

KLEINE PROSA

KLEINE PROSA

Theorie und Geschichte eines Textfeldes
im Literatursystem der Moderne

Herausgegeben von
Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Göttsche

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2007



Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-484-10902-5

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2007

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

<http://www.niemeyer.de>

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

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

Inhalt

Thomas Althaus / Wolfgang Bunzel / Dirk Göttsche

Ränder, Schwellen, Zwischenräume.

Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne IX

I. ZWISCHEN SPÄTAUFKLÄRUNG UND VORMÄRZ (1770–1850)

Thomas Althaus

Ungebunden, ungekünstelt? – Kleine Prosa um 1770 3

Giulia Cantarutti

Zu den großen Zusammenhängen der Kleinen Prosa 25

Detlef Kremer

Skeptische Fragmente. Über den Zusammenhang von Skepsis
und Fragment in der Spätaufklärung 45

Matthias Schöming

Der »Dialekt der Fragmente«. Möglichkeiten und Grenzen
fragmentarischen Schreibens in der Perspektive Friedrich Schlegels 55

Christian Jäger

Vom Sudelbuch zum aphoristischen Zeitalter.
Über den Funktionswandel der aphoristischen Produktionen
zwischen Lichtenberg und Feuchtersleben 75

Michael Neumann

»Totaleindruck« und »einzelne Theile«.
Kleine Prosa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 89

Primus-Heinz Kucher

Genrebilder und Brief-Korrespondenzen
in österreichischen Zeitschriften/Anthologien vor und um 1848
und deren Relevanz für das Textfeld »Kleine Prosa« 105

II. »KLASSISCHE« MODERNE (1880–1930)

Wolfgang Bunzel

Das Prosagedicht im Textfeld »kleiner Formen« um 1900 123

*Michael Ansel*Alfred Lichtensteins »Skizzen«. Frühexpressionistische Rollendichtung
im Kontext der Kurzprosa der Moderne 139*Ulrich Stadler*Der Schlüssel als Schloss und das »System des Teilbaues«.
Kafkas kleine Prosastücke *Beim Bau der chinesischen Mauer*
und *Eine kaiserliche Botschaft* 157*Michael Niehaus*Das Prosastück als Idee
und das Prosastückverfassen als Seinsweise: Robert Walser 173*Moritz Baßler*Kurzprosa im 20. Jahrhundert –
Kontinuitäten außerhalb einer Gattungstradition 187*Sibylle Schönborn*»... wie ein Tropfen ins Meer«. Von medialen Raumzeiten
und Archiven des Vergessens: das Feuilleton als »kleine Form« 197*Laura Wilfinger*»Umfunktionierung« als ästhetisches Programm.
Experimentelle Formen Kleiner Prosa
an der Schnittstelle von Literatur, Philosophie und Politik 213*Dirk Oschmann*Kleine Prosa – Kleine Phänomenologie.
Benjamins Erkundungen der Lebenswelt 235

Gustav Frank / Stefan Scherer

- »Stoffe sehr verschiedener Art ... im Spiel ... in eine neue, sprunghafte
Beziehung zueinander setzen«. Komplexität als historische Textur
in Kleiner Prosa der Synthetischen Moderne 253

III. GEGENWART (1960 BIS HEUTE)

Dirk Göttsche

- Prosaskizzen als Denkbilder. Zum Zusammenspiel der Schreibweisen in
der Kleinen Prosa der Gegenwart 283

Helena Topa

- Wege der Aufzeichnung in der deutschsprachigen Kurzprosa.
Canetti, Handke und Schnurre 303

Friedemann Spicker

- Mystik und Aphorismus. Mystik-Modelle des 20. Jahrhunderts
in aphoristisch bestimmten Mischgattungen der Moderne 315

Sascha Michel

- Inszenierte Kontingenz. Zur Kleinen Prosa
von Thomas Bernhard, Alexander Kluge und Ror Wolf 329

Rüdiger Zimmer

- Subversion des Erzählens
in kleinen Erzähltexten der Gegenwartsliteratur 341

Urs Meyer

- Zeitschrift, Zettel, Zigarettenschachtel.
Überlegungen zu einer Medienkulturgeschichte narrativer Kurzprosa 353

- Zu den Autorinnen und Autoren 371

Ränder, Schwellen, Zwischenräume

Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne

1.

Aphorismus und Fragment, Feuilleton, Prosagedicht, Denkbild, autobiographisches Notat und Kürzestgeschichte – solche Formen kleiner literarischer Prosa sind einerseits Resultat der Ausdifferenzierung des Literatursystems seit dem 18. Jahrhundert, sie haben andererseits aber selbst wieder die weitere Entwicklung der neueren deutschsprachigen Literatur entscheidend vorangetrieben. Die Kurzprosa erweist sich damit insbesondere für die Entfaltung der literarischen Moderne als bedeutungsvoll. Das war kaum so zu erwarten, haben doch die tradierten Kleingattungen im Bereich der Prosa gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunächst erheblich an Geltung verloren. Ja, die Kleine Prosa wird fast zum Abfallprodukt des triadischen Gattungsmodells, wie es sich im Zuge der Autonomisierung des Sozialsystems Kunst herausbildet. Aber Bedeutung und Stellenwert dieser Prosa nehmen im Lauf des 19. Jahrhunderts schubweise zu, bis sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachgerade ins imaginäre Zentrum ästhetischer Neuerungsbestrebungen rückt. Es ist gerade seine scheinbare Marginalität, die den hier verhandelten Texttypus zur Infragestellung literarischer Genrekonventionen und zur experimentellen Erkundung der Möglichkeiten und Grenzen des sprachlich Darstellbaren befähigt. In dieser Funktion produktiver Störung bleibt die Kleine Prosa bis heute ein Formmodell literarischer Innovation, Selbstreflexion und Grenzüberschreitung, das an den Transformationsprozessen der literarischen Moderne wesentlichen Anteil hat.

Die Faszination, welche die Kurzprosa ausübt, liegt dabei seit dem 18. Jahrhundert in der Fähigkeit, sich paradox als »Gattung jenseits der Gattungen«, als ein literarisches Medium der Sprengung oder Subversion jeweils gültiger Textnormen zu präsentieren, das gleichwohl seine eigenen Traditionen ausbildet und im Gestus der Transgression an jenes Literatursystem zurückgebunden bleibt, das es herauszufordern sucht. Kleine Formen literarischer Prosa stellen aber nicht nur die ästhetisch verbürgten Ordnungen der Literatur in Frage, sie bringen auch die literaturwissenschaftliche Analyse in das Dilemma einer gegenläufigen Kategorisierungsbemühung, etwas terminologisch erschließen und systematisch behandeln zu wollen, das sich intentional der Schematisierung entzieht und dem Netz hergebrachter Begriffe zu entschlüpfen sucht. Dem Entwurf einer Theorie Kleiner Prosa kann es daher auch nur um eine behutsame historische Rekonstruktion

ihrer Funktionsweisen und Erscheinungsformen gehen und nicht um angestrengte Kodifikation. Statt nach Ausschlußkriterien für die Formierung enger Gattungshorizonte Ausschau zu halten, richtet sich das Interesse dieses Bandes daher auf polystrukturelle Textpotentiale, intertextuelle Spannungsverhältnisse und transgenerische Zusammenhänge.

Bislang ist das zur Debatte stehende Gattungsspektrum eher selektiv als integrativ zur Kenntnis genommen worden.¹ Das hängt offenbar damit zusammen, daß die Philologie mit ihrem wissenschaftlichen Differenzierungsbestreben dazu neigt, einzelne Genres je gesondert zu betrachten,² was eine Wahrnehmung der spezifischen Eigenart und Funktion Kleiner Prosa über Textsortendifferenzen hinweg stark beeinträchtigt. Der damit einhergehende Parzellierungseffekt führt letztlich dazu, daß die bewußtseins- und mediengeschichtlichen Voraussetzungen dieser Textgruppe, ihre gattungsübergreifenden Strukturen und texttheoretischen Implikationen aus dem Blick geraten. Schärft man aber die Aufmerksamkeit für solche Zusammenhänge, so wird erkennbar, daß die vielfältigen Spielarten Kleiner Prosa im jeweiligen literarhistorischen Kontext oft mehr verbindet, als die unterschiedlichen Texttypen und Autorpoetiken nahelegen. Als im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Abhängigkeit Kleiner Prosa von außerästhetischen Wertsystemen und damit auch ihre oft starke didaktische Bindung nachläßt, tritt an die Stelle konsistenter Kleingattungen ein historisch variables Spektrum sich überlappend, ablösender und interagierender Formen, dessen changierende Bezeichnungen die wechselnden Schwerpunktsetzungen des poetologischen Diskurses reflektieren. Gerade mit fortschreitender Entfaltung der literarischer Moderne stellen sich die verschiedenen Formen so immer weniger als selbständige (Sub-)Genres dar; vielmehr bilden sie nach und nach ein immer stärker miteinander vernetztes generisches Textfeld, dessen Elemente durch Überlagerungen, Übergänge und gegenseitige Beeinflussungen vielfältig miteinander in Beziehung stehen. Es zeigt sich mithin, daß die einzelnen Genres auf Grund ihrer – zumindest zum Zeitpunkt ihrer Entstehung – analogen Position im Gattungssystem vergleichbare Voraussetzungen und Funktionsbedingungen aufweisen. Und da die meisten Arten Kleiner Prosa über eine starke intertextuelle Komponente verfügen, begegnen hier vielfach Hybridstrukturen, die die Annahme eines – in sich freilich stark gegliederten – Textfeldes begründen. Anders als bei stärker kanonisierten und damit stabileren Gattungen tritt bei den Erscheinungsweisen kurzer Prosa in der Moderne neben die jeweilige Textsortenspezifik demnach auch eine generische

¹ Eine gewichtige Ausnahme bildet die Perspektiven setzende Studie von Gerhard Neumann: *Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*. München 1976. Ein Gegenbeispiel bietet Peter Bürgel: *Literarische Kleinprosa. Eine Einführung*. Tübingen 1983.

² So gibt es gegenwärtig zwar eine Reihe von Einzeluntersuchungen zu ausgewählten Texttypen (wie Aphorismus, Prosagedicht oder Kürzestgeschichte), aber keine übergreifende Darstellung ihrer Bezüge aufeinander: der Parallelen, Interferenzen und Differenzen zwischen Texttypen Kleiner Prosa.

»Familienähnlichkeit«³, die es erlaubt, den Terminus Kleine Prosa nicht nur als Sammelbegriff zu verwenden, sondern ihn programmatisch als Denkfigur einzuführen. Er soll die Zusammengehörigkeit verschiedener historischer Spielformen eines reich differenzierten Gattungsfeldes zum Ausdruck bringen.

Die Impulse für die Herausbildung und Weiterentwicklung dieses Gattungsfeldes kommen seit dem 18. Jahrhundert sowohl von »außen«, d.h. aus den Krisen und Umbrüchen des Literatursystems (die sich aus seiner u.a. von mediengeschichtlichen Veränderungen beeinflussten, spannungsreichen Koexistenz mit benachbarten sozialen Subsystemen ergeben), als auch aus dem Bereich der Kleinen Prosa selbst, indem Konventionalisierungen, intertextuelle Rückgriffe auf ältere Gestaltungsformen und gegengerichtete, gezielte Traditionsbrüche spezifische Muster Kleiner Prosa entstehen lassen. Zwar verläuft die Geschichte des Textfeldes komplexer als traditionelle Gattungstheorien in Erwartung kontinuierlicher Entwicklung dies vorsehen. Aber mit der Ausdifferenzierung Kleiner Prosa bilden sich auch teilstabile Textmodelle mit rekurrenten Funktionen heraus, welche die einzelnen Bezirke des Feldes historisch-systematisch erschließbar machen, nicht im Sinne definitionssicherer Klärung, jedoch wohl im Sinne problemgenauer Wahrnehmung.

Bei näherer Betrachtung schälen sich insgesamt drei Perioden heraus, in denen das Textfeld eine besondere Konjunktur erlebt: die Zeit zwischen Spätaufklärung und Vormärz (1770–1850), in der die Ausbildung des modernen Literatursystems die beschriebenen Spannungsverhältnisse und neuen Funktionsweisen Kleiner Prosa entstehen läßt, die Phase der sogenannten »klassischen« Moderne von 1880 bis ca. 1930, in der die Makroperiode Moderne erkennbar einen neuen Grad der Radikalisierung, aber zugleich auch eine äußerst folgenreiche krisenhafte Zuspitzung erfährt, und der Zeitraum ab etwa 1960, in dem stabilisierend und innovativ an Errungenschaften und Paradoxien der Moderne (wenngleich ohne deren obsolet gewordenen Gestus der Emphase) literarisch weitergearbeitet wird. Bis in die Gegenwart ist die Geschichte moderner Kleiner Prosa von ständigen Umbrüchen und Neuansätzen geprägt, die einerseits die Herausbildung verbindlicher transhistorischer Gattungskonventionen nur begrenzt zulassen, andererseits selbst Formen der Traditionsbildung darstellen.

