

Von Dada zur Slam Poetry : zur Geschichte der literarischen Avantgarde (Teil 2)

Autor(en): **Andreotti, Mario**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sprachspiegel : Zweimonatsschrift**

Band (Jahr): **62 (2006)**

Heft 3

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-421893>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Von Dada zur Slam Poetry

Zur Geschichte der literarischen Avantgarde (Teil 2)¹

Von Mario Andreotti

«Avantgarde» als eine genuin *antibürgerlich* verstandene Kunst. Das war eine *erste* Möglichkeit, den Begriff zu verstehen. Ich habe in diesem Sinne zu zeigen versucht, dass die deutsche Literatur seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und seit den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg, also seit den Naturalisten und den Expressionisten, bis hin zu den Vertretern der Pop-Art und der Slam Poetry über eine relativ breite, aber auch vielschichtige avantgardistische Tradition verfügt.

Nun sprach ich eingangs, wenn Sie sich erinnern, aber von *drei* Möglichkeiten, den Begriff der «Avantgarde» zu definieren. Wir müssen hier also noch von zwei weiteren Deutungsmöglichkeiten sprechen, wobei wir auf eine zweite Möglichkeit nur ganz kurz einzugehen brauchen, während uns dann die dritte, nämlich der Versuch, die literarische Avantgarde vom *Struktur-*begriff aus zu fassen, besonders interessieren wird.

Zunächst nun also kurz zur zweiten Deutungsmöglichkeit des Avantgardebegriffs. Sie führt uns zur Jahrhundertwende, in die Jahre zwischen 1890 und 1910, zurück, also in jene Jahre, in denen nach meiner Überzeugung die eigentliche Wende zur modernen Literatur stattgefunden hat. Hier, an der Schwelle vom 19. ins 20. Jahrhundert, beginnen bestimmte Autoren, unter dem starken Einfluss von Friedrich Nietzsches Werk, in ihren Romanen und Dramen sich mit der Problematik des menschlichen Subjekts, mit der Ich-Problematik also, auseinander zu setzen. Im Zuge dieser Auseinandersetzung gelangen sie etwa in der Erzählprosa zu neuen Spielformen des Erzählens, die uns heute unter anderem als «erlebte Rede» und als «innerer Monolog» geläufig sind.

Bekannt geworden ist in diesem Zusammenhang vor allem Arthur Schnitzler, der in seiner Novelle «Leutnant Gustl» um 1901 recht eigentlich den «inneren Monolog» in die deutsche Literatur eingeführt hat. Aber nicht nur er,

¹ Der vorliegende Beitrag ist der zweite Teil (erster Teil siehe Heft 2/06, S. 38–48) einer Vorlesung im Rahmen der Veranstaltungsreihe «Die Kanti lädt ein ...» im November 2005 an der Kantonsschule am Burggraben, St. Gallen.

Arthur Schnitzler, gehört kurz *vor* und *nach* 1900 zu diesen literarischen Vorreitern, eben zur *Avantgarde*; als Avantgardisten galten auch Hofmannsthal, Rilke, die Brüder Heinrich und Thomas Mann, ja selbst ein Gerhart Hauptmann und andere mehr; es handelt sich ausnahmslos um Autoren, die sich, wie ich bereits gesagt habe, auf irgendeine Weise am Werk Friedrich Nietzsches orientierten.

Man rechnet sie heute meist dem literarischen Jugendstil der Jahrhundertwende zu, also einer künstlerischen Bewegung, die in ihren Werken auf realistische und naturalistische Darstellungsmuster weitgehend verzichtete, die sich in ihrem Willen zu strengen Stilisierungen von der allmächtigen auktorialen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts zu lösen versuchte. Sie, diese literarische Avantgarde einer neuen Erzählkunst, grenzte sich denn auch deutlich von den noch lebenden Vertretern des bürgerlichen Realismus ab, etwa von einem Theodor Fontane oder einem Wilhelm Raabe.

