

Torsten W. Leine

Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne

Studien zur deutschen Literatur



Herausgegeben von
Georg Braungart, Eva Geulen,
Steffen Martus und Martina Wagner-Egelhaaf

Band 215

Torsten W. Leine

Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne

Paradoxien einer Poetik der Mitte

DE GRUYTER

Dieses Buch wurde gefördert mit Mitteln des im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder eingerichteten Exzellenzclusters der Universität Konstanz „Kulturelle Grundlagen von Integration“.

ISBN 978-3-11-054057-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-054524-1

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-054429-9

ISSN 0081-7236

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Dank

Allen voran gilt mein Dank Moritz Baßler, der mir die entscheidenden Anstöße zur Erforschung des Magischen Realismus gegeben hat und die Arbeit bis zuletzt durch ausführliche Gespräche, kritische Überlegungen und motivierende Anregungen begleitet hat. Ebenso danke ich Juliane Vogel, die mir neben wichtigen fachlichen Anstößen eine neue Denkweise aufgezeigt hat, ohne die ich die Arbeit nicht hätte fertigstellen können. Für ihre wertvollen Hinweise danke ich außerdem Martina Wagner-Egelhaaf. Weiterhin gilt mein Dank dem Cusanuswerk für die ideelle und finanzielle Förderung in den entscheidenden ersten Jahren der Promotion.

Im Laufe der Promotion gab es zudem verschiedene Personen und Arbeitsgemeinschaften, denen ich zu Dank verpflichtet bin. So danke ich erstens der Graduate School *Practices of Literature* an der WWU-Münster, die mir vor allem in den Anfängen meiner Arbeit einen wichtigen institutionellen Rahmen bereitgestellt hat, der viele gute Diskussionen mit anderen Forschenden ermöglicht hat. Zweitens danke ich den Mitgliedern des von Moritz Baßler geleiteten Oberseminars zum Realismus, die mich zur vertiefenden Realismusforschung motiviert haben. Drittens danke ich den Teilnehmenden des von Juliane Vogel geleiteten Kolloquiums an der Universität Konstanz, die die Fertigstellung dieser Arbeit durch viele fachliche und persönliche Gespräche überhaupt erst möglich gemacht haben. Ein besonderer Dank gilt hier Janine Firges für ihre zahlreichen kritischen Rückmeldungen.

Schließlich danke ich meiner Familie – meinen Eltern, die mich immer in meinem Lebensweg bestärkt haben; meiner Frau, die mich nie an der Fertigstellung dieser Arbeit hat zweifeln lassen und auch sonst nie an mir zweifelt; und meiner wunderbaren Tochter, die mit ihrem Erscheinen dankenswerterweise bis zum Abschluss der Promotion gewartet hat.

Meersburg, Juli 2017

Inhalt

Siglenverzeichnis — XIII

Einleitung — XV

I Magischer Realismus – Theorie und historischer Kontext

- 1 Figurationen der Mitte – Expressionismus, Nachexpressionismus, Magischer Realismus — 3**
 - 1.1 Die Mitte im Expressionismus – Ludwig Rubiners *Der Mensch in der Mitte* (1917) — 3
 - 1.2 Die Mitte im Nachexpressionismus – Felix Weltschs *Das Wagnis der Mitte* (1937) — 7
 - 1.3 Dualismen der Moderne und das Projekt der Vermittlung im Magischen Realismus — 12

- 2 Magischer Realismus als Realismus der späten Moderne — 17**
 - 2.1 Der literarische Realismus und die Metonymie — 17
 - 2.2 Das Kippmodell des Poetischen Realismus — 21
 - 2.3 Magischer Realismus als (Poetischer) Realismus der Spätmoderne — 25

- 3 Das doppelkonditionierte Verfahren des Magischen Realismus — 29**
 - 3.1 Die Geschichte des Begriffs und das Problem seiner Bestimmung — 29
 - 3.2 Paradoxien des Magischen Realismus — 34
 - 3.3 Doppelkonditionierung – Ein Strukturmodell magisch-realistischer Texte — 37
 - 3.3.1 Kritik der verfügbaren Beschreibungsmodelle – Hybridität und Synthese — 37
 - 3.3.2 Semiotische Doppelkonditionierung und metaphysischer Ausgleich — 41
 - 3.3.3 Historische Differenzierung — 44

II Ansätze zu einer magisch-realistischen Poetik im Nachexpressionismus

- 1 ‚Kultivierter Expressionismus‘ — 49**
 - 1.1 Kontinuitäten, Brüche und Übergänge — 49
 - 1.1.1 Epochen-Markierungen nach dem Expressionismus — 49
 - 1.1.2 Die Programmatik des Magischen Realismus und die 1920er Jahre — 52
 - 1.2 „Übergänge und heterogene Mischungen“ – Ansätze zur Konzeption eines literarischen Nachexpressionismus unter magisch-realistischen Vorzeichen — 59
 - 1.2.1 Programmatische Entwürfe zu einem ‚gegenständlichen Erzählen‘ um 1920 — 59
 - 1.2.2 Übergänge – Expressionismuskritik aus dem Geist des Expressionismus — 64
 - 1.2.3 Rudolf Kayser – Ansätze zu einer Vermittlung von Mythos und Wissenschaft — 68
 - 1.2.4 Oskar Loerkes Poetologie einer bürgerlichen und poetischen Mitte — 70
 - 1.2.5 Franz Roh und der Nachexpressionismus – Einordnung eines Exportschlagers — 75
 - 1.2.6 Weichenstellung für eine Programmatik des Magischen Realismus — 79

- 2 Erzählen zwischen Realismus und Expressionismus – Oskar Loerkes Prosa — 81**
 - 2.1 „Es gibt Bücher, die aus weiter nichts als Übergängen bestehen“ – Expressionismus und Nachexpressionismus in Loerkes „Die Puppe“ (1919) — 81
 - 2.1.1 Der expressionistische Dilettant — 81
 - 2.1.2 Loerkes Erzählung im Spiegel von Edschmids Essay „Puppen“ (1917) — 84
 - 2.1.3 Die Puppe in der Puppe – Selbstironischer Expressionismus — 89
 - 2.2 Zwischen Realismus und Rauschen – Loerkes *Der Prinz und der Tiger* (1920) — 91
 - 2.2.1 Realismus statt Montage — 91
 - 2.2.2 Das Rauschen als Außen der Sprache — 96
 - 2.2.3 Relative Prosa – Möglichkeiten und Grenzen des doppelkonditionierten Verfahrens — 101

- 2.3 Erzählen gegen die Sinnlosigkeit der Welt – Loerkes *Der Oger* (1921) — **105**
- 2.3.1 Der Einbruch des Ogers als Metapher — **105**
- 2.3.2 Zwischen Mondlicht und Laterne – Ein epistemologischer Kompromiss — **111**
- 3 Poesie im Spannungsfeld von Natur und Kultur – Wilhelm Lehmanns frühe Romane — 116**
- 3.1 (Natur-)Poesie jenseits repressiver Kultivierungsmaßnahmen — **116**
- 3.2 Jenseits von Abstraktion und Konkretion? – Lehmanns *Weingott* (1921) — **124**

III Poetiken des Ausgleichs im Magischen Realismus um 1930

- 1 „Spannung zwischen zwei Polen“ – Die Kolonne (1929–32) — 137**
- 1.1 „Gottfried Benn sind auch wir“ – *Die Kolonne* und der Expressionismus — **137**
- 1.2 Zwischen Sprachkritik und Ideologisierung – Zur Komposition einer Ausgabe — **145**
- 1.3 Die Publizistik der *Kolonne* zwischen den Fronten — **155**
- 1.3.1 Zwischen Ideologiekritik und Entpolitisierung – Horn und Benn — **155**
- 1.3.2 Zum Projekt einer Zeitschrift zwischen den Fronten – Raschke und Eich — **161**
- 1.3.3 Politische Konsequenzen einer ‚unpolitischen‘ Kunst nach 1932 — **166**
- 2 Poetologie des Ausgleichs – Elisabeth Langgässers frühe Prosa — 173**
- 2.1 Kritik einer abstrakten Moderne – „Merkur“ — **173**
- 2.1.1 Langgässers „Triptychon des Teufels“ (1932) und Otto Dix’ Großstadttriptychon — **173**
- 2.1.2 Der „quecksilberne Tanz“ der Zeichen – Abstraktionskritik in Langgässers *Merkur* — **178**
- 2.1.3 Die abstrakte Moderne als Auflösungsprozess — **184**
- 2.2 Poetologie des Ausgleichs – *Proserpina* (1933/49) — **188**
- 2.2.1 Zwischen Mythos und Logos — **188**