³ Der Begriff stammt von Jauß und wird hier von der Charakterisierung einer einzelnen Gattung auf Nachbarschaftsverhältnisse und Austauschbeziehungen zwischen Gattungen übertragen; vgl. Hans Robert Jauß: *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*. In: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. In Zusammenarbeit mit Jean Frappier, Martin de Riquer, Aurelio Roncaglia hg. von H.R. J. und Erich Köhler. Bd. 1: *Généralités*. Heidelberg 1972, S. 107–138.

2.

Um zu verstehen, wie die Kleine Prosa im späten 18. Jahrhundert nach und nach an Brisanz gewinnt, ist vorab ein Blick auf die ältere gattungsgeschichtliche Entwicklung vonnöten. Dabei zeigt sich, daß ihre traditionelle Funktionsbestimmung, gesicherte Lehre durch Beispiele zu illustrieren, schon in der Frühen Neuzeit ein Gegenanliegen nach sich zieht. Im Zuge der sozialen und politischen, religiösen und epistemischen Krisen des 16. und 17. Jahrhunderts präsentieren sich die erstaunlich beliebten Genres Kleiner Prosa zunehmend als textueller Explorationsraum. Vermeintlich gesichertes Wissen kann hier mit Kontingenzerfahrungen konfrontiert werden. So durchziehen denn auch Widersprüche und Kontraste, »Schimpff vnd Ernst«⁴ die Kompilationen solcher Prosa, auf daß der Leser erkennt: Es geht »nit allwegen gleich zu / und wir seind des glücks spielfogel / zu gutem und bösen / zu wol und ubel leben«⁵. Zudem bedingt das unverbundene Nebeneinander der Einzeltexte einen permanenten Perspektivenwechsel, der den Rezipienten um die Sicherheit eines unverrückbaren Standpunkts bringt. Erste Ansätze zu einer Verfremdung von Gattungsintentionen zeigen sich in der Sprichwortkultur des 16. Jahrhunderts; die produktive Irritation wird dann im Gefolge der barockrhetorischen Scharfsinns poetik und Pointierungskunst neu wirksam. In diesem Kontext bilden sich bereits Gattungsbegriffe (wie der des Apophthegmas⁶) heraus, die Momente der Denormierung in sich tragen.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts freilich wird die Kleine Prosa aber doch noch einmal und quasi in Erinnerung an die lange Geschichte mancher Gattungen (vor allem der Parabel und der Fabel⁷) auf exempla-Funktionen festgelegt.

⁴ Johannes Pauli: Schimpf und Ernst [1522]. Hg. von Hermann Österley. Amsterdam 1967. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1866.

⁵ Johannes Agricola: Die Sprichwörtersammlungen I: Sybenhundert vnd Fünfftzig Teütscher Sprichwörter / vemeüwert vnd gebessert. Hg. von Sander L. Gilman. Berlin/New York 1971, Nr. 461, S. 363. Im 16. und 17. Jahrhundert entwachsen den Exempelsammlungen neue Formen Kleiner Prosa, die Lehre nun nach ständig wechselnden Kriterien erteilen, mit Blick auf ein Verhalten unter den Bedingungen von Diskontinuität. Vgl. dazu Thomas Althaus: Kleine Prosa der Frühen Neuzeit. Die *Adagia* des Erasmus von Rotterdam in ihrer Wirkung auf Johannes Agricola und Sebastian Franck. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 11 (1999), S. 317–331; Th. A.: Kurzweil. Überlegungen zum Verhältnis von Darstellungsentention und geringem Textumfang in der Kleinen Prosa des 16. Jahrhunderts. In: Textsorten deutscher Prosa vom 12./13. bis 18. Jahrhundert und ihre Merkmale. Akten zum Internationalen Kongress in Berlin 20. bis 22. September 1999. Hg. von Franz Simmler. Bern/Berlin/Brüssel/Frankfurt a.M./New York/Oxford/Wien 2002, S. 23–38.

⁶ Siehe hierzu vor allem Theodor Verweyen: Apophthegma und Scherzrede. Die Geschichte einer einfachen Gattungsform und ihrer Entfaltung im 17. Jahrhundert. Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1970.

⁷ Vgl. als wichtige Sammlung: Die deutsche und lateinische Fabel der Frühen Neuzeit. Hg. von Adalbert Elschenbroich. 2 Bde. Tübingen 1990, in der eine gattungsgeschichtliche Linie »vom Spätmittelalter bis zur Schwelle der Barockzeit« (Bd. 1, S. XVI) gezogen wird. Dem lassen sich freilich auch andere Gattungsgeschichten korrelieren, wie diejenige des (Prosa-)

Den Bezugsrahmen dafür liefert jetzt die Moralphilosophie der Aufklärung. Als deren Lehrgebäude jedoch einzubrechen beginnen, fallen die Voraussetzungen für die Illustration ganzheitlicher Konzepte durch Literatur endgültig weg. Das reißt die Kleine Prosa geradezu aus ihren angestammten gattungsgeschichtlichen Verankerungen; es läßt nicht nur die Didaxe nostalgisch werden, sondern zersetzt auch die schematisierten Formen der Darstellung, die in früherer Zeit immerhin als Regulativ verfügbar blieben, um das Irritationspotential der Texte zu mildern. Waren kleine Prosaformen bis dahin, bei aller Abweichung, auf Grund ihrer Textkomponentensorten⁸ identifizierbar und daher in ihrem Erscheinungsbild stabil, so verändern sich mit der Auflösung der normativen Poetik und der daraus resultierenden Suspensierung von wohldefinierten Funktionsvorgaben die ästhetischen Rahmenbedingungen dergestalt, daß nun selbst bei relativ konstant bleibenden Gestaltungsmodellen Bestimmungslosigkeit zum entscheidenden Kriterium wird, die Kürze der Texte einmal ausgenommen. Der Umstand, daß die Prosa vom Umfang her klein ist, bleibt indes ein wichtiges Kriterium für ihr Selbstverständnis – trotz der Relativität dieser Bestimmung, die sich daran zeigt, daß damit im Extremfall nur ein einziges Kolon (wie bei manchen Aphorismen Lichtenbergs oder in der Kurzprosa Sarah Kirschs), aber auch ein mehrseitiges Textgebilde (wie etwa bei Prosastücken Robert Walsers) gemeint sein kann. Kürze prädestiniert jedenfalls dazu, Darstellungsroutinen zu unterlaufen und sich so gattungstypologischen Verfestigungen immer wieder zu entziehen.⁹ Sie ist aber auch formgewordene Reaktion auf den Verlust geschichtlich und theoretisch verbürgter Ordnungen der Literatur und Reaktion auf den Verlust von ganzheitlichen Weltdeutungsmodellen überhaupt. Gleichzeitig betreibt aber die Literatur diesen Prozeß von sich aus entschieden mit, wo sie Prosa der gezeigten Art ist, strukturell als bruchhafte Stückelung und semantisch als im Kleinen fokussierte radikale Wertkritik.

Schwanks, der sich vor einseitiger Indienstnahme bis ins Karnevaleske rettet, eine Tradition anarchischer Funktionsaufhebung ausbildet und sich lieber einer leeren Intention verschreibt und nichts bedeutet als nur etwas Konformes; siehe dazu: Deutsche Schwankliteratur. Hg. von Werner Wunderlich. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1992.

⁸ Vgl. Wolf-Dieter Stempel: Gibt es Textsorten? In: Elisabeth Gülich/Wolfgang Raible (Hg.): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. 2. Aufl. Wiesbaden 1975, S. 175–179 (Diskussion: S. 180–182).

⁹ Für die Entwicklungen der Moderne, jenseits fester Gattungsmuster, dürfte dies ein entscheidender Aspekt sein, um in der Kürze nicht nur ein quantitatives, sondern auch ein qualitatives Moment der Texte sehen zu können. Indes verfügen nur erst umfangsbestimmte Zusammenstellungen über ein solches Kriterium noch nicht; vgl. etwa den Band: *Formes littéraires brèves. Actes d'un colloque organisé par l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand*, 1989. Wrocław 1991, oder den Aufsatz von Burghart Wachinger: *Kleinstformen der Literatur. Sprachgestalt – Gebrauch – Literaturgeschichte*. In: *Kleinstformen der Literatur*. Hg. von Walter Haug und B. W. Tübingen 1994, S. 1–37.

3.

Während die »kleinen Formen« in der Vormoderne auf Grund des Fehlens eines funktional organisierten Literatursystems noch keinen spezifischen Ort haben, sondern weitgehend gleichberechtigt mit den übrigen Genres koexistieren, bildet sich im Zuge der Etablierung der Ästhetik als einer eigenständigen Disziplin auch ein mehr oder minder klar strukturiertes Gattungsensemble heraus. Dieses System ist in erster Linie durch die Basisdichotomie von »Poesie und Prosa«¹⁰ gekennzeichnet, die zwar zunehmend weniger hierarchisch¹¹ verstanden wird, aber auf Seiten der neu bewerteten Prosa vorerst nur die Großform des Romans literarische Identität gewinnen läßt.¹² Als Gattungsrahmen für kurze poetische Gebilde konstituiert sich daneben die Lyrik als eigenständige Sammelrubrik von Texten. Hierdurch wird die Kleine Prosa gleich mehrfach ausgegrenzt: sie ist keine große Prosa, und sie ist keine kleine Lyrik. Nur folgerichtig sind dann Bemühungen, die Kleine Prosa als Nukleus einer »poetischen« Prosa zu etablieren, um hier versuchsweise und im Kleinen die Verdichtungsleistungen der Lyrik an die Strukturlosigkeit der Prosa zu vermitteln. Es gehört aber zur Typik dialektischer Entfaltung

¹⁰ Lotman spricht in diesem Zusammenhang von einem »strukturellen Oppositions-Binom«; Jurij M. Lotman: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses [1964]. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Karl Eimermacher. Übersetzt von Waltraud Jachnow. München 1972, S. 64. Aber schon mit dem Ausgang der ersten Entwicklungsphase moderner Kleiner Prosa (nach der hier vorgenommenen Blockbildung) ist generell eine ästhetisch-kognitive Aufwertung von Prosastrukturen erreicht und Prosa »als Gefährtin der Poesie auf der intellektuellen Laufbahn der Nationen« anerkannt, kann sich hier doch »der durch keine äussere Form gebundene Gedanke [...] in freier Entwicklung nach allen Seiten hin weiter bewegen«; Wilhelm von Humboldt: Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts [1830–1835]. In: W. v. H.: Werke in fünf Bdn. Bd. 3: Schriften zur Sprachphilosophie. Hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. 6. Aufl. Darmstadt 1988, S. 368–756, hier: S. 586 und 588f.

¹¹ Zum (historischen) Stellenwert der Hierarchie vgl. Irene Behrens: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle 1940, und Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre. Heidelberg 2001.

¹² Noch im Gattungsensemble der Aufklärung bestehen literarische Großformen wie der Roman neben »einer Vielzahl kleinerer Kommunikationsformen«, vor allem »pragmatisch situierter Genres«; Burkhard Lindner: Die Opfer der Poesie. Zur Konstellation von Aufklärungsroman und Kunstautonomie am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Hg. von Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt a.M. 1980, S. 265–301, hier: S. 274. Mit der Autonomisierung des Sozialsystems Literatur, die mit einem »Verlust an kollektiver Kunstpraxis« einhergeht, verändert sich das akzeptierte Gattungsspektrum, und es kommt zu einer Prävalenz umfangreicher Texttypen, weil vor allem diese dem nunmehr geforderten Charakter des Kunstwerks – dem kohärenten Aufbau einer fiktiven Welt bei gleichzeitiger formaler Geschlossenheit – entsprechen; Jochen Schulte-Sasse: Einleitung: Kritisch-rationale und literarische Öffentlichkeit. In: ebd., S. 12–38, hier: S. 28.

dieser Prosa, daß nächste Entwicklungsschübe nach der Phase der Kondensierung eher gegenläufig ausgerichtet sind und bald wieder Gedichtferne intendiert wird.