Freilich liesse sich zeigen – und ich habe das im Buch *Die Struktur der modernen Literatur* auch gezeigt –, dass längst nicht all diese so genannten Avantgardisten, betrachtet man die zentralen Strukturelemente in ihren Werken, etwa die Erzähler- und die Figurengestaltung, so modern waren, wie sie sich gaben. Es ist hier, von unserer Themenstellung her, nicht der Ort, dies näher auszuführen. Nur so viel sei noch gesagt: In Bezug auf die wirklich tiefgreifenden Neuerungen, auf die Versuche, eine veränderte Thematik auch *strukturell* zu gestalten, stehen innerhalb der deutschen Literatur kurz nach 1900 nicht Hofmannsthal und schon gar nicht die Brüder Mann an vorderster Stelle, sondern ein Alfred Döblin, ein Carl Einstein, ein Franz Kafka und in gewissem Sinne auch ein Arthur Schnitzler, ein Robert Musil, ein Rainer Maria Rilke und – nicht zu vergessen – ein Robert Walser, der teilweise schon vor dem Ersten Weltkrieg Textcollagen schrieb.

Damit kommen wir nun, geschätzte Kolleginnen und Kollegen, zu einer *dritten* Möglichkeit, den Begriff der «künstlerischen Avantgarde» zu fassen. Sie gründet in einem zentralen Postulat, das auch den Ausgangspunkt für meine Definition des literarischen Modernebegriffs im Buch *Die Struktur der modernen Literatur* bildet: in der Annahme nämlich, dass der Begriff der «Moderne» in der Literatur ein *Extrem* darstellt, dem sich die einzelnen Texte immer mehr oder weniger annähern. Danach ist es in Wirklichkeit so, dass der Gegensatz «traditionell» vs «modern», macht man den Schritt von idealtypischen Modellen zu konkreten historischen Texten, in ein kontinuierliches Spektrum von Zwischenformen aufzulösen ist.

Da lassen sich einerseits beispielsweise *moderne* Romane finden, in denen etwa das Montageprinzip «nur» die Struktur der Figuren erfasst, während die des Erzählers fest bleibt, und andererseits wiederum Romane, in denen sowohl die Figuren, zumindest die Hauptfiguren Held und Gegenspieler, als auch der Erzähler montiert, also in sich aufgespalten, sind. Im zweiten Fall liesse sich dann von *extrem* modernen Texten sprechen.

Ein solch *extrem* moderner Text könnte in diesem Sinne etwa Alfred Döblins Grosstadtroman «Berlin Alexanderplatz» sein, während z. B. Günter Grass' dreissig Jahre später erschienener Roman «Die Blechtrommel» nur *partiell* modern wäre, nämlich nur in Bezug auf die strukturelle Gestaltung der Zentralfigur des Oskar Matzerath.

Sie spüren bereits, verehrte Damen und Herren, wo das Ganze hinaus will: Wenn wir den Begriff der «literarischen Moderne» als ein Extrem auffassen, dann muss es sich bei so genannten avantgardistischen Texten um extrem moderne Texte handeln, wobei selbstverständlich noch zu bestimmen bleibt, was alles als «extrem modern» gelten soll.

Dann lässt sich der Begriff der «Avantgarde» folgerichtig im Sinne einer *radikalisierten* Moderne verstehen, d. h. einer Innovationsästhetik, die jeweils mit den bestehenden ästhetischen Konventionen auf *allen* Ebenen der Texte, auf der Ebene der Figuren- und der Erzählergestaltung so gut wie auf jener der narrativen Struktur und der Sprache, bricht. Dann wiederum fällt der Avantgardebegriff weitgehend mit jenem der *experimentellen Literatur* bzw. mit dem des *Sprachexperiments* zusammen, dann beschränkt er sich schliesslich auch auf ein paar wenige künstlerische Bewegungen des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts.