- 2.2.2 Ausgleich statt Entscheidung – *Proserpinas* Poetologie im Kontext der 1920er Jahre — 194
- 2.2.3 Die Umsetzung der Poetologie des Ausgleichs in *Proserpina* — 202
- 3 ,Magie‘ oder ,Magischer Realismus‘? – Ernst Jüngers poetologische Texte um 1930 — 205**
- 3.1 Ernst Jünger und der Magische Realismus — 205
- 3.2 Das „Abenteuerliche Herz“ und das magische Weltverständnis — 209
- 3.3 Magischer Realismus? – Jüngers „Sizilischer Brief an den Mann im Mond“ — 213
- 3.3.1 Vom magischen Weltverständnis zum Magischen Realismus — 213
- 3.3.2 Magischer Realismus und Stereoskopie — 218

IV Semiotik und Metaphysik – *Übersetzung* im Magischen Realismus

- 1 *Übersetzung* als Konkretisierung der magisch-realistischen Poetik — 227**
- 1.1 *Übersetzung* im zwanzigsten Jahrhundert – Walter Benjamins frühe Schriften — 227
- 1.2 Die Poetologie der *Übersetzung* im Magischen Realismus — 232
- 1.3 *Übersetzung*spoetologie und das doppelkonditionierte Verfahren — 236
- 2 Grenzräume und *Übersetzungsprozesse* in den späten Texten des Magischen Realismus — 239**
- 2.1 Grenzpoetik – Elisabeth Langgässers *Gang durch das Ried* (1936) — 239
- 2.1.1 Der *Gang durch das Ried* als Grenztext? — 239
- 2.1.2 „Ein Weg war etwas Gutes“ – Eine Semantik im Aufbruch — 241
- 2.1.3 Lücke, Unkraut, Stellvertretung – Poetologische und christologische *Übersetzung* — 248
- 2.1.4 Grenzen der *Übersetzung* — 252
- 2.2 Arretierung der Grenzlinie – Horst Langes *Ulanenpatrouille* (1940) — 257
- 2.2.1 Getrennte Räume – Kultivierter Westen und wilder Osten — 257
- 2.2.2 Antimoderne Poetologie im Gewand eines moderat-modernen Verfahrens — 263

- 3 Übersetzung im Zeichen von Sprache, Metaphysik und Topologie — 268**
- 3.1 Figurationen der Übersetzung in Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung* (1948/60) — **268**
- 3.2 Ein Ende der Übersetzung – Eichs Hörspiel „Das Jahr Lazertis“ (1953/58) — **279**

Schlussbetrachtungen und Ausblick — 286

Literaturverzeichnis — 296

Quellen — **296**

Forschungsliteratur — **299**

Personenregister — 308

Siglenverzeichnis

- AH Ernst Jünger, Das Abenteuerliche Herz
- AP Werner von Trott, Anmerkungen zum Problem der Produktion
- BS Wilhelm Lehmann, Der Bilderstürmer
- GH Ilse Aichinger, Die größere Hoffnung
- GH1 Ilse Aichinger, Die größere Hoffnung 1. A.
- GR Elisabeth Langgässer, Gang durch das Ried
- JL Günter Eich, Das Jahr Lazertis
- LD Horst Lange, Landschaftliche Dichtung
- M Elisabeth Langgässer, Triptychon des Teufels. Merkur
- MM Ludwig Rubiner, Der Mensch in der Mitte
- N Franz Roh, Nach-Expressionismus, Magischer Realismus
- O Oskar Loerke, Der Oger
- P Oskar Loerke, Die Puppe
- PS Elisabeth Langgässer, Proserpina
- PT Oskar Loerke, Der Prinz und der Tiger
- R Günter Eich, Radium
- RK Günter Eich, Rede vor den Kriegsblinden
- SB Ernst Jünger, Sizilischer Brief an den Mann im Mond
- SR Günter Eich, Der Schriftsteller vor der Realität
- UP Horst Lange, Ulanenpatrouille
- ÜS Walter Benjamin, Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen
- UT Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels
- VJ Wilhelm Lehmann, Vogelfreier Josef
- W Wilhelm Lehmann, Weingott
- WM Felix Weltsch, Das Wagnis der Mitte
- ZM Rudolf Kayser, Zeit ohne Mythos
- ZW Friedrich Markus Hübner, Zugang zur Welt

Einleitung

Gegen Anfang der 1920er Jahre bildet sich in der deutschsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit eine Schreibweise heraus, die sich von den Formexperimenten der Avantgarden und der emphatischen Moderne zunächst einmal dadurch unterscheidet, dass die Texte zu einem „im Ansatz realistischen“¹ Erzählen zurückkehren. Obwohl es mittlerweile einige Ansätze dazu gibt, diese Texte, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung unter dem Begriff des Magischen Realismus geführt werden, aus narratologischer oder historisch-kritischer Perspektive zu bestimmen, fehlt bisher eine Untersuchung, die das spezifische, im Ansatz realistische Verfahren der Texte semiotisch beschreibt und literaturgeschichtlich verortet.² Dieses Forschungsdesiderat soll im Folgenden behoben werden. Dabei strebt die Arbeit ausdrücklich keinen Vergleich mit den wesentlich prominenteren Ausprägungen des Magischen Realismus der lateinamerikanischen bzw. englischsprachigen Tradition an, die vor allem im Kontext der Postcolonial Studies verhandelt werden.³ Vielmehr geht es darum, die deutschsprachige Tradition des Magischen Realismus als ein spezifisches Phänomen der Spätmoderne zu bestimmen.⁴

1 Michael Scheffel, *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen 1990 (Stauffenburg Colloquium. 16), S. 111.

2 Scheffel arbeitet zwar die Begriffsgeschichte des Magischen Realismus auf, die Analyse der idealtypischen Merkmale magisch-realistischer Erzählprosa konzentriert sich jedoch vor allem auf Aspekte innerhalb der Diegese der Texte, wie etwa die Figurenperspektive und die Gestaltung der erzählten Welt. So kommt Scheffel wiederholt auf die Atmosphäre der Texte zu sprechen, „in der sich das Erzählte vollzieht. Auch sie wird oft als quälend, unheimlich und morbide von den Figuren erlebt und vom Erzähler beschrieben“ (Scheffel *Geschichte eines Begriffes*, S. 71). Eine Einordnung der skizzierten Erzählweise in den Kontext der literarischen Moderne nimmt Scheffel nicht vor. Doris Kirchner begreift die Texte des Magischen Realismus, zu denen sie Texte von Marie-Luise Kaschnitz oder Eugen Gottlob Winkler zählt, als Reaktion auf historische Krisen und ein Phänomen der ‚Inneren Emigration‘ (Doris Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit. Magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur*, Tübingen 1993 (Stauffenburg-Kolloquium. 27), S. 8 ff.).

3 „What the narrative mode [of Magical Realism] offers is a way to discuss alternative approaches to reality to that of Western philosophy, expressed in many postcolonial and non-Western works of contemporary fiction by, most famously, writers such as Gabriel Garcia Márquez and Salman Rushdie. It is this aspect that has made it most pertinent to late twentieth-century literature.“ (Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, London, New York 2005 (The New Critical Idiom), S. 1.)