Innerhalb des Segments Prosa gibt es allerdings bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts noch keine eindeutige Binnenhierarchie. So lange kann eine Fabel prinzipiell die gleiche literarische Dignität beanspruchen wie etwa ein Roman, ja unter Umständen wird erstere letzterem sogar vorgezogen, weil der belehrende Charakter ihr höheren Gebrauchswert verleiht als einer romanhaften Erzählung, die hier noch vorrangig der Unterhaltung und damit niedrig eingestuften Zwecken dient. Erst im Zuge der Autonomisierung der Literatur büßen die didaktischen Genres ihre bisherige Stellung ein und werden zunehmend aus dem eigentlichen Bereich der Literatur hinausgedrängt. Die Stellung der Kleinen Prosa zu Beginn der Makroperiode Moderne ist daher wegen ihrer Zugehörigkeit zum Sprachregister ungebundener Rede und wegen ihrer ästhetischen Randständigkeit doppelt inferior.

Doch eben diese Position der Marginalität disponiert zur Kritik. Hieraus bezieht das Textfeld fortan sein Selbstverständnis. Gerade weil eine Anekdote oder ein Aphorismus gemäß den zu Beginn der Autonomieästhetik festgelegten Bewertungskriterien niemals den Rang einer Tragödie, eines Romans, ja selbst einer Elegie oder einer Ballade beanspruchen kann, siedeln sich die hier zur Debatte stehenden Ausdrucksformen bevorzugt an drei Orten im Gattungssystem an: (1) in jenem Bereich, wo auf Grund der Kürze der Texte die etablierten Normierungen nicht mehr oder nur eingeschränkt greifen, (2) an den Nahtstellen der »klassischen« Gattungstrias von Dramatik, Epik und Lyrik und (3) an den Rändern des Literatursystems, dort, wo die ästhetischen Funktionsregeln ihre Zuständigkeit und damit ihre Geltung verlieren. Mit anderen Worten: Der Status der Randständigkeit, den die Kleine Prosa im Gattungssystem der frühen Moderne zugeschrieben erhält, erweist sich als eigentlicher Motor der weiteren Entwicklung dieses Textfeldes. Der Aphorismus etwa wird im deutschen Sprachraum genau dann zu einem signifikanten Ausdrucksmodus, als das vormoderne Formenensemble sich auflöst und von einer systematisierenden, geschichtsphilosophisch überwölbten Gattungsästhetik abgelöst wird.¹³ Der Wegfall didaktischer Soll-Bestimmungen, der Epigrammen, Sentenzen und Apophthegmen noch einen klaren Funktionsrahmen gegeben hatte, öffnet nun den Raum für eine prägnante Reflexionsprosa, die der Verortung und Selbstverständigung des modernen Individuums als Medium dient.

Einige tradierte Kurzformen überstehen aber offensichtlich die Epochen-schwelle, die das späte 18. Jahrhundert markiert. Allerdings machen diese Formen einen nicht zu unterschätzenden Funktionswandel durch: vom Typus zum

¹³ Vgl. Friedemann Spicker: *Der Aphorismus. Begriff und Gattung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1912.* Berlin/New York 1997.

Regulativ, mit dem neuen Irritationen durch alte Muster gesteuert wird.¹⁴ Die modernen Spielarten Kleiner Prosa haben jedenfalls kaum noch etwas mit den sogenannten Einfachen Formen zu tun, wie sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als anthropologisch-linguistische Universalien postuliert worden sind.¹⁵ Die Kurzprosa der Moderne wirkt allenfalls sekundär einfach. Tatsächlich handelt es sich bei ihr – vor allem dort, wo ein Zusammenhang mit bestimmten Einfachen Formen präntendiert wird (wie etwa bei der Kalendergeschichte) – um verfahrenstechnisch komplizierte Textstrukturen, die ihre ästhetische Komplexität hinter der Fassade eines simplen Sprechgestus verbergen.

Literarische Erbschaften sind natürlich nicht zu bestreiten. So bedient sich der Aphorismus des Themen- und Formenreservoirs der Apophthegmatik,¹⁶ und zwar auf ähnliche Weise, wie dieses Genre des 17. Jahrhunderts die Sprichwortanthologien des 16. Jahrhunderts als Materialfundus genutzt hatte. Hier zeigt sich exemplarisch, wie traditionelle gattungstheoretische Grenzziehungen – oft gegen direkte Zitatverhältnisse gearbeitet – historisch auseinander Erklärbares plötzlich nicht mehr als Prozeß erkennen lassen. Es werden also Filiationslinien nicht zuletzt durch terminologische Grenzziehungen verdeckt. In der Moderne ändern sich aber auch die Zusammenhänge innerhalb eines Gattungsmodells selbst, indem Rückgriffe nun vor allem den Zweck haben, geltenden Textmustern wieder mit Alternativen aus der eigenen generischen Tradition zu begegnen. Das befördert gerade Differenzbildungen. Der Aphoristik Lichtenbergscher Prägung etwa erwächst auf diese Weise nicht nur von einer ersten, sondern gleich auch noch von einer zweiten Seite Konkurrenz: Während Friedrich Schlegel oder Novalis das Fragment zum zentralen epistemologischen Reflexionsmedium einer emphatisch begrüßten Moderne machen wollen und es in den Dienst romantischer Transgressionsästhetik stellen, nutzt Goethes Spruchdichtung gerade den Rekurs auf ältere Formen gnomischer und sententiöser Prosa, um auf die Kommunikationsaporien zu reagieren, die mit dem Epochenwechsel in die Moderne einhergehen.

¹⁴ Gehen im Verlauf der Entwicklung Kleiner Prosa literarische Routinen der Wahrnehmung stark zurück, können im Gegenzug auch wieder alte Muster herangezogen und mit Ordnungsfunktionen besetzt werden. Vgl. dazu Theo Elm und Peter Hasubek: *Fabel und Parabel in der Kultur der Aufklärung*. Einleitung zu: *Fabel und Parabel*. Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert. Hg. von Th. E. und P.H. München 1994, S. 7–15.

¹⁵ Vgl. hierzu vor allem André Jolles: *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle 1930, sowie den Band: *Simple forms / Einfache Formen*, edendum curavit Z. Kanyó. Szeged 1982. In jüngerer Zeit gibt es auch Ansätze, vormoderne Gattungskonzepte mit kulturwissenschaftlichem Instrumentarium zu erschließen; siehe etwa Hans-Peter Ecker: *Die Legende*. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung. Stuttgart/Weimar 1993.

¹⁶ Siehe Thomas Althaus: »Wie gehts, sagte ein Blinder zu einem Lahmen.« Böse Späße in der Kleinen Prosa der Frühen Neuzeit oder: Was alles hinter Lichtenbergs Aphorismus E 385 steckt. In: *Lichtenberg-Jahrbuch 2005*, S. 7–29.

4.

Die tiefgreifende Umstrukturierung des Spektrums »kleiner Formen« um 1800 erstreckt sich vorrangig auf den Aphorismus und das romantische Fragment. Daneben überwiegt im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zunächst das aus der ästhetischen Abwertung didaktischer Gestaltungsweisen resultierende temporäre Verschwinden von Gattungen den Zugewinn neuer kleiner Formen.¹⁷ Eine nennenswerte Ausweitung des Formenkanons ereignet sich erst im Vormärz wieder, als es im Zeichen einer operativen Literatur¹⁸ zu einer Aufwertung funktionsbestimmter Schreibweisen kommt. Vormals als »blosse Darstellung des Wirklichen«¹⁹ geschmähte Prosaformen werden nun in ganz neuer Weise emphatisch besetzt. Zugleich führt die Bevorzugung von Ausdrucksmustern, die dem Kontext der Publizistik entstammen, zu einer signifikanten Ausweitung Kleiner Prosa im Übergangsbereich von Literatur und Alltagskommunikation.²⁰ Vor allem das Zeitungsfeuilleton stellt jene mediale Sphäre dar, die zur Exploration neuer kurzer, meist stark subjektiv akzentuierter Textformen einlädt. Diese verkoppeln Kulturdiagnostik mit Selbstreflexion und Alltagsbeobachtungen mit – z.T. kunstvoll inszenierter – Autobiographik.²¹ Die Kleine Prosa erobert sich hier neue Themengebiete und Gestaltungsweisen an den Rändern des Geltungsbereichs der Belletristik, in jener Zone, in der die Journalistik Brücken schlägt zwischen einzelnen Diskursen und die Grenze zwischen dem inner- und dem außerästhetischen Bereich durchlässig wird. Die spezifische Leistung der publizistisch bestimmten Kurzprosa besteht dabei besonders in der Amalgamierung von Redeformen aus unterschiedlichen Disziplinen, deren jeweilige Limitierungen erst im Akt der Verkreuzung kenntlich werden.

Daneben wird in der deutschsprachigen Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert der Einspruch gegen das sich verfestigende triadische Gattungssystem mehr und mehr zur zentralen Funktion Kleiner Prosa. Sie ist jetzt ein Katalysator

¹⁷ Einen guten Überblick gibt die in methodischer Hinsicht allerdings unbefriedigende Arbeit von Sabine Schlüter: Textsorte vs. Gattung. Textsorten literarischer Kurzprosa in der Zeit der Romantik (1795–1835). Berlin 2001.

¹⁸ Vgl. Peter Stein: Operative Literatur. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grömminger. Bd. 5: Zwischen Revolution und Restauration 1815–1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien 1998, S. 485–494.

¹⁹ Wilhelm von Humboldt: Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts (wie Anm. 10), S. 586.

²⁰ Vgl. Wolfgang Preisendanz: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Hg. von Hans Robert Jauf. München 1968, S. 343–374.

²¹ Vgl. Günter Oesterle: »Unter dem Strich«. Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Hg. von Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin. Tübingen 2000, S. 229–250.

literarischer Innovation. Dies läßt sich besonders gut erkennen, als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die schwindende Geltungskraft einst philosophisch begründeter und anschließend meist akademisch tradiert Gattungspoetik²² den inzwischen angestammten Kanon literarisch anerkannter Genres von innen heraus brüchig werden läßt. Immer stärker wird nun erkennbar, daß die bislang vorgenommene Einteilung nicht mehr mit der realen Vielfalt, die mittlerweile besteht, Schritt halten kann.²³ Verstärkt richtet sich deshalb das Interesse der Schriftsteller auf die Lücken und Interferenzzonen innerhalb des Gattungssystems selbst. Teilweise angeregt durch den Transfer von literarischen Verfahrensweisen aus den Nachbarkulturen entstehen um 1900 zahlreiche gänzlich neue Genres, welche die Dichotomien des Literatursystems als Impuls zur Generierung innovativer Textformen nutzen. Das prominenteste Beispiel einer solchen Innovation stellt das Prosagedicht dar, das seit seiner Konzeptualisierung durch den Ahnherrn der »klassischen« Moderne, Charles Baudelaire, dadurch gekennzeichnet ist, daß es die Ausdrucksregister von Lyrik und Prosa vereint und so die hergebrachte Unterscheidung von gebundener und ungebundener Rede modellhaft aufhebt.²⁴

Die Entwicklung ist jetzt kaum noch in gattungsgeschichtlich rekonstruierbaren Linien zu beschreiben; sie hat ihren Vollzug im Textfeld Kleiner Prosa, das sich im Lauf des 19. Jahrhunderts etabliert hat. Mit fortschreitender Ausdifferenzierung des modernen Literatursystems erweist sich genau dieses Segment der Textproduktion als das dynamischste, weil es nicht nur eine Fülle von Hybridformen bekannter Genres, sondern auch von gänzlich neuen Texttypen generiert. Nach 1900 wird die Vielfalt entsprechender Kurzprosa freilich so groß, daß sie sich kaum noch überschauen läßt. Der Hinweis auf ihre Marginalität, wie er etwa im Titel von Alfred Polgars Sammelband *An den Rand geschrieben* (1930) begegnet, wird allmählich zum Topos und gerät nicht selten zur nachgerade kokett anmutenden Floskel. Immer jedoch bildet die Kurzprosa einen Gegenentwurf zu den anerkannten Großgattungen und dem epistemologischen Anspruch auf Darstellungstotalität, den das 19. Jahrhundert ihnen eingeschrieben hat. Dagegen ist der Großteil Kleiner Prosa im 20. Jahrhundert einer Ästhetik der Verknappung verpflichtet, die sich am Leitkonzept der Reduktion ausrichtet und deshalb Weglassung und Aussparung zu Gestaltungsprinzipien erklärt. Als Kronzeuge und wichtiger Stichwortgeber für diese Entwicklung kann der österreichische Autor Peter

²² Siehe etwa Gottfried Willems: *Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*. Tübingen 1981.

²³ Vgl. etwa Viktor Žmegač: *Kunst und Ideologie in der Gattungspoetik der Jahrhundertwende* [1980]. In: V. Ž.: *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Wien/Köln/Weimar 1993, S. 74–101.