Zu diesen Bewegungen dürften mit einiger Sicherheit der Futurismus, der Dadaismus, der Surrealismus, die konkrete Poesie, die «Wiener Gruppe», der «nouveau roman» und seine Rezeption im deutschen Experimental- oder Anti-Roman, die Computerliteratur und Teile der Pop-Literatur, der jüngsten Netzliteratur oder genauer gesagt, der digitalen Literatur, und schliesslich die Slam Poetry zu zählen sein.

Ich habe vorhin den Begriff der «Avantgarde» in die Nähe des Begriffs «Experimentalliteratur» gerückt. Das zwingt mich, ein paar Worte zum literarischen Begriff *experimentell* zu sagen. Dabei ergibt sich bereits ein Problem, der Umstand nämlich, dass sich der Begriff «experimentell» in der Literatur

sowohl in einem *weiteren* als auch in einem *engeren* Sinne definieren lässt. In einem *weiteren* Sinne verstanden, bildet er einen Grundzug *aller* modernen Literatur, ist also *jeder* moderne Text experimentell, und zwar insofern, als er *erstens* stets neue Aussagemöglichkeiten erprobt und *zweitens* den experimentierenden Autor hinter das ‹Sprachmaterial› zurücktreten lässt.

Das Letztere manifestiert sich etwa an den auffallend vielen *intertextuellen* Bezügen und *Imitationen* fremder Stile in modernen, aber auch in postmodernen Werken, wo sich der Autor eben nicht mehr als selbstständiger Schöpfer eines autonomen Kunstwerks, sondern als blosser Arrangeur von ‹vorgefundenem› Material gibt. Für die Moderne denke man hier beispielsweise an einen Grossteil von Helmut Heissenbüttels Texten oder etwa an Hans Magnus Enzensbergers 1972 erschienenen Roman «Der kurze Sommer der Anarchie» oder gar an Arno Schmidts monströsen, 1352 Seiten starken Essay-Roman «Zettels Traum»; für die Postmoderne an Patrick Süskinds Bestseller «Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», der unter anderem aus zahlreichen Fremdzitaten von der Bibel über Kleist und Eichendorff bis hin zu Elias Canetti und Günter Grass zusammengesetzt ist.

So viel zum literarischen Begriff «experimentell» in einem weiteren Sinne. Für unsere Zwecke wichtiger ist nun aber der in einem *engeren* Sinne verstandene Begriff des «Experimentellen». Als solcher hat er sich in der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg, vor allem aber seit den sechziger Jahren herausgebildet und auf bestimmte literarische Tendenzen, Methoden und Autoren, wie etwa Peter Handke, Helmut Heissenbüttel, Max Bense, Dieter Wellershoff, Peter Bichsel, Wolf Wondratschek und Ernst Jandl, um hier nur einige Namen zu nennen, Anwendung gefunden.

Um was für Tendenzen handelt es sich dabei? Ich nenne Ihnen vor allem deren drei: *Erstens*: «Experimentell» in einem engeren Sinne sind Texte, in denen die Einheit der Perspektive völlig zersetzt, ein festes Subjekt als Vermittler der Sicht ausgeschaltet ist, die – um es kurz zu sagen – *aperspektivisch* sind. Hier werden in erster Linie alle möglichen Arten von Textmontagen, vor allem aber von Textcollagen bis hin zu den eigentlichen Décollagen, zu nennen sein.

Zweitens: «Experimentell» in einem engeren Sinne sind Texte, die sich an den Vorstellungen einer entpoetisierten, technischen Sprache orientieren. Hier mag man zunächst einmal an Texte aus dem Bereich der konkreten Poesie und der Computerliteratur, und hier vor allem der digitalen Literatur, denken.

Und *drittens*: «Experimentell» in einem engeren Sinne sind Texte, die ihren *fiktionalen* Charakter mehr oder weniger ausgeprägt verschleiern, die auf den ersten Blick hin also als nichtfiktional und damit als nichtliterarisch erscheinen.

Drei Tendenzen im Zusammenhang mit dem Begriff «experimentell». Ich möchte Ihnen dazu je ein Textbeispiel geben, damit klar wird, was ich mit jeder dieser Tendenzen konkret meine.