4 Das heißt nicht zwangsläufig, dass sich keine poetologischen oder verfahrenstechnischen Überschneidungen mit anderen Traditionen des Magischen Realismus ausmachen lassen. Ein komparatistischer Vergleich, der den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, müsste jedoch den sehr unterschiedlichen historischen Kontext der verschiedenen Traditionen berücksichtigen. Eine

Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildet die Beobachtung, dass das realistische Verfahren, das nahezu alle Erzähltexte des Magischen Realismus im Ansatz bestimmt, gleichwohl in keinem der Texte konsequent umgesetzt wird. Es erweist sich vielmehr als eine grundsätzliche Eigenschaft der Texte, dass der Rückgriff auf realistische Zeichengebungsverfahren im Moment ihrer Einsetzung gleich wieder problematisch wird. Als Beispiel mag eine Erzählung Elisabeth Langgässers aus der 1938 in Österreich veröffentlichten Erzählensammlung „Rettung am Rhein“ gelten.⁵ Die mittlere von drei Erzählungen, die den Titel „Der gerettete Obolus“ trägt, erzählt von einer mittellosen Frau, die sich während des Ersten Weltkriegs von einer rheinischen Stadt aus (möglicherweise Mainz) in den Odenwald begibt, um dort für sich und ihre Kinder um Essen zu bitten:

Im November des Kriegsjahres 1917, an einem Tag auf der Grenze von Herbst und Winter [...] ging eine Frau, nicht jung und nicht alt, über die Limeshöhe des mittleren Odenwaldes, um nach Butter oder nach Schweineschmalz, nach Mehl oder nur einer Handvoll Grieß, einem Brot, ein paar Pfund Kartoffeln und fünf Eiern zu fragen, einerlei – was sie bekommen würde, war immer noch mehr als das, was sie hatte, nämlich nichts oder weniger als dieses Nichts: der Hunger ihrer zwei Kinder, den sie nicht stillen konnte.⁶

Während der Text zunächst mit einer realistischen Exposition beginnt, die Herkunft der Figur und den Anlass der Reise detailgetreu auserzählt, stellt der Text die Ordnung der erzählten Welt mit dem Eintritt der Frau in das fremde „Tal, welches andere Bäume hatte als das, woher sie gekommen war“⁷, plötzlich infrage:

erste überzeugende Vergleichsstudie liefert der von Eugene Arva und Hubert Roland vorgelegte Sammelband: *Magical Realism as narrative strategy in the recovery of historical traumata*, 2014 (*Interférences littéraires. Littéraire interferences*. 14), <http://www.interferenceslitteraires.be/nr14>, abgerufen am 11.5.2017.

⁵ Langgässer hatte ab 1936 in Deutschland aufgrund ihrer halbjüdischen Herkunft Publikationsverbot (Sonja Hilzinger, Elisabeth Langgässer. Eine Biographie, Berlin 2009, S. 227 ff.).

⁶ Elisabeth Langgässer, *Der gerettete Obolus*. In: Langgässer, *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Erzählungen, Hamburg 1964, S. 252–283, hier: S. 252. Eine erste Analyse der Erzählung findet sich bei Bettina Bannasch, *Subversive Reichsmystik. Zur Modernität des Erzählens bei Elisabeth Langgässer*. In: *Poetologien deutschsprachiger Literatur. Kontinuitäten jenseits des Politischen*, hg. von Moritz Baßler, Hubert Roland u. Jörg Schuster, Berlin, Boston 2016 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*. 146), S. 195–214.

⁷ Langgässer, *Der gerettete Obolus*, S. 259. Die Andersartigkeit des fremden Raums wird noch weiter ausgeführt: „[...] einen anderen Menschenschlag, andere Häuser und eine andere Art, den Acker zu bestellen; ja selbst die Steine waren verschieden und hatten andere Flecken und Adern; sie brachen oder blättern anders und wurden, wenn sie das Wasser zerfressen, die Stürme zermahlen hatte, zu einer anderen Erde, die andere Früchte brachte, Hausformen, Bäume und Menschen, und immer so im Kreis.“ (Langgässer, *Der gerettete Obolus*, S. 259f.)

Der Fuhrmann knallte, die Räder kreischten und bewegten sich doch nicht schneller, vielmehr, sie schienen sich, weil der Wagen sehr lange auf gleicher Höhe der gekrümmten Bergflanke nachging, an Ort und Stelle zu drehen, als mahlten sie Wüstensand. Auch die Zeit stand still oder war an diesem Ort völlig abhanden gekommen, so daß ihm etwas zum Ort und damit zu seinem Wesen fehlte, was ihn den Menschen erkennbar machte, worin sie sich heimisch fühlten und Wohnung nehmen konnten. Denn Peitschenknall, Räderrollen und späterhin das Gebell eines Hundes und das durchdringende Winseln einer verrosteten Pumpe hingen für sich allein in der Luft und erschienen in jenem gespenstischen Raum als verzauberte Gegenstände – weder gehörte ein Wagen zum Rad noch eine Faust zu dem Peitschenstock [...]. Alles war da, doch ganz ohne Zeit, daher ihm das Werden abging und das Gewordensein – dafür aber freilich auch jede Täuschung, jeder Wechsel und jeder Betrug.⁸

Was sich hier auf der Ebene der Diegese genau abspielt, lässt sich nur schwer paraphrasieren. Offenbar geht es um ein Stillstellen von Bewegung, das zur Folge hat, dass die einzelnen Elemente der Szene (Gegenstände, Geräusche) isoliert wahrgenommen werden und dadurch ‚gespenstisch‘ oder ‚verzaubert‘ erscheinen. Erschwert wird die Einordnung des Geschehens zudem dadurch, dass der Text keine eindeutige Fokalisierung anzeigt.⁹ Versteht man die Szenenbeschreibung allerdings als poetologischen Kommentar, gewinnt sie deutlich an Plausibilität. Denn auf poetologischer Ebene führt der Text geradezu paradigmatisch eine Auflösung der kontigen Verknüpfung der Zeichen vor, die für das realistische Verfahren konstitutiv ist – die einzelnen Worte lösen sich aus dem zeitlichen Nacheinander des realistischen Narrativs. Die ambivalente Bewertung dieses Geschehens steht dabei ausdrücklich in der Tradition der sprachkritischen Moderne. So führt die Aufkündigung des narrativen Zusammenhangs einerseits dazu, dass der Text wie der unbestimmte Ort sein realistisches ‚Wesen‘ verliert, also das, „was ihn den Menschen erkennbar machte, worin sie sich heimisch fühlten und Wohnung nehmen konnten“.¹⁰ Dieser zunächst negativen Einschätzung steht jedoch eine positive gegenüber: Denn indem die Referenzillusion abbricht, verlieren die Worte gleichzeitig ihren Täuschungscharakter.

8 Langgässer, *Der gerettete Obolus*, S. 261.

9 Was Baßler für einen Auszug aus Langgässers Riedroman konstatiert, gilt symptomatisch auch für ihre frühen Erzählungen: „Erzähltechnisch bleibt in der Schwebel, ob diese und ähnliche Stellen auktorial oder personal erzählt sind“ (Moritz Baßler, 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren, Berlin 2015, S. 363).

10 Der fehlende Zusammenhang der einzelnen Worte knüpft auch an die Sprachkritik des Chandosbriefs an: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“ (Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief. In: Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*. Bd. 31. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 1991, S. 45–55, hier: S. 48).

Das Moment, das die Zeichen aus ihrer narrativen Verkettung löst und eine „Welt aus lauter Vordergrund“¹¹ hervorbringt, ist jedoch nur die eine Seite des magisch-realistischen Verfahrens, das an Langgässers Text exemplarisch sichtbar wird. Denn der Welt aus lauter Vordergrund, die einen kritischen Blick auf die realistische Darstellung eröffnet, folgt eine Welt aus *lauter Hintergrund*, wie in der Beschreibung eines vereinzelt stehenden Gehöfts sichtbar wird:

In der Tiefe schwamm ein bleiches Gehöft und äugte mit einem Fenster gegen den Berghang hin; war es dunkel, so mußte die helle Scheibe wie ein brennender Öldocht über dem Fett einer kleinen Nachtlampe schweben; ja eigentlich konnte das Haus erst schwimmen, wenn Finsternis es auf den Rücken genommen und die Nachmittagssonne aufgeschluckt hatte, in deren Strom es jetzt lag wie ein Floß, besser noch: wie eine Arche auf einem riesigen Floß, das späterhin abgekettet und hinübergestoßen wurde. War es da oder dort? War es nah oder fern? So groß, wie es schien, oder kleiner? Es stand allein, und man konnte nicht sagen: das Haus steht hinter der Kirche oder in der und der Straße, gleich rechts um die Ecke herum. Doch auch so ging ein Weg hin, wenn schon ein krummer; aber wo war er heute gerade? Er schlängelte sich, aber Schlangenwege, ganze Nester von Schlangenwegen, bildeten heute die Welt.¹²

Die Herauslösung der einzelnen Worte aus ihrem realistischen Kontext wird also von einer Verdichtung von Bedeutung begleitet, der Suche nach einer Evidenz, die jenseits, hinter oder eben unterhalb der trügerischen, realistischen Ebene der Zeichen verborgen liegt. Die literaturwissenschaftliche Forschung zum Magischen Realismus spricht nicht ganz unbegründet von einem „magischen Hintersinn“¹³ der Texte. Ein genauer Blick auf die zitierte Stelle zeigt allerdings, dass auch dieser Hintersinn letztlich trotz seiner semantischen Dichte keine Darstellung hervorbringt, die verlässlicher wäre als der zuvor suspendierte realistische Darstellungsmodus. Die Umschreibung des Gehöftes bedient sich divergenter, keinesfalls deckungsgleicher Metaphern, verliert sich in Fragen und Negativbeschreibungen, um letztlich in der poetologisch aufgeladenen Metapher des sich schlängelnden Wegs auf die Täuschung zu verweisen, die auch diesem (sprachlichen) Zugang eingeschrieben ist.

