Zeit*: „Unsere Poesie ist diejenige, welche sich nicht vom Leben abwendet, sondern ihr göttliches Gewand schürzt, die strahlende Stirn neigt und Bausteine aufrafft und mit starker Hand mittragen hilft zum großen, erhabenen Bau einer besseren Zukunft“ (ebd.).

Präzisere Angaben zu den editorischen Zielsetzungen der *Deutschen Dichtung* finden sich einmal in einer Rezension von Julius Hart, die im dritten Heft der Zeitschrift erschien, sowie zum anderen in zwei jeweils auf der Umschlagseite 4 des ersten und dritten Hefts abgedruckten Texten. Im ersten Fall handelt es sich um eine eingeschobene Bemerkung in einer ausführlicheren Abhandlung zweier Erzählwerke, die im selben Jahr auf den Markt gekommen waren: Wilhelm Langes Übersetzung von Turgenjews Roman *Die neue Generation*,¹⁹ und Leopold von Sacher-Masochs sechsteiligem Novellenzyklus *Das Eigen-*

19 E. Wallroth Berlin. Der Roman *Now* ist im deutschen Sprachraum auch unter dem Titel *Neuland* verbreitet.

tum. Letzterer erschien als zweiter Teil des Werks *Das Vermächtnis Kains*, dessen erster Teil, *Die Liebe*, bereits 1870 publiziert wurde und gleichfalls sechs Erzählungen umfasst, darunter die berühmte *Venus im Pelz*. Den beiden osteuropäischen Schriftstellern erkennt Hart das Verdienst zu, „culturgeschichtliche“, d. h., auf das reale Leben gerichtete Erzählungen geschaffen zu haben, die, insbesondere in Sacher-Masochs Fall, aus eben diesem Grund ein konkretes Bezugsmodell für „eine neue Poesie“ boten. In beiden Beispielen zeichnete sich für Hart die Möglichkeit eines neuen literarischen Konzepts ab, das „auf dem Boden der Ethik“ aufruhte (DD 3, 74–78, hier 76), womit eine von seinem Bruder in dessen Aufsatz *Zur Entwicklung der Künste* formulierte Idee wieder aufgenommen wird. Hart präsentiert hier ein makrohistorisches Synthesemodell, das von Homer zu Shakespeare führt, von denen der erste für das Streben nach der „schönen Form“, der zweite für die „Poesie der Leidenschaft, der charakteristischen Individualität“, steht. Innerhalb eines solchen Modells bot ihm nämlich „die ethische Poesie“ dank ihrer Fähigkeit „das Einzelne zum Symbol des Allgemeinen“ zu verklären, den Ausgangspunkt für einen neuen Aufbruch. Man nahm dies an „dem überall eindringenden Sonnenlichte“ wahr:

Die *Deutsche Dichtung* hat den Gedanken [daß die Poesie der Ethik bedürfe] überallhin zu vertreten gesucht. Wir müssen deshalb auch einen Dichter, wie Sacher-Masoch, der ein gewaltiger Vertreter dieses Gedanken ist und mit allen Waffen seines Geistes die flache Poesie, die noch flachere Kritik der Jetztzeit bekämpft, als den Unseren anerkennen und *werden* seine Sache vertreten, wo immer wir es können“ (ebd.).

Julius Harts Argumentation, die auf die Legitimierung der eigenen literarischen Identität mittels einer Aufwertung nicht der Neuheit an sich, sondern der qualitativen Überlegenheit der Neuheit gegenüber der „flachen Poesie“ und der „noch flachere[n] Kritik der Jetztzeit“ zielt (ebd.), wird in zwei vollkommen symmetrischen Kommunikationen wieder aufgenommen. Beide lehnen sich an ritualisierte literarische Praktiken an, im ersten Fall, *Zur Beachtung!*, an das Ritual des Grußschreibens im zweiten, *An die Leser!*, an das der Verabschiedung. Wie die Titel bereits signalisieren, wenden sich beide direkt an die