Experimentelle Texte seien häufig *aperspektivische* Texte. So meine erste These. Um sie zu stützen, könnte ich vor allem auf Texte aus dem Dadaismus oder aus der «Wiener Gruppe», die ich in dieser Überblicksvorlesung ebenfalls kurz gestreift habe, zurückgreifen.

Für einmal wähle ich hier aber einen andern Text, und zwar eine so genannte Kürzestgeschichte des österreichischen Autors Heimito von Doderer, dessen «Wiener Romane» – *Die Strudlhofstiege*, *Die erleuchteten Fenster* und *Die Dämonen* – aus den fünfziger Jahren uns bekannt sind und dem, seiner avantgardistischen Erzählweise wegen, eine gewisse Nähe zum französischen «nouveau roman» nachgesagt wird. Die Kürzestgeschichte, die ich ausgewählt habe, trägt den Titel «Unser Zeitalter» und lautet wie folgt:

«Meine Hausmeisterin hat sich von ihrem Mann scheiden lassen, was insofern eine gewisse Erleichterung für mich bedeutet, als jenem die Kragen-Nummer mit mir gemeinsam war. Seit jedoch ihr neuer Freund draufgekommen ist, dass man im Sommer die Hemden auch offen tragen könne, sind schon wieder zwei neue seidene, die ich erst neulich in Gebrauch nahm, in der Waschanstalt verloren gegangen.»

Ihnen ist sofort aufgefallen, dass Sie die von mir eben gelesene Geschichte nicht verstanden haben, auch nicht haben verstehen können. Aber warum eigentlich nicht? Ganz einfach deshalb, weil hier die einzelnen Aussagen in keinem kausallogischen Verhältnis zueinander stehen: Was die Erleichterung des Ich-Erzählers mit der Scheidung der Hausmeisterin und der Kragen-Nummer des geschiedenen Mannes zu tun hat, bleibt völlig unklar. Ebenso unklar bleibt der Zusammenhang zwischen dem Verschwinden der beiden neuen seidene Hemden und der Erkenntnis des neuen Freundes, im Sommer könne man die Hemden auch offen tragen.

Was ist hier auf der Ebene des Erzählers passiert? Wir können das am besten zeigen, wenn wir uns an traditionelle Erzählhaltungen erinnern: Da ist der

Erzähler, gleichgültig ob es sich um einen Er- oder um einen Ich-Erzähler handelt, stets an eine feste, unverrückbare Erzählposition und Erzählperspektive gebunden, fungiert so gleichsam als Vermittler der Sicht. Im Buch *Die Struktur der modernen Literatur* spreche ich deshalb von einem «festen Erzähler» und bezeichne ihn als ein Strukturelement der traditionellen Erzählprosa.

Hier, in der Kürzestgeschichte von Doderer, verhält es sich ganz anders: Da wird, indem der Erzähler die Dinge nicht mehr kausallogisch, sondern nur noch collageartig zusammenfügt, die Einheit der Erzählperspektive völlig zersetzt und damit der Erzähler als Vermittler der Sicht gewissermaßen ausgeschaltet. Wir haben es dann, wie vorhin bereits gesagt, mit einem so genannt aperspektivischen Text zu tun, einem Text also, der zur Experimentalliteratur gehört. Wolf Wondratschek, von dem die eben gelesene Kürzestgeschichte auch stammen könnte, hat im Zusammenhang mit seinen Textcollagen die programmatische Feststellung gemacht: «Nur die Sätze zählen. Die Geschichten machen keinen Spass mehr. Eine Geschichte ist die Erinnerung an einen Satz. Ich erzähle einen Satz zu Ende.» Diese Atomisierung des Textes, diese Auflösung der Textkohärenz, wie ich das nennen möchte, scheint mir ganz typisch für zahlreiche avantgardistische Texte zu sein.