Das am Beispiel von Langgässers Erzählung aufgezeigte Verfahren wirft verschiedene Fragen auf, die im Kontext dieser Arbeit beantwortet werden sollen: Welche Funktion kommt der realistischen Schreibweise im Kontext eines magisch-realistischen Verfahrens zu? Wie verhalten sich die Texte des Magischen Realismus zur Sprachkritik und den experimentellen Verfahren der ästhetischen

11 Langgässer, *Der gerettete Obolus*, S. 261.

12 Langgässer, *Der gerettete Obolus*, S. 262f.

13 Burkhardt Schäfer, *Unberühmter Ort. Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und der Trümmer-literatur*, Frankfurt a. M. 2001 (Tübinger Studien zur deutschen Literatur. 18), S. 50.

Moderne, speziell des Expressionismus? Wie lässt sich das Verhältnis zwischen realistischen und spezifisch modernen Verfahren in den magisch-realistischen Texten systematisch beschreiben? Ziel dieser Arbeit ist es, ein semiotisches Beschreibungsmodell für die Texte des deutschen Magischen Realismus der Zwischen- und Nachkriegszeit (1920–1960) zu entwickeln, das die Verfahrensweise der Texte expliziert und Abgrenzungen von anderen zeitgenössischen Darstellungsweisen wie etwa dem Expressionismus oder der Neuen Sachlichkeit ermöglicht. Die methodische Grundlage der Untersuchung bildet die Textverfahrensanalyse, die sich in Auseinandersetzung mit der struktural-semiotischen Schule¹⁴ herausgebildet hat:

Die Textverfahrensanalyse baut auf materielle Evidenzen, auf Effekte und Strukturen, die erkennbar und – im Sinne eines Rezeptionskonsenses – nachvollziehbar sind. Als Interpretation wird sie zum Kommentar des analytischen Modells. In diesem Sinne sichert sie die Dimensionen eines Textes: seine materiale, strukturelle, semiotische, poetologische und diskursive Dimension.¹⁵

Um das Verfahren der Texte entsprechend beschreiben zu können, wird zunächst zu klären sein, welche poetologischen Strategien die programmatischen und literarischen Texte des Magischen Realismus zur Selbstbeschreibung ihrer Schreibweise entwerfen. Im Gegensatz zu früheren Ansätzen, die den literatur- und kulturgeschichtlichen Hintergrund der magisch-realistischen Texte weitestgehend ausgeblendet und die Erzählweise des Magischen Realismus als isoliertes Phänomen betrachtet haben, kommt in dieser Arbeit zudem der diskursiven Einbindung der literarischen Texte in ihr kulturelles Umfeld eine besondere Bedeutung zu.¹⁶ Erst aus der diskursiven Verortung der Texte im kulturellen Archiv der Moderne lässt sich die Verfahrensweise der Texte beschreiben, die sich – wie im Verlauf der Analysen deutlich werden wird – wesentlich als Resultat einer kritischen Auseinandersetzung mit den Darstellungstechniken der Avantgarden erweist.

14 Vor allem: Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München ³1993.

15 Mathias Erdbeer, *Der Text als Verfahren. Zur Funktion des textuellen Paradigmas im kulturgeschichtlichen Diskurs*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 46, 2001, S. 77–105, hier: S. 104 f.

16 Das diskursive Umfeld wird als Archiv von Texten verstanden, zu dem der literarische Text in einem intertextuellen Verhältnis steht. Die diskursive Dimension der Texte wird als diejenige Verfahrensebene verstanden, die konzeptionelle Verknüpfungen zu gesellschaftlichen Diskursen außerhalb des Textes herstellt: „Texte stehen in Diskursen, die Diskurse treffen sich im Text“ (Erdbeer, *Text als Verfahren*, S. 102).

Einen ersten Hinweis auf die konzeptionelle und literaturgeschichtliche Verortung des Magischen Realismus bringt Langgässers kurze Erzählung selbst zum Ausdruck, insofern bereits die Exposition deutlich mit liminalen Konzepten operiert. Nicht nur das Alter der Protagonistin und der Zeitpunkt des erzählten Geschehens, sondern auch der Ort der Handlung ist in einem Zwischenraum angesiedelt, der „Limeshöhe des mittleren Odenwaldes“. Die folgenden Ausführungen verstehen sich vor diesem Hintergrund als Versuch, die in den Texten des Magischen Realismus prominente Stellung von Konzepten der Mitte, des Ausgleichs und der Grenze für die Analyse der Texte sowie ihre literaturgeschichtliche Einordnung produktiv zu machen. Eine wesentliche Voraussetzung für die kulturelle Energie, welche die liminalen Entwürfe im Kontext des Magischen Realismus entwickeln, ist eine Neubewertung des Konzepts der Mitte, die sich im Übergang vom Expressionismus zum Nachexpressionismus vollzieht.

I Magischer Realismus – Theorie und historischer Kontext

1 Figurationen der Mitte – Expressionismus, Nachexpressionismus, Magischer Realismus

1.1 Die Mitte im Expressionismus – Ludwig Rubiners *Der Mensch in der Mitte* (1917)

1917 erscheint in Franz Pfemferts Verlag der Wochenzeitschrift *Die Aktion* Ludwig Rubiners Schrift *Der Mensch in der Mitte*¹, eine Anthologie aus verschiedenen in den 1910er Jahren hauptsächlich in der Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlichten Essays, die sich mit der gesellschaftlichen Position und Funktion des modernen Künstlers auseinandersetzen. Bereits das Vorwort bringt zwei zentrale Prinzipien der expressionistischen Programmatik zum Ausdruck, die den Expressionismus als Teil der historischen Avantgarden ausweisen. Neben der für den expressionistischen Aktivismus zentralen Forderung, „Kunst in Lebenspraxis zu überführen“², steht das für den Avantgarde-Gedanken unverzichtbare „Innovationspathos“³ im Vordergrund der Essaysammlung.⁴ Aktivismuspostulat und Innovationspathos treffen sich in Rubiners Text in der Rede vom „Schöpferium des Geistes“ (MM, 6).

Obwohl der Begriff des „Geistes“, das expressionistische „Schlagwort schlechthin“⁵, in der Programmatik des Expressionismus „eine Vielzahl zugleich

1 Ludwig Rubiner, *Der Mensch in der Mitte*, Berlin-Wilmersdorf 1917 [im Folgenden als MM im Fließtext zitiert].

2 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. ²1974, S. 29; vgl. auch: Walter Fähnders, *Avantgarde. Begriff und Phänomen*. In: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hg. von Sabina Becker u. Helmuth Kiesel, Berlin, New York 2007, S. 277–290, hier: S. 284. Fähnders nennt als weitere Merkmale, die alle Stile der historischen Avantgardebewegungen teilen, den Gruppen- und Bewegungscharakter, die Aufhebung der künstlerischen Autonomie und die Auflösung des Werkbegriffs (Fähnders, S. 284).

3 „Die literarische Moderne, auch die expressionistische, ist ein Phänomen gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse, insofern sie an einem für diese Prozesse konstitutiven Wert partizipiert: dem der Innovation.“ (Thomas Anz, *Thesen zur expressionistischen Moderne*. In: Becker/Kiesel, *Literarische Moderne*, S. 329–347, hier: S. 332) Bürger lehnt das Charakteristikum der Innovation als Merkmal der Avantgarde ab (Bürger, *Theorie*, S. 85f.).

4 Diese beiden Aspekte verbinden sich Klaus von Beyme zufolge zum Leitkonzept der Avantgardebewegungen: „Die Avantgarde als Ganze hatte nur sehr allgemeine Grundsätze gemeinsam – etwa die Einheit von Kunst und Leben, Bilden statt Abbilden“ (Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005, S. 38).