²⁴ Vgl. Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer Gattung der literarischen Moderne*. Tübingen 2005. Andere literarische Experimente wie etwa die Texte aus Arno Holz' und Johannes Schlafs Sammlung *Papa Hamlet* (1889) verwischen die Grenze zwischen Narrativik und Dramatik, die lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthal's jene zwischen Dramatik und Lyrik usw.

Altenberg gelten, der im Anschluß an die im Roman *À rebours* entwickelte Eszenztheorie seines französischen Gewährsmanns Joris-Karl Huysmans²⁵ die Umrisse einer poetischen Diätetik entwickelt.²⁶ Nietzsche erklärt provokativ, er wisse, »in zehn Sätzen zu sagen, was jeder andre in einem Buche sagt – was jeder andre in einem Buche *nicht* sagt ...«²⁷. Karl Kraus spitzt dies noch einmal zu: »Einer, der Aphorismen schreiben kann, sollte sich nicht in Aufsätzen zersplittern.«²⁸

Weite Teile der Kleinen Prosa beziehen jedenfalls ihren ästhetischen Geltungsanspruch daraus, daß sie verbale Weitschweifigkeit vermeiden, indem sie Sprache zu verdichten suchen. Auf diese Weise vermag ein Kurzprosatext mit einem ganzen Roman zu konkurrieren, was mit einem Mal die Legitimität dieser sonst so überaus erfolgreichen Gattung in Frage stellt. So heißt es etwa bei Polgar apodiktisch:

Das Leben ist zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten, zu psychopathisch für Psychologie, zu romanhaft für Romane, zu rasch verfallen der Gärung und Zersetzung, als daß es sich in langen und breiten Büchern lang und breit bewahren ließe. [...] Ewigkeiten erweisen sich als zeitlich, die solidesten Götter als Götzen, alle Anker sind gelichtet, kein Mensch weiß, wohin die Reise geht, aber daß sie geht und wie tausend rasch sie geht, spüren wir am Schwindel: wer wollte da mit überflüssigem Gepäck beladen sein?²⁹

Ganz offensichtlich hat sich das Verständnis von Zeit und Dauer in der Moderne radikal verändert,³⁰ was wiederum für das Selbstverständnis der Kurzprosa von entscheidender Bedeutung ist.

²⁵ Vgl. Klaus Meyer-Minnemann: *Le roman concentré en quelques phrases. Zur Auffassung und Gestaltung des Prosagedichts bei J.-K. Huysmans*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 21 (1970), S. 181–194.

²⁶ Siehe Wolfgang Bunzel: »Extracte des Lebens«. Peter Altenbergs poetische Diätetik. In: *Individualität als Herausforderung. Moderne Identitätssemantik (1770 bis heute)*. Hg. von Jutta Schlich. Heidelberg 2006 (im Druck).

²⁷ Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. In: *F. N.: Werke in 3 Bänden*. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 2. 7. Aufl. München 1973, S. 939–1026, hier: S. 1026, Nr. 51 (Streifzüge eines Unzeitgemäßen).

²⁸ Karl Kraus: *Schriften*. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 8: *Aphorismen*. Frankfurt a.M. 1986, S. 238 (Pro domo et mundo).

²⁹ Alfred Polgar: *Die kleine Form (quasi ein Vorwort)*. In: *A. P.: Orchester von oben*. Berlin 1926, S. 7–13, hier: S. 12f.

³⁰ Siehe hierzu besonders die beiden Aufsätze von Ingrid Oesterle: *Der »Führungswechsel der Zeithorizonte« in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit »Gegenwart«*. In: Dirk Grathoff (Hg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Frankfurt a.M./Bern/New York 1985, S. 11–75, sowie I. O.: *Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne*. In: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München 1998, S. 152–178. Mit dem hier bezeichneten Strukturwandel gewinnen Formen des Wissens Berechtigung und innere Notwendigkeit, die der Kleinen Prosa strukturadäquat sind, die früher aber – bei noch »episch« erzählbaren Verhältnissen – als wertlos galten. Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Heinrich Laubes Roman *Das junge Europa*, wo es heißt: »[...]

5.

Der den Großformen mindestens implizit innewohnende Anspruch, Realität in ihrer Totalität einzufangen bzw. geschlossene Gegenkonzepte zu dieser zu entwerfen, erweist sich damit zunehmend als obsolet. Mit dem Ende überwölbender geschichtsphilosophischer Konstruktionen im 19. Jahrhundert endet nicht nur der Glaube an eine lückenlose Erfäßbarkeit der Wirklichkeit, sondern auch die Zuversicht in deren Sinnhaftigkeit. Beides zusammen verlangt geradezu nach einer Deutung Kleiner Prosa unter dem Aspekt zerstörter Ganzheit. Das Manko, daß ihr der Werkcharakter fehlt, verwandelt sich für das skeptische Denken der klassischen und nachklassischen Moderne mit einem Mal in eine Wahrheitsbedingung; es kann sich ohne Inkonzsequenz nicht mehr in größeren Zusammenhängen oder gar systematisch äußern.³¹

Befördert von der Sprachkrise der Jahrhundertwende 1900,³² die als Begleiterecheinung und Resultat dieser Verlusterfahrung verstanden werden kann, fragmentarisiert und atomisiert sich fortan auch die Realität im Medium der Literatur. An die Stelle des ehemals Ganzen treten nun Teile, Bruchstücke, was Lückenhaftigkeit, Fragmentarizität und Vorläufigkeit zu poetischen Zentralbegriffen werden läßt. Ihren vielleicht greifbarsten Ausdruck findet diese Entwicklung in der Herausbildung einer Ästhetik der Skizze. Ein zeitgenössischer Rezensent resümiert in einer Besprechung aktueller Bände mit Neuerscheinungen Kleiner Prosa kurzerhand verallgemeinernd: »Das Skizzenhafte ist ganz eigentlich [...] das Charakteristische der modernen Litteratur.«³³

In der Literatur findet das Prinzip der Skizzenhaftigkeit seinen unmittelbarsten Ausdruck in der »kleinen Form«. Dies erklärt auch, weshalb der Terminus »Skizze« zum wohl verbreitetsten Sammelbegriff für kurze Prosa in der Moderne geworden ist. Damit aber empfiehlt sich die Kleine Prosa definitiv als ein Textmodus, der den epistemischen und ästhetischen Herausforderungen der Moderne

alle Tage einige Zeilen [...] aphoristisch [...] ich bin selbst ein abgeißener Fetzen der Welt, wer hält mich fest? Der nächste Sturmwind führt mich fort – die ganze Welt ist aphoristisch, es ist kein Zusammenhang darin als die Luft, will sagen, der Wind: »Die Welt ist lauter Wind, Juchhe!« H. L.: Das junge Europa. 3 Teile in 5 Bänden. Hg. von Alfred Estermann. Frankfurt a.M. 1973 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1833/Mannheim 1837), Bd. 1/1, S. 159f.

³¹ Die Kleine Prosa registriert früh, mit seismographischer Sensibilität, dieses epistemologische Problem in seinen Strukturen, so in den (aphoristischen) *Fidibus-Schnitzeln* Schwarzenbergs mit ihrem strikten Anti-Hegelianismus: »Geschichtel [...] die ungewisse, unverbürgte, verunstaltete Zusammensetzung von Nachrichten über das ephemärische Eintagelben menschlicher Generationen auf diesem von Blut und Koth zusammengekneteneten Erdball! – Geschichtel!« Friedrich Fürst zu Schwarzenberg: *Ante-diluvianische Fidibus-Schnitzeln* von 1849 bis 1860. 6. Faszikel. Als Manuskript für Freunde. O.O. [Wien] 1850, 2tes Faszikel, S. 82 (Dezember 1844).

³² Vgl. Dirk Göttsche: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a.M. 1987.

³³ Hermann Anders Krüger: Kurze Geschichten. In: Das litterarische Echo 1 (1898/99), Sp. 1234f., hier: Sp. 1234.

in besonderer Weise gewachsen ist. Sie profiliert sich als strahlkräftiges Alternativmodell zu den literarischen Großgattungen. Das bedeutet freilich nicht, daß es einfach zu einem Verdrängungsprozeß der Großformen durch die Kleingattungen gekommen wäre. Vielmehr reagieren beide seit Beginn des 20. Jahrhunderts in einem äußerst produktiven Wechselverhältnis aufeinander. Die Kurzprosa kennt ja schon von allem Anfang an das Prinzip der Assemblierung von Texten. Vorrangig aus kommunikationsstrategischen Gründen haben Autoren Kleiner Prosa frühzeitig damit begonnen, ihre allzu leicht ephemere wirkenden Texte zu größeren Einheiten zusammenzufassen. Die Gattungsgeschichte des Aphorismus etwa ist ohne solche Verfahren der Reihenbildung nicht zu denken, und auch die Verfasser von Prosagedichten oder sogenannten Denkbildern bedienen sich meist durchweg dieser Vorgehensweise und versammeln nach einer Erstpublikation in Periodika – die natürlich auch ausbleiben kann – diverse Kurzprosatexte zu einem Ensemble in Buchform. Zumeist erfahren die Texte erst in dieser Erscheinungsform eine Kanonisierung, was dann nicht selten die – zuweilen aussagekräftigen – ursprüngliche Kontexte der (Vorab-)Veröffentlichung in Zeitungen und Zeitschriften in Vergessenheit geraten läßt. Dem Reihen- und Sammelcharakter der Texte, ihrem Erscheinen in Menge (als der Art und Weise, wie Kleine Prosa Umfang gewinnt) werden mehr und mehr kompositorische Prinzipien unterlegt. Die meisten Genres Kleiner Prosa im 20. Jahrhundert sind jedenfalls auf nicht-kontingente Agglomeration, zum Teil sogar auf zyklische Komposition angelegt. Dadurch kann die Kleinform zum Äquivalent literarischer Großformen werden.

Nachdem schon im Verlauf des 19. Jahrhunderts – beginnend mit Jean Pauls Texten, die sich in diesem Punkt ganz in der Tradition des humoristischen Romans bewegen, über Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809) bis hin zu Friedrich Theodor Vischers *Auch Einer* (1879) – Kleine Prosa vermehrt in die Erzählprosa eingedrungen ist, setzen sich traditionelle Großgattungen wie der Roman seit dem 20. Jahrhundert vielfach aus kleineren Textgebilden zusammen, sei es, daß letztere – der Tradition der (anfangs lyrischen) Binneneinlage folgend – in ein größeres Ganzes integriert werden, oder sei es, daß die Romanstruktur parzelliert wird, bis sie in kleinere Textteile zerfällt. Und gerade weil sich der moderne Roman spätestens mit der Anwendung des Prinzips der Collagetechnik weit in Richtung der Alltagskommunikation öffnet, die heterogensten Textelemente in sich aufnimmt und damit zum Schnittpunkt unterschiedlichster Diskurse wird, präsentiert er sich oftmals als Ansammlung diverser Kleinformen. Die traditionelle Unterscheidung von »großer« und »kleiner Form« verliert hier ihren Sinn; der produktive Bezug der einen Form auf die andere hebt den Unterschied auf.³⁴

Parallel dazu begegnet im Kontext Kleiner Prosa immer häufiger das Phänomen, daß die bisherigen – ohnehin schon knappen – Standards des Textumfangs

³⁴ Zur Unterscheidung zwischen »großer Form« und »kleiner Form« vgl. besonders Juri Tynjanow: Das literarische Faktum. In: J. T.: Poetik. Ausgewählte Essays. Leipzig/Weimar 1982, S. 7–30.

noch unterschritten werden. Die in der Gegenwartsliteratur zu verzeichnende Tendenz zur Minimierung der Zeichenmenge, wie sie sich vor allem bei Erscheinungsweisen der sogenannten Kürzestprosa beobachten läßt,³⁵ reinszeniert in gewisser Weise die Ausgangssituation des späten 18. Jahrhunderts, als kleine Prosaformen sich der Reichweite der herrschenden Gattungspoetik entzogen, indem sie den Umfang etablierter Textsorten mehr oder minder programmatisch unterschritten.³⁶ Nach gut 200 Jahren Geschichte moderner Kurzprosa haben sich freilich auch in diesem Textfeld eigene Muster und Gestaltungskonventionen herausgebildet, die nicht einfach ignoriert werden können und sich tendenziell normierend auf den literarischen Ausdruck auswirken. Um diesen Limitierungen zu entgehen, erproben manche Autoren noch radikalere Ausweichbewegungen, die auch die Grenzen zwischen Fiktionalität und Nichtfiktionalität verwischen bzw. gegenstandslos machen. Dabei ist vielfach zu beobachten, wie sich die Kodierung von Ästhetizität vom Text selbst auf sein Umfeld, seine mediale Verbreitungsform bzw. seine Inter- oder Kontexte verschiebt, die ihn dann aus der Unverbindlichkeit bloßer Alltagskommunikation herausheben und in ein ästhetisch rezipierbares Gebilde verwandeln.³⁷

Eine Bewertung der Leistung sprachlicher Verknappung erweist sich indes als überaus schwierig. So ist es sicher nicht falsch, von der Annahme auszugehen, »daß [...] Kürze tendenziell Vieldeutigkeit impliziert«³⁸. Ein solcher Effekt resultiert offenbar aus der bei Kurzformen im Vergleich zu umfangreicheren literarischen Gebilden in geringerem Ausmaß vorhandenen Möglichkeit zur semantischen Vereindeutigung des Textsinns bei gleichzeitig extrem hoher Konzentration des Ausdrucks. Das heißt: »Je weniger Kotext vorhanden ist, desto schwieriger

³⁵ Vgl. etwa Susanne Schubert: *Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997.