Lassen Sie mich damit ein Wort zur *zweiten* These sagen, zur These, experimentelle Texte seien häufig Texte, die sich an einer *entpoetisierten, technischen* Sprache orientieren würden. Ich gebe Ihnen auch da ein kurzes Textbeispiel. Es stammt aus Eugen Gomringers vieldiskutierten «Konstellationen» aus dem Jahr 1953, in denen er bekanntlich erste Beispiele dafür gibt, was er «konkrete Poesie» nennt. Der Text lautet schlicht und einfach:

ping pong
 ping pong ping
 pong ping pong
 ping pong

Ein Text, liebe Freunde, der keiner langen Interpretation bedarf. Er bezieht sich auf das Tischtennispiel und den Rhythmus, den die aufschlagenden Bälle bei diesem Spiel machen. Das Neue daran ist, dass der Text auf jede symbolische Hintergründigkeit verzichtet, dass er die «Dinge» nicht mehr symbolisch *bedeuten*, sondern sie *zeigen* will, dass hier demnach ein *Grundgestus des Zeigens*, wie er für die moderne *konkrete Poesie* insgesamt typisch ist, zum dominierenden Strukturelement wird.

Entpoetisierte Sprache meint hier in diesem Sinne eine Sprache, die sich ihrer traditionellen Symbolfunktion entledigt hat, die auf ihre ursprüngliche materiale Funktion reduziert wurde. Genau das meint ja auch der im Begriff «konkrete Poesie» enthaltene Terminus «konkret», von dem Max Bense, einer der führenden Theoretiker der konkreten Poesie, gesagt hat, alles Konkrete sei nur *es selbst*. Und was den Begriff *technisch* betrifft, den ich ebenfalls verwendet habe, so ist damit im Zusammenhang mit Literatur das Experimentieren, Laborieren, Manipulieren, Arrangieren gemeint.

Danach entstehen literarische Texte, vor allem Gedichte, nicht mehr einfach, sondern werden *gemacht*, eben arrangiert, um nicht zu sagen: ausprobiert. Ein Moment, das bekanntlich schon Gottfried Benn in seinem Marburger Vortrag von 1951 insgeheim als Grundzug der ganzen modernen Lyrik erkannt hat.

Übrigens gehört zum Wesen der *Avantgarde* das Moment des *Machens*. Das gilt für die dadaistische Avantgarde so gut wie für jene der sechziger Jahre, in der die experimentelle Literatur einen Höhepunkt erreichte.

Gerade die sechziger Jahre in ihrem aufklärerischen Fortschrittsglauben war ja die Zeit der Macher, die sich eben daran machten, alles und jedes, die Bildung so gut wie die Liebe, in den Griff zu bekommen. Es war ja auch die Zeit des Vietnamkrieges, auch er letztlich ein Versuch, etwas in den Griff zu bekommen. Zu ihr gehörte notabene auch die Studentenrevolte, die die «Gesellschaft» wie ein Objekt ins Visier nahm, um sie effektgerichtet, also auf avantgardistische Art zu verändern; die Teleologie des marxistischen Denkens kam ihr dabei entgegen, insofern nämlich, als die Zukunft im Prinzip konstruierbar war. «No future» – das sagte damals noch niemand. Damit nun aber genug des historischen Rückblicks.

Schliesslich noch die dritte Tendenz im Hinblick auf experimentelle Texte. Ich sagte, experimentelle Texte würden ihren *fiktionalen* Charakter häufig verschleiern. Auch dafür liesse sich eine ganze Reihe von Belegbeispielen anführen – Beispiele von Helmut Heissenbüttel über Max Bense und Peter Handke bis zur Popliteratur und zur Slam Poetry.