5 Thomas Anz, Michael Stark (Hg.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, S. 215.

kulturkritischer und poetologischer Forderungen“⁶ codiert, lässt sich seine Bedeutung vor allem auf zwei 1911/12 veröffentlichte Texte zurückführen: Heinrich Manns Essay „Geist und Tat“ (1911), der für eine gesellschaftlich engagierte Kunst eintritt, indem er die Begriffe Geist und Tat programmatisch ineinander verschränkt,⁷ und Wassily Kandinskys Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12), die das Geistige als das schlechthin Andere und Neue entwirft, das nur dem visionär begabten Künstler zugänglich ist. Für die gesellschaftliche Verortung des Geistigen prägt Kandinsky das Modell eines pyramidal ausgerichteten Dreiecks, das horizontal in verschiedene Ebenen unterteilt ist, die jeweils das gegenwärtige Erkenntnisvermögen der Gesellschaft repräsentieren, wobei sich das Dreieck in Richtung der Spitze vorwärts schiebt. In gleichem Maße, wie die Ebenen von oben nach unten entsprechend der Geometrie des Dreiecks immer größer werden, verteilt sich auch der Erkenntnisgrad der Gesellschaft, von einem genialen Ausnahmewissen zu einem der Allgemeinheit zugänglichen *common sense*:

Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks. Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo ‚heute‘ die höchste Spitze war, ist ‚morgen‘ die nächste Abteilung, d. h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzen übrigen Dreieck eine unverständliche Faselei ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung. An der Spitze der obersten Spitze steht manchmal allein nur ein Mensch. Sein freudiges Sehen ist der inneren unermeßlichen Trauer gleich. Und die, die ihm am nächsten stehen, verstehen ihn nicht. Entrüstet nennen sie ihn: Schwindler oder Irrenhauskandidaten.⁸

In poetologischer Hinsicht befindet sich an der Spitze der Ort, „wo direkt aus dem Substrat geschöpft wird. Diese Spitze nimmt in Kandinskys Modell natürlich die künstlerische Avantgarde ein. Sie allein hat unmittelbaren Kontakt zu dem Sub-

⁶ Anz/Stark, S. 215.

⁷ „Die von Kurt Hiller schon 1911 in der Aktion proklamierte ‚Litteraturpolitik‘ zielt auf eine Synthese von ‚Geist und Tat‘ im Sinne von Heinrich Manns gleichnamigem Essay (Pan, 1911), den Hiller noch fünf Jahre später in seinem ersten Ziel-Jahrbuch programmatisch voranstellt.“ (Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 – 1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 2004 (*Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 9,2), S. 111) Allerdings wird der von Hiller propagierte Aktivismus nicht von allen Vertretern des Expressionismus mitgetragen (Sprengel, S. 111).

⁸ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Insbesondere in der Malerei. Mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten, München 1912, S. 29.

strat, auf dem sich das Dreieck vorwärtsschiebt, zur ‚absoluten Geistigkeit‘⁹. Die Innovationskraft des aus dem Substrat hervorgegangenen Kunstwerks zeigt sich historisch darin, dass dieses in der Rezeption durch die zeitgenössische Gesellschaft als „unverständliche Faselei“ eines „Irrenhauskandidaten“ wahrgenommen wird.

Gemäß der pyramidalen Poetologie, die Kandinsky in seinem einflussreichen Text entfaltet,¹⁰ verortet auch Rubiner den expressionistischen Dichter emphatisch an der Grenze gesellschaftlich gesetzter Normen, in direkter Verständigung mit dem „Unbedingten“, „Unmittelbaren“, in unvermitteltem Kontakt mit der „Intensität des Lebens“¹¹:

Der Ruf: Unbedingtheit! darf nicht länger Legende bleiben. Der Grundplan allen öffentlichen Ausdrucks sei Willenshingabe. Ausgangspunkt ist: Das Leben im Unbedingten. Ziel ist: Das Leben in Unmittelbarkeit. Weg ist: Das Leben in Intensität. – Und die Erfahrung kann nur das Material sein, in dem wir arbeiten; die ewige Besonderheit des Lebens; die bloße Variation auf das Thema vom Geiste. (MM, 5)¹²

In direkter Umkehrung der Mimesis-Poetik des Realismus bzw. des Naturalismus stellt Rubiners Text den Schriftsteller nicht in den Dienst der Repräsentation einer dem Menschen vorangestellten Wirklichkeit, sondern versteht Wirklichkeit vielmehr als Resultat menschlicher Geist-Schöpfung.¹³ Damit wird der im Verlauf der

9 Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910 – 1920*, Tübingen 1994 (Studien zur deutschen Literatur. 134), S. 41.

10 Baßler spricht davon, dass sich die programmatischen Entwürfe des Frühexpressionismus „bei allem terminologischen Wirrwarr eigentlich durchweg auf Kandinskys übersichtliches Modell abbilden lassen“ (Baßler, *Entdeckung der Textur*, S. 43).

11 In den Texten des Expressionismus erscheinen Leben und Geist in der Regel nicht als Widersprüche. Das immer wieder beschworene Geistige des Expressionismus erweist sich vielmehr als eine Kategorie, die grundsätzlich vitalistisch geprägt ist: „Daß in der zeitgenössischen Diskussion gelegentlich beide Begriffe [Leben und Geist] gegeneinander ausgespielt werden, ist seltener als ihre Synonymisierung.“ (Anz/Stark, S. 216.)

12 „Zum erstenmal heißt Welt-Fremdheit nicht mehr: Idiotie, sondern: höchste Bewußtheit. Nämlich: Platz auf einem der Welt überlegenen Standpunkt. Weltfremdheit heißt aber auch nicht mehr Weltferne, sondern äußerste Weltnähe; nämlich die Nähe des Schöpfers, des Menschen, zu seiner Schöpfung, der Welt.“ (MM, 7)

13 In seiner Rezension des Buches bringt der expressionistische Schriftsteller Hatvani die poetologische Konsequenz aus einer dem ‚Unbedingten‘ verpflichteten Poetik des Geistigen für die Konzeption von Rubiners Text selbst zum Ausdruck. So bleibe die formale Struktur des Text Hatvani zufolge aufgrund seines essayistischen Stils, der bürgerlichen Konventionen verpflichtet ist, hinter der beschworenen Unbedingtheit zurück: „Das Wesentliche seines Inhalts, allerdings, muß sich zeitgemäß stotternd hinter den Metaphern einer zensurpflichtigen Weltanschauung verborgen halten. Unwesentlich aber wird die Metapher, wo jedes Wort für das Unbedingte, für das

Moderne vermeintlich verlorene Status des Menschen als Krone der Schöpfung nicht wiederhergestellt, sondern radikal überboten – war der Mensch ehemals in die Mitte der göttlichen Schöpfung gestellt, ist er nun Urheber und damit Mittelpunkt seiner eigenen Schöpfung. Der in Kandinskys Konzeption implizierte Begriff des Mediums (der Künstler wird zum okkulten Mittler des Geistigen) und die Bedeutung der Mitte als Zentrum fallen in Rubiners Mitte-Begriff zusammen:

Es kommt darauf an, immer im Willen zu stehen, des göttlichen Planes eingedenk zu sein, und die Tatsachen zu schaffen. Nicht: Ereignisse zu antizipieren. Sondern: Vorbild für die Ereignisse zu sein. – Das Vorbild für die Ereignisse ist der Mensch. *Der Mensch ist die Mitte der Welt*. Um ihn, seinen Händen heiß entzischend von neugewonnener Gestalt, rast seine Schöpfung, die Welt der Ereignisse; stets bereit, wieder wirbelndes Chaos zu werden und den eigenen Schöpfer zu ersticken. (MM, 5, Hervorhebungen T. L.)

Diese radikal antimimetische Perspektive, die einer vom Ich des schöpferischen Menschen unabhängigen Welt, „die mit Millionen von einrauschenden Sonderklängen und nachleuchtenden Sonderfarben uns als ihr Objekt aufschlucken will, keine Eigenexistenz“ (MM, 7) zubilligt, findet sich in verschiedenen Entwürfen der expressionistischen Programmatik wieder, prominent in Paul Hatvanis Prinzip der Ich-Überflutung: „*Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt*. So gibt es auch kein Außen mehr“¹⁴.