³⁶ Im letzten Extrem, zu dem Lichtenberg sich hinarbeitet, bis auf Aphorismen aus »maximalk drei Wörtern, und zwar durchaus als Texte zu den Großereignissen der Zeit wie »Citoyen de Gomorra« oder »Der Galgen Freiheitsbaum«; vgl. Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Hg. von Wolfgang Promies. Bd. 1 (Sudelbücher I). 3. Aufl. München 1980, L 342 und L 495.

³⁷ Nicht zuletzt aus diesem Grund wird hier auch darauf verzichtet, Fiktionalität zur notwendigen Grundbedingung Kleiner Prosa zu machen, denn der Aufbau eines fiktionalen Rahmens ist bei den zur Debatte stehenden Texten durchaus nicht in jedem Fall gegeben. Gleichwohl werden hier nur solche Texte in den Blick genommen, die einen ästhetischen Wirkungsanspruch aufweisen, während sogenannte expositorische Texte ausgeschlossen bleiben. Ein be-
redtes Beispiel für die – auch in terminologischer Hinsicht heikle – Problematik der Abgrenzung zwischen Kunst- und Alltagskommunikation bezogen auf die Prosa stellt der Band: *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Hg. von Klaus Weissenberger. Tübingen 1985, dar.

³⁸ Ulrich Stadler: *Kleines Kunstwerk, kleines Buch, kleine Form. Kürze bei Lichtenberg, Novallis und Friedrich Schlegel*. In: *Die kleinen Formen der Moderne*. Hg. von Elmar Locher. Bozen bzw. Innsbruck/Wien/München, S. 15–26, hier: S. 20.

wird es [...] in aller Regel auch, das Interpretationsergebnis abzusichern.«³⁹ Dennoch wird man wohl kaum einfach sagen können: »Je kürzer ein Text ist, desto mehr Spielraum besitzt seine Interpretation.«⁴⁰ Es macht deshalb auch wenig Sinn, von vornherein ein »riesenhaftes Bedeutungspotential, das der kleinen Form innewohnt«⁴¹, zu postulieren. Denn mit der Reduktion des Kontextes steigt im Gegenzug auch die Kontextbedürftigkeit eines Textes. So sieht sich ein kurzer Text bei der Veröffentlichung entweder auf ein publizistisches Umfeld verwiesen, oder er benötigt andere, selbständige Texte, um in Buchform präsentiert werden zu können. Dies erklärt im übrigen die medienspezifische Affinität »kleiner Formen« zu publizistischen Verbreitungsmitteln ebenso wie die für Kurzprosa typischen Assemblierungsphänomene, auf die bereits hingewiesen wurde.

6.

Die Unübersichtlichkeit des Textfeldes und die Heterogenität der darin begegnenden Genres hat nicht nur zu einem Zustand terminologischer Unsicherheit geführt,⁴² sondern verschiedentlich auch die Ansicht genährt, die Kleine Prosa bewege sich mittlerweile jenseits aller Gattungsnormierungen.⁴³ Wegen der kaum mehr zu überblickenden Formenvielfalt und der starken Heterogenität des Textfeldes ist in jüngster Zeit mehrfach die Auffassung vertreten worden, die Kleine Prosa müsse als ein transgenerisches Phänomen angesehen werden. Das hebt noch einmal ausdrücklich ihre modellkritischen Dimensionen hervor. Dabei gerät aber zumindest zweierlei außer acht. Erstens gibt oft genug – wie deutlich beim Feuilleton – das Medium Kontextbedingungen und Funktionen vor, die dann

³⁹ Ebd., S. 18.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 31. Pforte spricht in diesem Zusammenhang von »Kompressionskunst«; Dieter Pforte: Die deutschsprachige Anthologie. Ein Beitrag zu ihrer Theorie. In: Die deutschsprachige Anthologie. Hg. von Joachim Bark und D. P. Bd. 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800–1950. Frankfurt a.M. 1970, S. XIII–CXXIV, hier: S. L.

⁴² Das schließt freilich semantische Ausweichbewegungen ein, welche die analytische Anstrengung vorzeitig zum Stehen bringen und damit Erkenntnisverzicht üben, anstatt die Grenzen der Bestimmbarkeit präzise auszuloten. Vgl. etwa Michael Rössner: Transgressionen. Zu dem wirkungsästhetischen Potential der Gattungsmischung in nicht-einordenbaren Texten der modernen Literatur. In: Sprachlicher Alltag. Linguistik – Rhetorik – Literaturwissenschaft. Festschrift für Wolf-Dieter Stempel 7. Juli 1994. Hg. von Annette Sabban und Christian Schmitt. Tübingen 1994, S. 455–476.

⁴³ Die Tendenz zu einer Verabschiedung gattungspoetischer Kategorien hat ihren Ausgang von der US-amerikanischen Literaturwissenschaft genommen; vgl. hierzu etwa die mittlerweile zum zentralen Bezugstext avancierte Arbeit von Paul Hernadi: *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca/New York 1972, aber auch die Studie von Thomas O. Beebe: *The Ideology of Genre. A Comparative Study of Generic Instability*. University Park (Pennsylvania) 1994.

wohl kritisch zu reflektieren und fallweise auszusetzen, aber nicht völlig aufzugeben sind. Zweitens muß noch die konsequenteste Form avantgardistischer Sinnverweigerung strukturbezogen organisiert werden; ohne Textmodelle kann sie ihre Abweichung gar nicht markieren. Nicht zufällig nehmen viele Verfasser Kleiner Prosa des 20. Jahrhunderts gezielte, teilweise auch inszenierte Rückgriffe auf frühere Textmodelle vor, wobei sie häufig Erwartungen aufrufen, um sie anschließend entweder ganz zu enttäuschen oder zumindest zu unterlaufen. So rekurrieren beispielsweise Bertolt Brecht oder Erwin Strittmatter auf die Tradition der Kalendergeschichte, freilich nicht, ohne an der Textform bezeichnende Veränderungen vorzunehmen.⁴⁴ Auf diese Weise aber schreiben die Autoren Überlieferung produktiv fort – auch wenn es sich meist um einen Akt der Umschrift handelt.

Es ist denn auch der gesteigerte Grad der Intertextualität, der die meisten jüngeren und jüngsten Spielarten Kleiner Prosa auszeichnet.⁴⁵ Ihre Herkunft wird erst dann erkennbar, wenn die spezifische Art der Bezugnahme auf Prä- und Kontexte in den Blick genommen wird. So üben gerade Schriftsteller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur häufig starke Zurückhaltung bei der Benennung ihrer Texte und verzichten entweder ganz auf Gattungsnamen oder wählen denkbar allgemein gehaltene, unspezifische Bezeichnungen wie beispielsweise »Prosa«, um einer vorschnellen Rubrizierung zu entgehen. Zugleich erfolgt dann aber innerhalb eines einzelnen Textes nicht selten der – zuweilen sogar namentlich ganz explizit gemachte – Verweis auf einen Autor kurzer Prosa bzw. seine Kurzprosa. In solchen Fällen geht also das Vermeiden von Zuordnung mit Akten nachgerade plakativen Traditionsbezugs Hand in Hand.

Die durch diesen Befund bekräftigte Vorstellung feldbezogener Entwicklungen geht zwar fraglos über das methodische Inventar herkömmlicher Gattungspoetik hinaus, hat dieses gleichwohl aber zur Voraussetzung. Darin zeigt sich eine weitere Facette der potenzierten Intertextualität Kleiner Prosa in der Moderne. Manche der neuentstandenen Gattungen sind sogar als regelrechte »countergenres«⁴⁶ zu anderen, bereits bestehenden angelegt. Das beste Beispiel hierfür stellt wohl das vorerwähnte Prosagedicht dar, das ja als – je nach Autorintention ent-

⁴⁴ Siehe beispielsweise Jan Knopf: *Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des »Volkstümlichen« in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts.* Stuttgart 1973.

⁴⁵ Zu avancierten Formen generischer Intertextualität vgl. Andreas Böhn (Hg.): *Formzitate, Gattungsparodien, ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen.* St. Ingbert 1999, sowie A. B.: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie.* Berlin 2001.

⁴⁶ Dieser von Guillén geprägte Terminus, der in mannigfaltigen Transformationen vor allem in der neueren US-amerikanischen Forschung begegnet, zielt darauf, Systemverhältnisse von Gattungen zu erfassen, indem z.B. die Entstehung einer neuen Textur zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem spezifischen literarischen System indiziert, daß sie als Gegenentwurf zu einem bestehenden Gattungsmodell fungiert; vgl. das Kapitel »Genre and Countergenre« in Claudio Guillén: *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History.* Princeton (New Jersey) 1971, S. 135–158.

weder konkurrierender oder ergänzender – Gegenentwurf zur Verslyrik verstanden werden kann. Gerade dieses Textmodell aber fungiert nicht nur als ein »countergenre« im speziellen Sinn – nämlich als Vertextungsweise, die herkömmliche Gattungsmuster widerlegt –, sondern darüber hinaus auch als ein »countergenre« im allgemeinen und in gewisser Weise noch radikaleren Verständnis, also als Kommunikationsstruktur, welche die Geltungskraft von Generizität generell auf die Probe stellt. In jedem Fall gilt es, die Konsequenzen mitzubedenken, die sich aus dem fundamentalen Funktionswandel Kleiner Prosa in der Moderne ergeben, der zur Folge hat, daß vormals rein gattungsgeschichtliche Prozesse nunmehr Teil textfeldbezogener Entwicklungen sind.

7.

Die Aufhebung von Gattungsnormen in der Kleinen Prosa ist jedenfalls schon deshalb nicht deren einziges Spezifikum, weil diese Verfahrensweise ihrerseits Muster von Erwartungsenttäuschung und Normendestruktion generiert, die zwangsläufig strukturbildend wirken. Es gehört überhaupt zur Geschichte dieser Prosa, daß aus offener Situation Textformate und Schreibweisen immer wieder neu entwickelt werden (die möglicherweise dann auch wieder neu abzustoßen sind). Derart bauen sich seit der »klassischen« Moderne relativ stabile Konturen Kleiner Prosa gerade an Schnittstellen auf, wie im Fall des Prosagedichtes und der Prosaskizze als »Denkbild«, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts als textueller Reflexionsmodus auf der Grenze zwischen Literatur, Publizistik, Autobiographie und Philosophie entwickelt hat.⁴⁷

So ergibt sich insgesamt ein widersprüchlicher Befund. Einerseits sind die textuellen Ausprägungen des Gattungsfeldes Kleiner Prosa im Laufe der geschichtlichen Entwicklung von der Peripherie in den Mittelpunkt gerückt. Die ehemals ausgegrenzten und an den Rand des Literatursystems gedrängten Formen beanspruchen längst einen ästhetisch zentralen Platz. Es ist darüber aber eher schwieriger geworden, sie begrifflich zu verorten. Das soll abschließend an einer tiefgreifenden, wenngleich nicht immer trennscharfen Dichotomie illustriert werden, die sich diesen Textformen eingeprägt hat: Bereits seit Beginn der literarischen Moderne im späten 18. Jahrhundert bewegt sich die Kleine Prosa ja im Spannungsfeld von ästhetischer Subversion und warenförmiger Vermarktung. Unterläuft sie formal schon auf Grund ihrer Kürze gängige Genreerwartungen, so gerät sie medial zugleich immer stärker in publizistische Verwertungszusammenhänge. Die zunehmende Kommerzialisierung des Literaturbetriebs zeitigt auch ein Bedürfnis nach flexibel einsetzbaren und rasch konsumierbaren Texten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entsteht so eine Vielzahl von kleineren, schwer voneinander abgrenzbaren Prosaformen im Einzugsgebiet der Publizistik. Diese

⁴⁷ Vgl. Dirk Göttsche: *Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart*. Münster 2006.