Ich wähle einen kurzen Text aus dem letzteren Bereich, der Slam-Szene, und zwar ein Gedicht der aus Hannover stammenden Slam-Prinzessin DAN, von der es heisst, sie kicke «ihre lyrischen Gehirnerschütterungen von der schrillen Bühne, Metaphern frisch vom Seziertisch». Beachten Sie bei diesem Gedicht, das in seiner kunstlos daherkommenden Art auch von Rolf Dieter Brink-

mann stammen könnte, wie bewusst vordergründig die Sprache bleibt: Da werden nur Dinge genannt, die eigentlich völlig selbstverständlich sind, die, auf den ersten Blick hin wenigstens, kaum eine hintergründige Deutung zulassen, wo doch nach unserem konventionellen Literaturverständnis allein *das* berichtenswert ist, was auf eine bestimmte Weise von der Norm abweicht. Nun aber endlich DANs Gedicht, das wie folgt lautet:

ein mann
raucht eine zigarette
sie glüht

vorsichtshalber
zähle ich
seine finger nach

es sind FÜNF
an jeder hand

ich weiss gar nicht
was ihr wollt

So viel zur dritten Tendenz, zur Tendenz experimenteller Texte, sich möglichst nicht fiktional zu geben. Damit sind wir am Schluss unserer kleinen Reise durch die literarische Avantgarde angelangt. Selbstverständlich konnte ich in der mir gegebenen Zeit längst nicht das ganze Spektrum avantgardistischer Dichtung ausleuchten. Vieles, vielleicht zu vieles von dem, was über die Avantgarde auch noch zu sagen wäre, musste ich weglassen.

So konnte ich auf die sich recht avantgardistisch gebenden jüngsten Entwicklungen der Moderne, auf die so genannte *zweite Moderne*, wie sie vor allem in der Lyrik seit Mitte der neunziger Jahre die literarische Postmoderne abzulösen scheint, gar nicht eingehen. Stellvertretend für viele nenne ich hier nur die Namen von Thomas Kling, Oskar Pastior, Durs Grünbein, Thomas Brasch, Anne Duden, Barbara Köhler, Peter Waterhouse und Raoul Schrott.

So konnte ich aber auch die ganze *Computerliteratur*, die sich bereits in den sechziger Jahren entwickelt hat, nur andeuten. Erinnerung sei hier nur noch an die so genannte «Stuttgarter Schule» um Max Bense, die schon damals mit nichtmenschlicher und zufallsgenerierter Lyrik experimentiert hat, wobei Gedichte wie beispielsweise das folgende herauskamen:

Das Laub ist aufgeflimmert
die tote Seele wimmert
zum Greise nah und gar
der Schein perlt frei und stecket
und an den Blüten recket
die weite Woge unsichtbar

Wir lieben Schwanenlieder
sind linde grüne Flieder
und sind so mild und klar
wir lichten Donnerklänge
und schenken süsse Sänge
und liegen oben in dem Haar

Ob es sich bei diesem Gedicht, liebe Freunde der Programmiersprache, um eine blosser Parodie auf Matthias Claudius berühmtes Gedicht «Der Mond ist aufgegangen» oder auf Paul Gerhardts «Nun ruhen alle Wälder» handelt oder recht eigentlich um Nonsens-Literatur, um Unsinnspoesie, die bewusst den Sinn verstellt, will ich hier offen lassen.

Und so musste ich schliesslich auch darauf verzichten, ein Wort zu der jetzt gut zehn Jahre alten Literatur im Internet, also zur Literatur der *Hyperfiction*, zu sagen, bei der Laptop und Netzwerk Papier und Feder ersetzen. Übrigens kennt diese *digitale Literatur*, für die Avantgarde innerhalb der Moderne bezeichnend, nicht einmal mehr einen feststehenden Autor: Jeder User kann da in den laufenden Schreibprozess eingreifen und ihn fortsetzen, ist in diesem Sinne also Autor. Ich bin überzeugt, dass sich damit nach und nach ein ganz neuer Typ von Schriftsteller herauskristallisieren wird.