Mit der emphatischen Forderung nach einer Umkehr des Mimesis-Postulats zugunsten einer Entfaltung des geistbegabten, schöpferischen Ichs geht eine weitere Differenzierung einher. Denn die Verpflichtung auf das Unbedingte, Absolute ist nicht mit einer relativistischen Position in Einklang zu bringen und schließt jeden wie auch immer gearteten Kompromiss mit der Tradition aus. Der revolutionäre Gestus, der sich auf politischer wie auch auf ästhetischer Ebene gegen den Status quo der bürgerlichen Gesellschaft wendet, fordert eine eindeutige Entscheidung für oder gegen den Geist der ästhetischen wie politischen Revolution:

Trostreiche Rettung ist es, daß wir unsere grausamsten Henker hinter uns lassen, die Ausflüchte, die Zweideutigkeiten, die Versteckspiele. Das Jüngste Gericht brüllt hinaus zur Welt mit allen Gigantenchören sternzitternder Wunderposaunen den schrillend gellenden Schrei: Entscheidung! Vor unsern Herzen ist kein Zweifel mehr möglich. Die Welt ist Gut oder Böse. Recht oder Unrecht. Liebe oder Gewalt. Freiheit oder Sklaverei. Alles was darüber, darunter, dazwischen ist, ist Betrug. Betrug zugunsten von Böse, Unrecht, Gewalt, Sklaverei. (MM, 8)

Menschlich-Absolute ausgesprochen ist.“ (Paul Hatvani, *Der Mensch in der Mitte* [Rezension]. In: *Der Friede*, 2, 1918, S. 12.)

¹⁴ Paul Hatvani, „Versuch über den Expressionismus“. In: *Theorie des Expressionismus*, hg. von Otto F. Best, Stuttgart 2004, S. 68–73, hier: S. 68.

Während die Ausrichtung auf das Unbedingte auf der einen Seite die Grenzen gesellschaftlicher Professionen zugunsten einer Gemeinschaft derjenigen aufhebt, die sich als „Helden für den Geist“ (MM, 18) verstehen, ist mit dem Zwang zur Entscheidung gleichzeitig der Ausschluss all derer verbunden, die nicht auf der Seite des „Geistigen“ stehen. Das sind vor allem die, die sich nicht zur Revolution bekennen, sondern Kompromisse mit der bürgerlichen Gesellschaft suchen: „Klägliche Mittelwesen, Dazwischenkünstler, Kammerdiener mit alten Geheimnissen – Abtreten! Wimmernde Malcontenten, Verräter, Spitzel am Wort, an der Hingabe, Verdächtiger der Führung – Abtreten! Nieder die Schwindler!“ (MM, 16)

Die Ablehnung jedweden Kompromisses mit der bürgerlichen Gesellschaft macht deutlich, dass es im Sinne des avantgardistischen Pathos, das sich „ins Vergleichslose“¹⁵ setzt, nicht darum geht, die traditionellen ästhetischen oder politischen Verhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft in eine neue Ordnung zu überführen, sondern die neue ästhetische und gesellschaftliche Ordnung aus dem Nichts bzw. dem „geistigen Substrat“, dem „Willen“ völlig neu zu setzen und die Tradition zu verabschieden. Rubiners Mensch in der Mitte ist also alles andere als eine zwischen gesellschaftlichen Positionen und Traditionen vermittelnde Instanz, sondern eine, die mit der Tradition radikal bricht: „Ich muss immer lachen, wenn ein Synthet ängstet: Destruktion. Uns macht nur die (einzig!) sittliche Kraft der Destruktiven glücklich.“ (MM, 21)

1.2 Die Mitte im Nachexpressionismus – Felix Weltschs *Das Wagnis der Mitte* (1937)

Zwanzig Jahre nach Rubiners Sammlung erscheint mit Felix Weltschs *Das Wagnis der Mitte* (1937) erneut ein emphatisches Bekenntnis, das Mensch und Mitte aufeinander bezieht: „Der Mensch ist ein Wesen der Mitte, nicht nur in dem Sinn, daß seine geistigen Funktionen sich nur in einem Spielraum der Mitte bewähren, [...] sondern auch in dem Sinn, daß seine metaphysische Situation und seine

¹⁵ Diesen Begriff prägt Schmidt-Burkhardt in Anlehnung an Arnold Gehlen: „Überall also ein *gewolltes* Neuansetzen auf Wegen, die das Denken, das Experimentieren, das Aufsuchen unbetretener Gebiete finden ließ‘ Avantgarde kam nach dieser Festlegung als selbstdefinierte Innovationsbewegung ohne Zurückführung in den Geschichtsverlauf aus. Indem sie sich nicht an der Vergangenheit maß, geriet sie außer Konkurrenz. Sie sprang regelrecht ins Vergleichslose und konnte sich so selbst neu definieren.“ (Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2004, S. 14.)

weltanschauliche Stimmung den deutlichen Charakter der Mitte tragen“¹⁶. Tatsächlich könnte der Unterschied zu Rubiners Entwurf jedoch nicht deutlicher ausfallen. Denn der mit Max Brod und Franz Kafka befreundete Prager Schriftsteller und Philosoph konzipiert die Mitte nicht als ein absolutes, schöpferisches Zentrum, sondern als Grenzgebiet zwischen Extremen, das vermittelnde Funktion übernimmt:¹⁷

Für uns ist alles Mitte, was in irgendeinem Sinne zwischen den Gegensätzen liegt; das kann statisch als eine Linie oder als ein Raum, eine Zone, gedacht werden, dynamisch als ein Mittelweg, als eine Richtung der Mitte, als das, was zwischen den Gegensätzen hindurchführt, oder das, was Gegensätze vereinigt, was vermittelt, ausgleicht; ja selbst als jenes Mittel, das das Ganze samt seinen Gegensätzen vorwärtszubringen geeignet ist. (WM, 22)

Indem Weltsch im Namen des von Rubiner verlachten „Syntheten“ das Wort ergreift, bringt er seinen Entwurf der Mediokrität explizit gegen eine dem Unbedingten verpflichtete Ästhetik der emphatischen Moderne¹⁸ in Stellung, die er als den bestimmenden Zeitgeist zunächst aufgreift, um sich schließlich davon abzugrenzen:

Das Ideal der Mitte entbehrt im allgemeinen aller ästhetischen Pracht, welche die Feen den Idealen des Extrems, des Radikalen, des Unbedingten in die Wiege gelegt haben. Uns bezaubert nun einmal der Superlativ und nicht die Mediokrität. Man bewundert den Schönsten, den Größten, den Kühnsten, aber selten den Mittelmäßigen. Man interessiert sich für

16 Felix Weltsch, *Das Wagnis der Mitte*. Ein Beitrag zur Ethik und Politik der Zeit, M.-Ostrau 1937, S. 168 [im Folgenden als WM im Fließtext zitiert].

17 Auf die Bedeutung, die der Begriff der Mitte als Mediokrität in der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts einnimmt, weist bereit Annegret Pelz in ihrem Aufsatz hin: Pelz, *Mitte-Konstellationen* um 1945 (Rehm, Sedlmayr, Auerbach). In: *Konstellationen. Versuchsanordnungen des Schreibens*, hg. von Helmut Lethen, Annegret Pelz u. Michael Rohrwasser, Göttingen 2013 (Schriften der Wiener Germanistik. 1), S. 83–102. Allerdings konzentriert sich Pelz vor allem auf die Entwicklung von Mittekonstellationen um 1945, Weltschs Studie findet lediglich eine kurze Erwähnung.

18 In der Verwendung des Begriffs der ‚emphatischen Moderne‘ folge ich Baßler, der den Begriff in Anlehnung an Jauf für diejenigen Avantgarden vor dem Ersten Weltkrieg reserviert, mit denen die für die Literatur des 20. Jahrhunderts typischen Formexperimente beginnen. Baßler vermeidet den Begriff des ‚Expressionismus‘ zum Einen, um nicht von vornherein solche Autoren aus dem Textkorpus auszugrenzen, „die niemand je expressionistisch genannt hat“ (Baßler, *Entdeckung der Textur*, S. 11) und zum Anderen, um den diskursiven Verknüpfungen Rechnung zu tragen, durch welche sich die Texte der 1910er Jahre innerhalb und außerhalb der deutschsprachigen Kultur wesentlich auszeichnen: „nie waren die Diskursfäden zahlreicher und straffer als zu dieser Zeit, die die deutsche Literaturszene mit der des Auslands (vor allem mit Italien und Frankreich) und dazu mit den bildenden Künsten daheim und auswärts verbanden.“ (Baßler, *Entdeckung der Textur*, S. 11.)