Entwicklung spitzt sich in der Zeit um 1900 dergestalt zu, daß sich die Kurzprosa insgesamt extrem divergierenden Funktionsanforderungen ausgesetzt sieht. In Reaktion darauf spaltet sich das Gattungsfeld in einen exklusiven Sektor esoterischer Ästhetik und einen Sektor der weitgehend vom Journalismus geprägten Zweckformen, die vornehmlich der Unterhaltung dienen.⁴⁸ Eine klare Zuordnung zu einem der beiden Bereiche läßt sich freilich nicht immer vornehmen, weil die einzelnen Autoren auf diese Dichotomie höchst unterschiedlich reagieren und in ihren Texten vielfältige Kommunikationsstrategien entwickeln, um sie zu unterlaufen oder auszuhebeln. Im Grunde hält diese Entwicklung bis heute an: Während ästhetisch ambitionierte Kurzprosatexte kaum Käufer finden, florieren konsumierbare Gebrauchsformen auf dem literarischen Markt.⁴⁹ Immerhin liefert diese Divergenz in Verbindung mit der nach wie vor nur unzureichend erfolgten Kanonisierung Kleiner Prosa weiterhin Impulse für die Ausdifferenzierung des Textfeldes. Auch deshalb kann die Kleine Prosa als eine Art von literarischem »Langzeit-Experiment« – wie eine Beiträgerin dieses Bandes das Phänomen zutreffend charakterisiert – angesehen werden.

Um die historische Breite und die außerordentliche Komplexität des skizzierten Forschungsgebiets erfassen zu können, orientiert sich der Aufbau des Buches am Phasenverlauf der Entwicklung Kleiner Prosa. Die Konzentration auf drei Schlüsselphasen ermöglicht zudem ein hohes Maß an Vernetzung zwischen den einzelnen Aufsätzen. Indem zentrale Autoren und Werke aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick genommen bzw. umgekehrt gattungs- und medienhistorisch entscheidende Fragen und Entwicklungen an verschiedenen Textkorpora diskutiert werden, ergeben sich vielfältige Spiegelungsverhältnisse. So hält der Band auch den weiteren Kontext medien- und kulturgeschichtlicher Entwicklungen in seinen textanalytischen, literarhistorischen und gattungstheoretischen Zugängen zu dem im Prozeß der Moderne entstehenden Textfeld präsent. Er zielt

⁴⁸ Eine solche Entwicklung geht mit der Autonomisierung des Literatursystems einher; vgl. hierzu Christa Bürger: »Das menschliche Elend oder der Himmel auf Erden«. Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: Sprachkunst 9 (1978), S. 203–219. Bourdieu hat dann zeigen können, daß dieser Mechanismus auch ein Charakteristikum eines ausdifferenzierten Gattungssystems darstellt; siehe hierzu Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [1992]. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russler. Frankfurt a.M. 2001, S. 193–198.

⁴⁹ So lebt nicht nur im Bereich der Editorik die scheinbar obsoleete Gattungstrias fort, auch die Lehrpläne der Schulen konservieren die herkömmlichen Begriffe insbesondere für den Bereich der Kleinen Prosa und behandeln deren Texte als »die Evergreens des Literaturunterrichts«; Walter E. Schäfer: Über den Wert der Anekdote. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 30 (1978), Heft 6 (»Kleine literarische Gattungen I«), S. 4–14, hier: S. 4. Dies führt dann dazu, daß »die kleinen Gattungen« das »Stigma der überwundenen Jugendlektüre« tragen; Gerhard Blitz: H.R. Jauß: *Übersicht über die kleinen Gattungen der exemplarischen Rede im Mittelalter* – Vorschlag zur Verwendung dieses Systematisierungsversuchs im Unterricht der Sekundarstufen I und II. In: ebd., S. 139–144, hier: S. 144.

einerseits auf eine historisch-systematische Neuvermessung dieses Feldes und andererseits auf die Entwicklung und Erprobung einer Theorie Kleiner Prosa.

Die hier versammelten Beiträge basieren auf den Vorträgen einer Tagung, die in Kooperation mit der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und gefördert durch die Fritz Thyssen-Stiftung vom 26. bis 29. Mai 2005 in der Katholisch-Sozialen Akademie Franz-Hitze-Haus (Münster) stattfand. Die Herausgeber, die zugleich die Organisatoren der Veranstaltung waren, danken allen, die den vorliegenden Band und die ihm zugrunde liegende Konferenz ermöglicht haben. Hier ist besonders die Fritz Thyssen-Stiftung mit ihrer großzügigen Förderung sowohl der Tagung als auch des Tagungsbandes zu nennen. Dem Franz-Hitze-Haus und seinem Leiter, Professor Thomas Sternberg, danken wir für die vorzügliche Betreuung, der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und ihrem Germanistischen Institut für die ergänzende Tagungsfinanzierung.

I. ZWISCHEN SPÄTAUFKLÄRUNG UND VORMÄRZ (1770–1850)

Ungebunden, ungekünstelt? – Kleine Prosa um 1770

1. Regelpoetik und Prosawende in den Kleingattungen

Das Dichtungsprogramm der frühen Aufklärung versteht sich als kritischer Neuanfang, *Critische Dichtkunst* (Gottsched). Für die 1730er und 1740er Jahre regt es strukturgebend Entwicklungen an, kontrolliert sie aber auch. Von der alten Anweisungspoetik ist eine Regelpoetik abstrahiert worden. Gattungsmuster, Textmodelle, Darstellungskonzepte erfahren eine normative Auslegung. Bei allem Neuanfang geht es deshalb zugleich um einen begrifflichen Abschluß von Poetologie.

Wie sehr indes die Texte den rigiden Vorgaben der Dichtungslehre ausgeliefert sind, hängt nicht unwesentlich von ihrer Länge ab. Mit wachsendem Umfang ergeben sich Spielräume der Befolgung, so v.a. für das Drama der Zeit. Kleine Versgattungen sind Normierungen und Schreibrezepturen besser verfügbar, zumal solche, deren Texte nicht eigentlich für lyrisch gelten, sondern bloß für versifiziert, mit dem entscheidenden Unterschied, daß ihnen die poetischen Lizenzen der lyrischen Genera nicht eingeräumt werden. Diese Kleingattungen tragen das frühaufklärerische Programm. Sie unterliegen sogar zusätzlicher Kodifikation, wenn ansonsten die literarischen Begriffe um die Mitte des Jahrhunderts erheblich an Konsistenz verlieren. In den Folgeprozessen und bei den Strukturumstellungen der nächsten Zeit bleiben sie verläßlich, ja sind sie eigentlich nur noch immer genauer unter ihren Titeln abrufbar, in den zentralen Positionen als »Aesopische Fabel«, »Schäfergedicht (Idyll, Ekloge)« und »Epigramm, oder Sinngedicht«¹. Die Fabeln sind der Moraldidaxe als exempla pflichtig; die Idyllen bringen durch »die sinnlich vollkommene Darstellung veredelter Handlungen, Sitten, Leidenschaften und Empfindungen«² sogar epochengeschichtliche Veränderun-

¹ Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Hildesheim/New York 1976 (Nachdruck der Ausgabe Berlin/Stettin 1783), S. 56–62, 68–73 und 74–80.

² Ebd., S. 68. Da spielt deutlich die »cognitio sensitiva« im Sinne Baumgartens, die »oratio sensitiva perfecta« des Gedichts hinein; Alexander Gottlieb Baumgarten: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« [1750/58]. Übersetzt und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983. Pars I (Pulchritudo cognitionis), § 14, S. 10f.; vgl. auch A. G. B.: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts. Übersetzt und mit einer Einleitung hg. von Heinz Paetzold. Hamburg 1983, §§ 7 und 9, S. 10f. Bis zu der hier noch interessierenden (Prosa-)Wende durch Gefner geschieht das in der Idylldichtung selbst aber weniger zur Akzentuierung als zur Disziplinierung verworrener und dunkler Vorstellungen (»re-

gen (v.a. jenen kleinen Libertinismus des Rokoko und das anakreontisch Gewagte) erneut unter Kontrolle und definieren damit historische Divergenzen auf das frühaufklärerische Progammm zurück; die Epigramme inszenieren Überraschungseffekte auf den gängigen Tugend-Laster-Katalog hin, um dessen Variationslosigkeit zu überspielen.

Fabel, Idylle, Epigramm repräsentieren mustergültig das Dichtungssystem. Die definitionssichere Handhabung dieser Kleingattungen wird ein Relikt der Frühaufklärung in der Spätaufklärung. Wie sehr den Texten dabei das eigene Gattungskonzept zur Restriktion wird, zeigen merkwürdige Interferenzen. Idyllen werden zu Fabeln, Fabeln zu Idyllen³ und lassen sich »durch ihre epigrammatische Laune empfehlen«⁴. Das ›Zwischending‹ eines idyllischen Epigramms wird möglich, ein hybrides Genre »Idyll oder Epigramm«: »die grünende Daphne, der flötende Pan ließen sich auch im Epigramm sehen und hören«⁵; man kann »kleine Gemälde, Beschreibungen, Betrachtungen, oft auch selbst kleine Erzählungen epigrammatisch vortragen«⁶. Der Bindungsdruck für Fabel, Idylle, Epigramm ist derart groß, daß sie dem jeweils als »vermischte Gedichte« durch einen weiternden Bezug aufeinander zu entkommen trachten. Während die Theorie der Kleingattungen an Trennschärfe womöglich noch hinzugewinnt, verwischen in der literarischen Produktion derart die Konturen.

Letztlich ist es die Regulierung selbst, die korrelative Schreibvorgänge und den Feldcharakter der gattungsgeschichtlichen Prozesse erwirkt. Die Gegentendenz auf Deregulierung vollendet sich dann in einer markanten flächendeckenden Erscheinung und Veränderung: Es kommt – im großen literaturhistorischen Maßstab annähernd zeitgleich – zu einer Prosawende. Sie hat ihre entscheidenden Textereignisse in Lessings Prosafabeln (1759), Geßners Prosaïdyllen (ab 1756) und Lichtenbergs ›Sudelbüchern‹ (ab etwa 1765) als traditionslos einsetzende Aphoristik, die aber in Frühstadien ihrer Entwicklung sehr wohl Verbindung zur

praesentatio confusa«, »repraesentatio obscura«, *Meditationes*, §§ 13 und 15, S. 14–17). Daraus resultiert nur erst ein intellektualisiertes »sinnliches Leben (Pathos) der Gedanken«, Johann Gotthelf Lindner: Kurzer Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst. Frankfurt a.M. 1971 (Nachdruck der Ausgabe Königsberg/Leipzig 1771–1772), Theil I, § 4 (Baumgartensche Aesthetik), S. 209.

³ Vgl. etwa Christian Fürchtegott Gellert: Der Schäfer und die Sirene. Eine Fabel. In: Ch. F. G.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe. Bd. 1. Hg. von Ulrike Bardt und Bernd Witte. Berlin/New York 2000. Bd. 1, S. 3–5, hier: S. 3: »Ein Schäfer aus der goldenen Zeit, / Ein Thyrsis im Arkader Lande / [...]«.

⁴ Gottlob Wilhelm Burmann: Fabeln und Erzählungen in drey Büchern. Dresden 1768. Vorerinnerung, unpag.

⁵ Johann Gottfried Herder: Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm. In: J. G. H.: Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. 15. Berlin 1888, S. 205–221, hier: S. 214. Die Texte der *Anthologia Graeca* dienen (gegenüber denen Martials) als Muster einer innovativen Epigrammatik mit der Intention auf »Simplicität« (ebd.) statt auf Satire.

⁶ Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften (wie Anm. 1), S. 75.

Aufklärungsepigrammatik hat oder sucht. Die Umstellung auf Prosa betrifft vor-derhand lediglich Aspekte der Textur. Die Entscheidung gegen die poetische Konzeption hat jedoch weitere Implikationen. Sie ist eine Kritik der Genera in ihrer bisherigen Form. Das jeweilige Genre wird in eminenten Weise reflexiv belastet, ja über den Vers offenbar auch die Gattung zersetzt. Eine dadurch indefinite Kleine Prosa liegt in der Konsequenz dieses Geschehens.