Auf das alles konnte ich hier, wie bereits gesagt, nicht näher eingehen. Doch auf etwas anderes möchte ich abschliessend noch kurz zu sprechen kommen, auf die Frage nämlich, warum Literaturwissenschaft und Literaturkritik, aber auch die Schule mit der literarischen Moderne und hier natürlich vor allem mit der Avantgarde so viel Mühe bekunden. Dabei will ich heute lediglich *einen* Aspekt kurz behandeln: den des Verhältnisses der Germanistik zur literarischen Moderne bzw. zur Avantgarde.

Dieses Verhältnis gleicht, wenn Sie mir die Metapher gestatten, einem Wechselbad. In den Gründerjahren der Literaturwissenschaft, also im letzten Drit-

tel des 19. Jahrhunderts, sah es so aus, als würden die beiden Bereiche, eben die Literaturwissenschaft und die moderne Literatur, eng miteinander verbunden sein. Der Germanist *Wilhelm Scherer* beispielsweise untersuchte nicht nur die Literatur des Mittelalters und der deutschen Klassik, sondern schrieb auch Essays und Rezensionen zur zeitgenössischen Literatur. Die Tendenzen, die in der europäischen und deutschen Literatur über den Realismus hinausdrängten, nahm Scherer mit Interesse wahr.

Zwei seiner Schüler, *Otto Brahm* und *Paul Schlenther*, waren denn auch als Theaterleiter und Kritiker heftig umkämpfte Wegbereiter des naturalistischen Dramas: eines Henrik Ibsen oder eines Gerhart Hauptmann etwa. Und als der Naturalismus an Boden verlor, war wiederum ein bedeutender Germanist, *Friedrich Gundolf*, unter dem Einfluss Stefan Georges eng mit den neuen Gegenströmungen verbunden.

Wie Scherer und Gundolf waren freilich die meisten Germanisten vor und nach dem Ersten Weltkrieg Goetheforscher. Während aber Scherer und Gundolf, wenn auch von gegensätzlichen Positionen aus, schöpferisch mit der klassischen Ästhetik umgingen, orientierten sich viele Literaturwissenschaftler allein an Goethe und massen an ihm die neuere Literatur.

Ein markantes Beispiel dafür liefert *Emil Ermatingers* Buch «Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte» aus dem Jahre 1921. Ermatinger hält hier normativ an der Einheit von Erlebnis und Dichtung, von Individuellem und Allgemeinem, von Inhalt und Form fest. Für ihn verkörpert Goethe den Inbegriff wahren Dichtertums. Deshalb kann Ermatinger zwar noch den Realismus, repräsentiert durch Gottfried Keller, positiv bewerten; die späteren Entwicklungen interpretiert er jedoch als Verfall, soweit er sie nicht gänzlich ignoriert.

Diese konservative Orientierung der etablierten Literaturwissenschaft – sie ist bis heute eines ihrer Markenzeichen geblieben – hängt zunächst einmal sicherlich mit der bildungsbürgerlichen Herkunft ihrer Vertreter und mit ihrer Einbindung in die bildungsbürgerliche Institution Universität zusammen. Sie hatte zur Folge, dass sich in den zwanziger Jahren viele Germanisten in die historische Forschung zurückzogen oder mit klassizistisch-romantischen und völkisch-nationalen Literaturströmungen sympathisierten.

Nichts vermag diese Situation schärfer zu beleuchten als die Aussenseiterrolle von *Walter Benjamin*, der als Wiederentdecker Baudelaires, als feinfühli-

ger Leser von Kafka, als dialektischer Gesprächspartner Brechts und als aufmerksamer Beobachter der neuen Medien vielleicht als einziger Literaturwissenschaftler auf der Höhe der Zeit war. Benjamin wurde, wie Sie wissen, jedoch nicht habilitiert und musste 1933 als Jude und als Linksintellektueller emigrieren.

Die Mehrheit der Literaturwissenschaftler hingegen konnte sich 1933 problemlos arrangieren, und viele unter ihnen begrüßten die nationalsozialistische Machtergreifung sogar als Wiedergewinn gesellschaftlicher und kultureller Orientierung. Insofern ist es kein Zufall, dass akademische Literaturwissenschaftler an den Bücherverbrennungen vom 10. Mai 1933 massgeblich beteiligt waren.