Spitzenleistungen, aber nicht für den Durchschnitt. Wir vermehren das Absolute, wir begeistern uns für das Unbedingte; uns imponiert das Entschiedene; wir lieben den, der Unmögliches begehrt. Wer aber vorsichtig den ausgetretenen Pfad der Mitte zieht, wird uns schwerlich mitreißen. (WM, 9)

Dem Ansatz der Avantgarden, der Innovation mit einem Standpunkt am äußersten Rand der Wissensordnung einer Gesellschaft verbindet, stellt Weltsch einen dialektischen Ansatz gegenüber, der das Neue als Synthese von zwei bereits vorhandenen, sich zunächst widersprechenden Standpunkten begreift. Die für die emphatische Moderne wesentlichen Begriffe des Schöpferischen, Absoluten, und Geistigen werden zwar aufgenommen, allerdings an die dialektische Figur der Vermittlung zurückgebunden. Die Intensität des „absolut Geistigen“ der emphatischen Moderne wird sozusagen mit Hegels „absolutem Geist“ amalgamiert und klingt in Weltschs Konstruktion allenfalls noch nach:

Sie [die Mitte] ist immer ein Wagnis. Ihr Weg ist viel aufregender als der vorgezeichnete Weg der Flügelradikalismen. Kein Dogma führt hier, immer wach ist der Zweifel, immer neu muss die Entscheidung erkämpft werden. Und überall lauert die Gefahr des Abgleitens. [...] Es gibt keinen ausgefahrenen Weg der schöpferischen Mitte. Es muß immer und überall neu gefunden werden. So wird Neues; so wird Gestalt; so wird Bewußtsein; so wird Geist; so wächst die Welt zum Absoluten hin. (WM, 60)

Die Grundlage für die Wiederherstellung einer idealistisch-dialektischen Position bildet die Historisierung der Avantgarden, deren Selbstentwurf des Vergleichslosen in ein übergreifendes Kulturschema re-integriert wird, innerhalb dessen die Avantgarden selbst die Position der wiederkehrenden revolutionären Instanz besetzen. Die Historisierung der Avantgarden bezeichnet das Herausgeberkollektiv des Bandes *Modern Times* – mit Verweis auf Chaplins gleichnamigen Film von 1936, der sich der verschiedenen Verfahren der ästhetischen Moderne bereits eklektizistisch-ironisch bedient – als entscheidenden kulturgeschichtlichen Prozess der 1920er Jahre:

Wie an *Modern Times* ablesbar, ist ein besonderes Kennzeichen der Phase, daß Literatur und Kultur der frühen Moderne selbst in den Modernisierungsprozeß geraten: also historisch bilanziert, kritisierbar, als leitende Konzepte in Frage gestellt und schließlich transformiert werden. Eine epistemologische und kulturelle Öffnung der mittleren 1920er Jahre, die nun Schnittstellen zwischen Künsten, Populärkultur, ihren Medien und der Theorie zuläßt, erscheint kennzeichnend für die Situation des Umbaus der Moderne.¹⁹

¹⁹ Gustav Frank, Rachel Palfreyman, Stefan Scherer, *Modern Times? Eine Epochenkonstruktion der Kultur im mittleren 20. Jahrhundert – Skizze eines Forschungsprogramms*. In: *Modern Times?*

Indem Weltsch von einem historischen Wechsel radikal-revolutionärer und gemäßigt-vermittelnder Phasen ausgeht, weist er den „extremen Perioden des Weltgeschehens“ zwar einen legitimen Ort zu, bindet sie jedoch selbst wiederum an ein dialektisches Modell von Geschichte zurück, das sich nur durch Vermittlung auf ein Absolutes zubewegt:

Die Mitte hat in den verschiedenen Perioden des Weltgeschehens einen verschiedenen Kurs. Es gibt zentrifugale und zentripetale Phasen der Weltgeschichte. Die zentrifugalen streben von der Mitte weg, und erwarten das Heil von den Flügeln. In den zentripetalen Zeiten flutet das Leben wieder von den extremen Positionen gegen das Zentrum zurück. Die zentripetale Bewegung geht meist leise, fast unbemerkt vor sich. Umso größer ist der Lärm, welchen die zentrifugalen Bewegungen verursachen. Zu den Flügeln geht es im Sturmschritt, zum Zentrum in ruhigen Schritten. Wir leben in einer zentrifugalen Zeit. (WM, 11)

Vor allem in der Exilpresse wird Weltschs Entwurf positiv aufgenommen. Golo Mann etwa erkennt darin ein „ungewöhnlich gedankenreiches“ Buch, das „dem Drang der Gegenwart“²⁰ – in den Worten Weltschs: der zentrifugalen Zeit – positiv entgegensteht. Mann hebt vor allem den zweiten Teil des Buches hervor, der die Rhetorik der Mitte für den politischen Diskurs fruchtbar machen will, und versteht Weltschs Text als produktiven Versuch, eine Mitte zwischen Faschismus und Liberalismus, Diktatur und Demokratie zu finden, wobei er die unterschwellige Präferenz des Autors für die Demokratie hervorhebt: „und wenn trotz aller Einräumungen das demokratisch-humanistische Prinzip am Ende meistens die Oberhand behält, desto besser für die Demokratie [...]; so wird hier die faschistische Position immer nur als Kritik der demokratischen entwickelt“²¹. In diesem Sinn gilt ihm *Das Wagnis der Mitte* als eine bürgerlich-konservative Kritik des Faschismus, die sich jedoch einer eindeutig politisch rechten oder linken Position verweigert und damit der Programmatik der von Thomas Mann und Konrad Falke herausgegebenen Exilzeitschrift *Maß und Wert* entspricht, in der Golo Manns Essay erscheint: „Es ist ein ernstes, zur Sache sprechendes Buch, metaphysisch bewusst und doch nichts weniger als unpraktisch. Es handelt von *unserer* Sache und eigentlich zum Verwundern ist, warum nicht mehr Bücher seiner Art außerhalb der Reichsgrenzen erscheinen.“²²

German literature and arts beyond political chronologies. Kontinuitäten der Kultur, hg. von Frank/Palfreyman/Scherer, Bielefeld 2005, S. 387–431, hier: S. 394.

²⁰ Golo Mann, Felix Weltsch. *Das Wagnis der Mitte* [Rezension]. In: *Mass und Wert*, 1, 1937/38, S. 814–817, hier: S. 816.

²¹ Mann, Felix Weltsch, S. 815f.

²² Mann, Felix Weltsch, S. 817. Im programmatischen Vorwort zur ersten Ausgabe der Zeitschrift *Mass und Wert* wirbt Thomas Mann für den bürgerlichen Standpunkt, der das „Maß verehrt“ und

Auch Klaus Mann rezensiert das Buch und verleiht dem *Wagnis der Mitte* das Prädikat eines „wichtigen und ganz besonders lesenswerten“ Buches, besonders weil der Autor nicht dem „rhetorisch-aktivistische[n] Typus“ entspreche, sondern dem analysierenden, „dem es – merkwürdig genug! – auf die Wahrheit ankommt“²³. Ähnlich wie sein Bruder sieht auch Klaus Mann in der von Weltch propagierten schöpferischen Mitte einen Ausweg aus den Konflikten der Gegenwart, wobei er deutlicher als Golo Mann auf die Frage verweist, inwiefern sich eine Dialektik der Mitte tatsächlich noch als kritische bzw. als eine ‚links‘-inspirierte Haltung denken lässt:

Wie weit links hat diese Mitte zu liegen? Wie viel vom linken Extremismus, vom linken Totalismus wird in diese ‚schöpferische Mitte‘, in diesen neuen Humanismus einzubeziehen sein? An dieser Frage hängt viel, beinah alles. [...] Außerdem berühren wir mit solcher Fragestellung auch ein anderes, sehr komplexes Problem – nämlich das, was heute als ‚links‘ zu bezeichnen ist, was als rechts. Über diese Problematik des ‚Links‘ und des ‚Rechts‘ wäre ein eigenes Buch zu schreiben.²⁴

Die Position eines politischen wie ästhetischen Mittel-Maßes, die noch in der Exilliteratur der 1950er Jahre als – wenn auch ambivalent bewerteter – Entwurf einer postfaschistischen Gesellschaft und Poetik funktioniert,²⁵ ist jedoch kein Spezifikum der Exilliteratur, sondern entspricht einer gemäßigten Reaktion auf die Avantgarden, die sich bereits in direkter Auseinandersetzung mit der expressionistischen Poetik in den frühen 1920er Jahren herausbildet. Diese Arbeit wird zeigen, dass die Texte des deutschen Magischen Realismus seit den 1920er Jahren Schreibweisen erproben, die formal und inhaltlich einer vermittelnden, Maß haltenden Ästhetik entsprechen wollen. Am Magischen Realismus lässt sich insofern exemplarisch aufzeigen, unter welchen Bedingungen das Unbedingt-

sich sowohl von einer falsch verstandenen Bürgerlichkeit (dem Spießigen) als auch von einer emphatischen politischen Parteinahme abgrenzt (Gesinnungsschund): „Künstler wollen wir sein und Anti-Barbaren, das Mass verehren, den Wert verteidigen, das Freie und Kühne lieben und das Spiessige, den Gesinnungsschund verachten – ihn am besten und tiefsten verachten, wo er sich in pöbelhafter Verlogenheit als Revolution gebärdet.“ (Thomas Mann: *Mass und Wert* [Vorwort]. In: *Mass und Wert*, 1, 1937/38, S. 1–16, hier: S. 2.)