So enthalten Gleims *Sinngedichte, als Manuscript für Freunde* von 1769 unter 52 Verstexten ein einzelnes Prosastück; die Verstexte bieten die Grazien- und Idyllendichtung zwischen Rokoko und Anakreontik, die von Gleim auch kaum anders zu erwarten ist, aber das Prosastück negiert das ganze System der Idylle ostentativ in dem Augenblick, in dem es auf die Nöte des Subjekts beziehbar wird. Solcher Prüfung hält es nicht stand.

Amor und ein Satir.

An einer Quelle des idalischen Waldes schlief Amor! Ein kleiner Satir traf ihn an, nahm ihm Bogen und Köcher, und hing ihn sich um seine Schulter!

Nun bin ich ein Jäger, sprach er! Nun will ich doch sehen, ob Diana besser trifft, als ich. In-deß wacht Amor auf, und siehet sich um, und ruft: Mein Bogen! Mein Köcher! Wer hat ihn? Wo ist er?

Er siehet den Satir mit gespanntem Bogen nach ihm zielend da stehn!

Schieß nicht, Satir! ich bin der Gott der Liebe, spricht Amor! Aber der Pfeil saß dem Amor schon im Herzen, und es war derselbe Pfeil, den ich aus meinem Herzen riß, und ihn warf, vor seine Füße hin!⁷

Prosa kritisiert hier Poesie und hebt die ästhetische Illusion zusammen mit der Versstruktur auf. Die umgebenden Verstexte sind nicht annähernd so deformiert. Die regelpoetische Begrifflichkeit scheint deshalb über die Prosaauflösung abgeschüttelt zu werden.

Eine solche Sichtweise auf die Prosawende als Genre-Negation verkürzt allerdings sehr die Entwicklungen. Sie werden letztlich zwar von einer Skepsis gegen die zugrunde liegenden Modelle gesteuert; auch befördern Theorieschübe abseits der Gattungspoetik die Auflösungstendenz: Mit der Ästhetik als Wissenschaft bringt gerade die Philosophie, als der Bereich begrifflicher Sicherung der Dichtungslehre, gegen Regelbezug und Definitionstreue strukturirritierende Kriterien auf; jetzt wird »Abwechslung«, »beständige Mannigfaltigkeit«, »angenehme Verwirrung« gefordert und damit gegen herkömmliche Textordnungen, v.a. gegen den Reim argumentiert.⁸ Gleichwohl ist die hier eintretende Situation nur sehr unzureichend mit dem Trennschema von Bindung und Entbindung zu erfassen.

⁷ [Johann Wilhelm Gleim:] *Sinngedichte, als Manuscript für Freunde*. Berlin 1769, XLIII. Amor und ein Satir, S. 56f. – Eine ähnliche Situation ergibt sich in Johann Dietrich Leydings *Liedern und Sinngedichten* (Altona/Leipzig 1757), wenn hier auf 120 Seiten eine einzige Prosakloge (»An Chloen«, S. 89f.) das Liebesthema der Idylle ins irritierend Extreme treibt.

⁸ Samuel Gotthold Langens Horatizische Oden nebst Georg Friedrich Meiers Vorrede vom Werthe der Reime. Faksimiledruck nach den Ausgaben von 1747 und 1752. Mit einem Nachwort von Frank Jolles. Stuttgart 1971. Vorrede, S. 2–21, hier: S. 14 und 18.

Dagegen spricht schon, daß die Prosaisierung selbst als Rückgewinn von Gattungsententionen proklamiert wird. Erklärte Absicht ist, Fabel, Idylle, Epigramm ihrer Intention nach neu wirksam zu machen. Dafür wird »der poetischere Styl« aufgegeben, »in welchen uns auch das allersimpelste Sylbenmaaß wie unvermeidlich verstrickt«⁹. Die Krise der Gattungen provoziert gleichlaufend den Regreß auf die Gattungskriterien.

2. Bestimmungszuwachs: die Prosafabel

Die neue Prosafabel rekurriert auf die äsopische Fabel als Archetyp. Sie reiht sich den Übersetzungen und Nachbildungen an, die als verslose Texte mit diesem Anspruch die Geschichte der gereimten (phädrischen) Fabel immer wieder einmal kurz aussetzen lassen. Dichtere Folge gewinnt das in England zur Mitte des 18. Jahrhunderts (von Roger L'Estrange bis Samuel Richardson). Lessing übersetzt Richardson,¹⁰ zieht diese Entwicklung damit ins Deutsche und läßt seine eigenen *Fabeln in Prosa nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts* folgen. Das erfährt jedoch über die eigene Werkgeschichte hinaus – trotz anhaltender Rezeption der Lessingschen Texte selbst – kaum noch eine literarische Weiterführung. Es wirkt insgesamt eher traditionsendend als innovativ. Freilich verliert dann auch die Versfabel ihre historische Relevanz und Möglichkeit. Nur um so mehr scheint aber die Konsistenz des Genres mit der Prosawende verloren. Versbindung, Geschlossenheit des Textes und Ausrichtung auf den Lehrsatz als moraldidaktische Bindung scheinen einen Zusammenhang zu bilden, der nach der Wende eben nicht mehr besteht.

Die Funktionsauflösung ist aber nicht prosabedingt. Sie folgt bereits aus den vielen Texten, die als Versfabeln in der Jahrhundertmitte entstehen. Diesen Texten ist schlicht durch ihre Fülle Alterität aufgezwungen. Sie müssen sich durch Variationen und Kontrafakturen des Fabelschemas voneinander unterscheiden – und dies erheblich auch durch immer neue, andere Lehrsätze, die die Welt komplexer erscheinen lassen, als es jeder von ihnen seinem Geltungsanspruch nach eigentlich zulassen kann. Demgegenüber hat die Prosafabel im Gefolge Lessings, als »Vortrag [...] des ungekünstelten Geschichtschreibers«¹¹, gerade umgekehrt mit einem nun wieder strenger auszuführenden Gattungskonzept, mit Komplexi-

⁹ Gotthold Ephraim Lessing: [Fabeln. Drey Bücher. Nebst] Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. In: G. E. L.: Sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl. durch Franz Muncker. Bd. 7. Stuttgart 1891, S. 413–479, hier: S. 467. Weitere Zitate aus den »Fabelabhandlungen« mit der Sigle A.

¹⁰ Vgl. Samuel Richardson: Äsopische Fabeln mit moralischen Lehren und Betrachtungen. Aus dem Englischen übertragen und mit einer Vorrede von Gotthold Ephraim Lessing sowie den vierzig Kupfertafeln der Erstausgabe von 1757. Hg. von Walter Pape. Berlin 1987.

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften (wie Anm. 9), Bd. 1. Stuttgart 1886, Fabeln, S. 193–234, Die Erscheinung, S. 195. Weitere Zitate unter Angabe des Einzeltitels.

tätsverringering und Reduktion zu tun: »Präcision und Kürze« machen sie »so faßlich, als möglich«, »die Moral bestimmter«, den Text »planer, [...] zusammengepreßt«; der Widerstand der »anmuthigen poetischen Spielwerke« gegen eine vollständige Indienstnahme als Lehrdichtung wird gebrochen (A 467, 422, 437 u. 469). Die derart strikte Funktionalität aller Textmomente ergibt das genaue Gegenteil eines als Prosa ungebundenen Schreibens.

Die Variationskunst der Versfabel, aus deren amplifikatorischer Fortschreibung sich das ganz andere Gattungsmerkmal ständiger Verschiebung entwickelt hat, geht aber dennoch auf die Prosafabel über. Die Fabeln Lessings sind in dieser Hinsicht geradezu ein Experiment mit der Überlieferung, indem er »in die alten Fabeln [...] eine Art von Jagd zu legen weiß«, »die Geschichte derselben bald eher abbricht, bald weiter fortführt, bald diesen oder jenen Umstand derselben so verändert, daß sich eine andere Moral darinn erkennen läßt.« (A 477) Das hat erhebliche Folgen für die Möglichkeiten der Fabel als didaktisches Genre. Sollen (Verhaltens-)Regeln aufgestellt werden, setzt das relativ stabile Bereiche ihrer Geltung voraus. Die Bedingungen des Verhaltens dürfen nicht jedesmal andere sein, was sie aber in Fabeln wie »Der Rabe und der Fuchs« durch Variation so entschieden sind, daß es hier nur noch täuschend Ähnliches geben kann.

Der Rabe und der Fuchs.

Fab. Aesop. 205. Phaedrus lib. I. Fab. 13.

Ein Rabe trug ein Stück vergiftetes Fleisch, das der erzürnte Gärtner für die Katzen seines Nachbarn hingeworfen hatte, in seinen Klauen fort.

Und eben wollte er es auf einer alten Eiche verzehren, als sich ein Fuchs herbey schlich, und ihm zurief: Sey mir gesegnet, Vogel des Jupiters! – Für wen siehst du mich an? fragte der Rabe. – Für wen ich dich ansehe? erwiderte der Fuchs. Bist du nicht der rüstige Adler, der täglich von der Rechte des Zevs auf diese Eiche herab kömmt, mich Armen zu speisen? Warum verstellst du dich? Sehe ich denn nicht in der siegreichen Klaue die erflehte Gabe, die mir dein Gott durch dich zu schicken noch fortführt?

Der Rabe erstaunte, und freuete sich innig, für einen Adler gehalten zu werden. Ich muß, dachte er, den Fuchs aus diesem Irrthume nicht bringen. – Großmüthig dumm ließ er ihm also seinen Raub herabfallen, und flog stolz davon.

Der Fuchs fing das Fleisch lachend auf, und fraß es mit boshafter Freude. Doch bald verkehrte sich die Freude in ein schmerzhaftes Gefühl; das Gift fing an zu wirken, und er verreckte.

Möchtet ihr euch nie etwas anders als Gift erloben, verdammte Schmeichler! (212f.)

Der Fuchs steht schon für ein Bewußtsein, das auf Wiederholbarkeit nicht mehr vertraut. Er geht die Sache nun anders an, kommt mit neuer Taktik auch zum Erfolg, liefert sich aber gerade damit der Unwägbarkeit des Geschehens aus. Der Rabe ist jetzt eine reflektierende Figur, trotzdem verblendet und kommt trotz seiner Änderungsunfähigkeit nicht zu Schaden. Er hat einfach Glück. Daraus folgt schlicht nur noch die Kontingenz von Welt, mit der absurden Weiterung, daß änderungsfähiges Verhalten ihr um so eher erliegt. Es geht nicht mehr um Käse, sondern um Fleisch, das aber nicht eßbar, sondern vergiftet ist; es war den Katzen zugegedacht, gelangt aber an den Raben, aber nicht er tötet sich damit, son-

dern der Fuchs. Auf diesen letzten Wechsel der Umstände kapriziert sich die Fabelmoral. Den Text deckt sie nicht ab, auch spekuliert sie selbst auf weiteres im Sinne einer Regel ausdrücklich nicht, sondern lehrt schlicht nur, den Zufall von seiner guten Seite zu nehmen.

Das entpflichtet letztlich vom Gattungsprogramm und übersteigt erkennbar und radikal die durch Veränderungsdruck gewonnenen Freiheiten der Versfabel. Dabei sollte gerade ihnen und dem ganzen »anmuthigen poetischen Spielwerke« durch funktionable Prosa mit einem Regelwerk begegnet werden. Die Kodierung schärft aber eigentlich den Blick für das Unregelmäßige und schafft ihm Gewicht. Was nicht ins Schema paßt, ist dann sofort auch als ironisch-skeptische Reaktion auf eine solche Zumutung motiviert. Das Textschema selbst wertet jedes Moment der Abweichung zum gezielten Normbruch auf und bewirkt eine entsprechende Konzentration des Schreibens. Es bildet sich ein Spannungsgefüge heraus, in dem Narration, Dialog, Reflexion der Engung ständig entgegenwirken. Gattungsvollzug wird zur Auseinandersetzung mit den Kriterien. Der interne Konflikt entzündet sich besonders am Lessingschen Hauptbegriff, dem zentralen darstellungstechnischen Begriff des Genres. Er ist erst jetzt, mit der konsequenten Transformation von Ästhetik in Funktionalität möglich geworden: Die Tierfiguren als Fabelwesen stehen für »die allgemein bekannte Bestandtheit der Charaktere«. So legen Allegoriekritik, Textverknappung, Begriffssicherung das Genre nun metonymisch fest. Das erübrigt »umständliche Charakterisierung« und bringt »bey allen die nehmlichen Ideen hervor«, mit Wolf und Schaf, Esel und Löwe jeweils »diese und keine andere Idee« (A 451). Während die Tierfiguren der Versfabel allegorisch »flexibel« sind, ständig anders reden, als ihnen der Schnabel gewachsen ist, schafft sich die neue Prosafabel hier genaue Determinanten. Aber sie organisiert vor dem Hintergrund der Festlegung auch um so markantere Abweichungen. Das eine Mal fehlt den Charakteren »Bestandtheit«, gibt es z.B. unidentifizierbare Zwitter »aus dem Geschlechte der Wolfshunde« – Hunde, Wölfe? – (»Das beschützte Lamm«, 211), das andere Mal sind sie nicht »allgemein bekannt«, wie in dieser Fabel Kazners:

Die Aelster und der Staar.