Nach 1945 ändert sich das Bild. Waren 1938 heute zum Teil völlig unbekannte Schriftsteller, wie etwa Rudolf Binding, Hanns Johst und Erwin Guido Kolbenheyer, bevorzugte Themen für Doktorarbeiten, so sind es zwanzig Jahre später *moderne* Autoren, wie beispielsweise Hermann Broch, Robert Musil und natürlich Franz Kafka. Allerdings vollzieht sich diese «Wiedergutmachung», wenn ich das einmal so nennen darf, im Rahmen von ästhetischen Positionen, die häufig noch der veralteten Vorstellung vom Kunstwerk als organischer Einheit verhaftet sind.

Literaturwissenschaftler, wie etwa *Emil Staiger*, der übrigens in Zürich noch mein Lehrer war, orientieren sich weiterhin an der Tradition Ermatingers. Die ganze Diskrepanz zwischen traditioneller Literaturwissenschaft und zeitgenössischer moderner Literatur kommt zum Ausdruck, als Emil Staiger in seiner Preisrede vom 17. Dezember 1966, auf die ich hier schon einmal hingewiesen habe, zu einem Rundumschlag gegen die naturalistischen, formalistischen und politisch engagierten Tendenzen in der Gegenwartsliteratur ausholt und damit den «Zürcher Literaturstreit» auslöst.

Antimoderne Positionen der etablierten Literaturwissenschaft und moderne Literatur, etwa vertreten durch Max Frisch, stiessen hier vielleicht ein letztes Mal öffentlich aufeinander. Wenig später stellt die Studentenbewegung nicht nur die klassische Ästhetik, sondern die «schöne Literatur» generell in Frage. Im Gegenzug werden dokumentarische und operative Formen der Literatur aus den zwanziger Jahren, aber auch Brecht, Benjamin, Alfred Döblin und die ganze Exilliteratur wiederentdeckt.

Bei dieser Wiederentdeckung der klassischen Moderne spielen – das sei betont – die vor allem nach 1960 entwickelten, neuen Methoden der Textanalyse, wie etwa die Literatursoziologie, die Literaturpsychologie, die Rezeptionsästhetik und nicht zuletzt der poetische *Strukturalismus* und die *Textsemiotik* eine zentrale Rolle.

Gerade die beiden Letzteren, also der Strukturalismus und die Semiotik, sofern sich die beiden Grundlagendisziplinen überhaupt trennen lassen, haben nicht nur eine ganz neue Sicht auf das Wesen der Literatur ermöglicht, sondern darüber hinaus Text-Modelle entwickelt, mit deren Hilfe man unter anderem zu einem vertieften Verständnis des literarischen Wandels von der Tradition zur Moderne gelangt und damit auch einen neuen Zugang zum Anderssein *moderner*, vor allem *avantgardistischer* Texte findet. Ohne die Anwendung semiotisch-strukturaler Ansätze, also des Zeichenbegriffs, wäre es beispielsweise kaum möglich gewesen, den Kunstcharakter von Texten aus der konkreten Poesie adäquat zu beschreiben.

Ich komme zum Schluss. Helmut Heissenbüttels 1969 gemachte Äusserung: «Wir wissen nicht, was herauskommt. Aber wir probieren trotzdem weiter», trifft zum einen genau die Situation der literarischen Avantgarde und hat zum andern dazu geführt, dass im Anschluss an jede Avantgarde immer wieder – am spektakulärsten wohl 1968 durch Hans Magnus Enzensberger – der Tod der Literatur gefordert und verkündet wurde.

Doch keine Angst: So lange es noch Sprache gibt, wird es auch Literatur geben, komme sie nun als «Heile-Welt»-Dichtung à la «Bluemete Trögli» oder als maschinell ausgeworfener Wörter- und Silbenschnitt, wie Hugo Friedrich die konkrete Poesie wenig respektvoll bezeichnet hat, daher.