23 Klaus Mann, *Das Wagnis der Mitte*. In: Mann, *Das Wunder von Madrid*. Aufsätze, Reden, Kritiken, 1936–1938, hg. von Uwe Naumann u. Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 224–226, hier: 226.

24 Mann, *Wagnis der Mitte*, S. 225.

25 Vgl. dazu: Torsten W. Leine, Oskar Maria Graf: Die Flucht ins Mittelmäßige. Ein New Yorker Roman (1959). In: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Von Heinrich Heine bis Herta Müller, hg. von Bettina Bannasch u. Gerhild Rochus, Berlin, Boston 2013, S. 314–321.

heitsparadigma der emphatischen Moderne in eine spätmoderne Poetik der „schöpferischen Mitte“ überführt wird.

1.3 Dualismen der Moderne und das Projekt der Vermittlung im Magischen Realismus

Die Grundlage für Weltschs Projekt einer Philosophie des Mittelwegs bildet die Beobachtung, dass ein genuin menschlicher Impuls darin besteht, Gegensätze zu bilden. Dieser Impuls bestimme sowohl alltägliche Unterscheidungen als auch komplexe philosophische Theoreme:

Die primitivsten Klassifizierungen der Gegenstände beruhen auf Gegensätzen: groß und klein, kalt und warm, kurz und lang. Ebenso haben unsere höheren Unterscheidungen polare Struktur: Wahr und falsch, gut und böse, schön und häßlich; Lust und Leid; Form und Inhalt; Ordnung und Chaos; Vergänglichkeit und Ewigkeit; Freiheit und Notwendigkeit; Optimismus und Pessimismus; Aktivismus und Passivität; Natur und Geist; Leben und Tod... Die Form des Gegensatzes hatten auch alle großen Probleme der Philosophie. Die Begriffe Idealismus-Materialismus, Rationalismus-Irrationalismus, Seele-Leib, Freiheit-Notwendigkeit, Optimismus-Pessimismus formulieren die ewigen immer wieder beantworteten und immer wieder neu aufgestellten Grundprobleme der Philosophie. [...] Es ist der Gegensatz, der uns als die Antinomie Trieb und Vernunft, oder Neigung und Pflicht, oder Eros und Ethos entgegentritt [...]. (WM, 13f.)

Was Weltsch als „Die Polarität des bewussten Lebens“ (WM, 13f.) schlechthin bezeichnet und als grundlegende Eigenschaft des Menschen bestimmt, erweist sich jedoch als eine kulturelle Unterscheidung, die vor allem den Modernediskurs entscheidend strukturiert. Zwar gilt als ein wesentliches Merkmal der zivilisatorischen Moderne²⁶ das Prinzip der Ausdifferenzierung, das sich nicht nur in der funktionalen Herausbildung gesellschaftlicher Teilbereiche zeigt, sondern auch in der diesen Teilbereichen selbst wiederum eigenen Heterogenität: „[D]as Axiom der ‚funktionalen Ausdifferenzierung‘ gilt unbestritten. Kein Konzept, kein Diskurs der Moderne, dessen Bahnen, in welchem Abstand auch immer, derzeit nicht von diesem Gravitationszentrum gesteuert würden“²⁷. Gegensätzlich zum Prinzip der Ausdifferenzierung wird jedoch gerade die Moderne von einer Tendenz zur

²⁶ Mit dem Begriff der zivilisatorischen Moderne wird allgemein die Moderne als gesellschaftsübergreifendes Phänomen seit dem 18. Jahrhundert bezeichnet, während der Begriff der ästhetischen bzw. literarischen Moderne im Besonderen für die Zeit von ca. 1890 – 1950 verwendet wird.

²⁷ Gerhard von Graevenitz, Einleitung. In: Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart 1999, (Germanistische Symposien-Berichtsbände. 20), S. 2–16, hier: S. 9.

„Universalisierung und Uniformierung“²⁸ bestimmt, die etwa darin zum Ausdruck kommt, „daß der systemlosen Heterogenität ausdifferenzierter Moderne-Diskurse ein stark zentriertes System dichotomischer Beschreibungsfiguren gegenübersteht“²⁹. Das Gegensatzparadigma liegt letztlich in der Struktur der Moderne selbst begründet, die sich überhaupt erst durch die Abgrenzung von einer Tradition konstituiert und damit die Unterscheidung antik/modern bzw. alt/neu immer schon als diskursstrukturierende Dichotomie installiert.³⁰

Während die Kultur der Moderne also insgesamt durch einen Hang zu binären Konstellationen charakterisiert werden kann, zeichnet sich die Phase der ästhetischen Moderne um 1900 dadurch aus, dass die modernetypischen Dichotomien eine zunehmende weltanschauliche Zuspitzung erfahren, die sich als „agonale Dramatisierung“³¹ beschreiben lässt. In seiner lebensphilosophisch inspirierten Studie *Der Dualismus im modernen Weltbild* etwa bringt der Philosoph und Soziologe Alfred Vierkandt 1923 die Auffassung von einer agonalen Spannung zwischen der „animalisch-biologischen“ und der „geistigen Welt“³² als Grundlage der Weltanschauung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zum Ausdruck:

Zwischen den beiden Welten der Natur und des Geistes besteht eine Spannung, die der höheren Welt keinen reinen Sieg ausstellt, sondern den Ausgang des Kampfes als ungewiß

28 Graevenitz, S. 9.

29 Graevenitz, S. 12.

30 Graevenitz, S. 10. Besonders anschaulich wird dies in Wehlers „Dualismus-Alphabet der Moderne“ (Hans-Ulrich Wehler, *Modernisierungstheorie und Geschichte*, Göttingen 1975, S. 14 f.), auf das auch Graevenitz verweist (Graevenitz, S. 10). Die dichotome Konfiguration der Moderne lässt sich über die inhaltlichen Oppositionspaare beschreiben, die durch die Diskurse der Moderne selbst hervorgebracht werden. Bereits für die Moderne bis 1900 ist festzustellen, dass im ästhetischen Diskurs „stets zwei ästhetische Kategorien gegenläufig aufeinander bezogen“ werden, ohne dass die binären Oppositionen jeweils kongruent zueinander sind: „[B]eauté absolue und beauté relative, Schönheit und Erhabenheit, Anmut und Würde, schmelzende und energische Schönheit, Naivität und Sentimentalisches, Objektivität und Interesse, Klassisches und Romantisches, la beauté et le grotesque, Schönheit und Hässlichkeit [...], sowie Apollinisches und Dionysisches. Diese zweiseitige Struktur exponiert jedoch keine Reihe einfach geordneter Oppositionen, sondern eine Geschichte inhomogener Spannungsbeziehungen.“ (Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart 1995, S. 3.)

31 Graevenitz, Einleitung, S. 11. Die Beschreibungskriterien, welche die „Janusköpfigkeit“ der Moderne strukturell repräsentieren, fasst von Graevenitz wie folgt zusammen: „Den Leittropen Dialektik, Paradox, Ambivalenz und Ironie“ lassen sich die „Schemata teleologische Linearisierungen, agonale Dramatisierungen, spielerische Harmonisierungen zur Seite zu stellen, in denen sie argumentativ oder narrativ entfaltet werden.“ (Graevenitz, S. 12 f.)

32 Alfred Vierkandt, *Der Dualismus im modernen Weltbild*, Berlin 1923, S. 6.