Eine gereiste schwatzhafte Aelster erzählte einst einem Staar von der wunderbaren Verschiedenheit der Vögel in andern Welttheilen: von Straussen und Papagoyen, vom Paradiesvogel und Colibri.

Der Staar war ein erstaunter, aber stiller Zuhörer des Plauderers, welches Stillschweigen dieser für Mißtrauen in seine Erzählung hielt, und deswegen alle Götter und Göttinnen zu Zeugen aufrief.

Jetzt flog der Staar davon, die Aelster aber rief ih[m] nach: »Der Geyer soll mich holen, wenn ich dir eine einzige Unwahrheit sagte!«

»Er mag dich holen, oder nicht,« rief der Staar zurück, »so werde ich dir weder vom Strauß, noch vom Papagoy, noch vom Paradiesvogel, noch vom Colibri glauben, bis ich selbst

welche gesehen habe. *Was hättest du nöthig, die Götter zu Zeugen anzurufen, wenn du dir nicht selbst bewußt wärest, keinen Glauben zu verdienen.*¹²

Der Star handelt besonnen und kritisch und schließt mit Beurteilungsvermögen und situationsbezogen richtig. Er gibt innerhalb der Fabel ein Beispiel für die adäquate Reflexion eines Fabelgeschehens. Das didaktische Ziel von Fabeln ist also vorbildlich in ihm figuriert. Seiner Schlußrede kommt die Qualität einer Lehre zu. Trotzdem ist seine Wahrheit falsch, und dies auf eine für das Fabelkonzept grundstürzende Weise. Es läßt auf die Möglichkeiten vernunftorientierter Lehre vertrauen. Hier jedoch wird ein Bewußtsein vorgeführt, das genau damit auch am Ende seiner eigenen Möglichkeiten ist. Die Welt ist bunter, als die kritische Wahrnehmung sie haben will. So nimmt die Fabel an sich zwar einen »fehlerfreien« Verlauf und erreicht zielsicher ihr epimythion, das als kluge Schlußfolgerung graphisch ausgestellt wird. Alle Bedächtigkeit nützt aber nichts unter der falschen Voraussetzung regulärer Verhältnisse, als Pendant zur Regelbestimmtheit des Genres. Das tangiert dann den Begriff der Fabel überhaupt. Am Ende plädiert Kazner dafür, man solle »keine Moral mehr unter die Fabeln setzen!«¹³

Fabeln, »in Prosa aufgelöset« (A 416), stehen aber nicht ohne weiteres für Struktur Offenheit. Zunächst verschärft sich sogar die Tendenz auf eine normpoetische Klärung. Nur ist bei deren Regelungswillen mit gleicher Verschärfung auf Gegenwirkung zu vertrauen. Die End- und Nachphase des Gottschedianismus ermöglicht es, Regelbruch durch Regelsetzung zu lancieren. Das bietet die rigoristische Theorie von sich aus bereits an: Sollte der Leser »auch schon dabey entdecken, daß meine Regeln mit meiner Ausübung nicht allezeit übereinstimmen: was ist es mehr? Er weiß von selbst, daß das Genie seinen Eigensinn hat; daß es den Regeln selten mit Vorsatz folget; und daß diese seine wollüstigen Auswüchse zwar *beschneiden*, aber nicht *hemmen* sollen.« (A 416) Darüber lösen sich nicht nur Verfabeln in Prosafabeln auf, sondern auch Prosafabeln in funktionsentthobene Kleine Prosa.¹⁴

¹² Joh.[ann] Fridr.[ich] August Kazner: Fabeln, Epigrammen und Erzählungen. Frankfurt a.M. 1786, S. 124f.

¹³ Ebd., Epilog. Die schöne Aussicht, S. 391f., hier: S. 392. In der neuen Prosafabel rückt deshalb auch Gattungssironisches an die Stelle des letzten Satzes. Vgl. etwa: G.[ottlob] W.[ilhelm] Burmanns Fabeln und Erzählungen. Berlin 1763, S. 46: »Ewig Schade, daß es eine Fabel ist!« (2, 6. »Die Eheleute«).

¹⁴ Wird am Gattungsmuster festgehalten, dient das zunehmend Zwecken (der Kinder- und Jugendliteratur) jenseits dieser Entwicklung oder einer Gegenreaktion auf sie, der das Muster nicht mehr Norm, sondern Regulativ ist. Zu Letzterem vgl. Theo Elm/Peter Hasubek: Fabel und Parabel in der Kultur der Aufklärung. In: T. E./P. H. (Hg.): Fabel und Parabel. Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert. München 1994, Einleitung, S. 7–15.

3. Intensivierung durch Lyrik: die Prosaidylle

In der Jahrhundertmitte werden heftige Auseinandersetzungen um die Idylle geführt. Sie gelten in der Gegenstellung Vergil/Theokrit dem Status der Idylle als künstlicher Allegorie oder als ästhetisch nur wenig optimierter Nachahmung der Natur. Es bietet sich an, die mit Geßner möglich werdende Alternative zwischen Vers- und Prosaidylle hierauf abzubilden. Die Entfernung vom Ideal arkadischer Poesie ist den Kritikern Mangel an Kunstsinn, und sie wollen »dieses Geschäft« gern »der Prosa abgetreten«¹⁵ sehen. Unter diesem Aspekt scheint Geßners Prosa als Intention aufzunehmen, was als Polemik gedacht war.

Nun geraten Geßners Texte zwar in den Streit hinein, aber sie sind für ihn zu wenig positionsbestimmt und erfahren deshalb auch unterschiedliche Zuweisungen. Dies macht sie überhaupt erst zu Repräsentanten des Genres. Dazu gehört auch, daß die Prosawende hier keineswegs einer Verabschiedung des Lyrischen gleichkommt. Das ist schon an der Genese der Prosaidylle zu sehen. Zwar scheint sich die Wende mit Geßners *Idyllen* (1756) wie ein Umschlag zu ereignen, literaturgeschichtlich vollzieht sie sich aber doch sukzessive und im Anschluß an das französische »genre mêlé« als Versprosadichtung. Dabei hinterläßt die Lyrik in der Prosa wichtige Spuren. Gerstenbergs *Tändeleien* und *Prosaische Gedichte* (1759) rekonstruieren als früheste Geßner-Nachfolge den Prozeß, in dem hier Lyrik zunehmend von Prosakommentaren begleitet und umgeben, dann von der mehr und mehr textbeherrschenden Prosa zur Liederinlage verwandelt und schließlich in Prosa aufgehoben wird.¹⁶ Das schränkt Poesie als Darstellungsmodus ein, erlaubt aber gleichzeitig ihre nachdrückliche Inszenierung durch den Text. Die Kombination von lyrischen und prosaischen Passagen ergibt fürs erste eine Analogie zu Arie und Rezitativ. Da ist die Prosa freilich nur erst abschriftlich Poesie, als »Recitiren nur ein tonvolleres Sprechen«, »die lebhafteste Accentuation der Aussprache«¹⁷. Unter dem Eindruck der neuen reimlosen Ode Klopstocks verändern sich aber die Bedingungen. Nun wird für die Lyrik sogar ein Intensitätsschub zur Prosa hin denkbar, eine Prosaauflösung zur Stärkung der lyrischen Emphase, was dann eigentliche Liederinlagen erübrigt. Auf diese Weise »befreit« Gerstenberg in der kleinen Prosastudie »Cypern« Klopstocks »Zürchersee-Ode« zum Hymnus. Aus der Kahnfahrt »von der schimmernden See weinvollem Ufer her« (»Schon

¹⁵ Johann Jakob Dusch: Briefe zur Bildung des Geschmacks an einen jungen Herrn von Stande. 1. Teil. Leipzig/Breslau 1773, S. 276. Zit. nach: Gerhard Hämmerling: Die Idylle von Geßner bis Voß. Theorie, Kritik und allgemeine geschichtliche Bedeutung. Frankfurt a.M./Bern 1981, S. 25. Zum Gattungsstreit und seiner gar nicht idyllischen »Heftigkeit« vgl. Renate Böschstein-Schäfer: Idylle. 2. Aufl. Stuttgart 1977, S. 66–71.

¹⁶ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Tändeleien. 1759. In: Gerstenbergs Vermischte Schriften von ihm selbst gesammelt und mit Verbesserungen und Zusätzen hg. in drei Bänden. Frankfurt a.M. 1971. Bd. 2 (Nachdruck der Ausgabe Altona 1815), S. 5–74.

¹⁷ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Über Recitativ und Arie in der italienischen Sing-Komposition. An ***. 1770. In: ebd., Bd. 3 (Nachdruck der Ausgabe Altona 1816), S. 352–381, hier: S. 376f.

lag hinter uns weit Uto« – »Schon war manches Gebirge / Voll von Reben vorbeygeflohn« – »Izt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh«¹⁸ wird Sphärenflug:

Da schwimmen wir hin durch den zerrissnen Himmel, vor seinen schallenden Sphären schnell vorüber [...] Schon steigen schroffe Felsen mit mosigtem Haupt aus dem blauen Abgrunde hervor, schon stehn sie in ihrer ganzen ehrwürdigen Schöne nackt vor mir da; und itzt ruht der Wagen auf cyprischem Gestade. Bacchus nennt mir den heiligen Ort. O Evan! Evoe!¹⁹

Gerstenberg kopiert hierin Geßner. Jene Ode Klopstocks wird in den Prosaidyllen Geßners der Diktion nach förmlich abziert, von der ersten bis zur letzten Zeile, von »schön ist des heitern Himmels Blau, doch schöner ist dein blaues Aug« (»Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht, / Auf die Fluren verstreut; schöner ein froh Gesicht«) über »Auf den röthlichsten Stralen der Morgen-Sonne kömmt ihr daher« (»Komm, im röthenden Strale, / Auf den Flügeln der Abendluft«) bis »Ihr Brüder, die ihr jetzt fern in trägem Schlummer lieget, ach wäret ihr hier« (»Möchtet ihr auch hier seyn, die ihr mich ferne liebt«).²⁰ Derart Lyrisches unterliegt aber ohne Ausnahme einer Transkription in Prosa, um darin dann auf wirksamste Weise zugegen zu sein. Die Auflösung bietet de facto die Möglichkeit, der Prosa lyrische Texturen einzumengen, dadurch die Prosa zum Zitierraum für Lyrik zu machen, ja sie aus Gedichtpartikeln zusammensetzen. So entsteht in paradoxaler Bildung eine Prosa als Querschnitt der Lyrik ihrer Zeit: Haller, Brockes, Ewald von Kleist, viele andere und immer wieder der »schöpfrische Klopstock« (»Der Wunsch«, 70) werden importiert.

Mit Klopstock als zentralem Namen verbindet sich zudem die Aufhebung des Reimgebotes durch Elegien, Oden, Hymnen nach antiken Mustern. Das erlaubt der Prosa die weitreichende strukturelle Anverwandlung von Poesie und die Inszenierung genau dieses Vorgangs als »höchsten poetischen Enthusiasmus«, der dem »eigentlichen förmlichen Vers«, »aus überlegter Kunst entstanden«²¹, abschwört. Das paßt zu Geßners Prosaidyllen, obgleich ihnen selbstverständlich die rigide Metrik und die Strophenschemata der Odenlyrik eines Klopstock fehlen und sie lediglich in einzelnen Kola/Perioden versifizierter Text sind, im übrigen aber doch Prosa. Gerade dies kann jedoch bei so veränderten Bedingungen jetzt eben Überschreitung bedeuten: Eine »ungebundene Schreibart« transzendiert hier

¹⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock: [Zweyte] Ode Von der Fahrt auf der Zürcher-See. In: Oden von Klopstock. Zürich im August 1750, S. 5–8, V. 5, 13, 15f. und 17.

¹⁹ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Cypem. In: Gerstenbergs Vermischte Schriften. Bd. 2 (wie Anm. 16), S. 155–164, hier: S. 156.

²⁰ Salomon Geßner: Idyllen. Kritische Ausgabe. Hg. von E. Theodor Voss. Stuttgart 1981, S. 38 (»Daphnis. Chloee«), 11 (»Die Nacht«) und 60 (»Der Frühling«) – Friedrich Gottlieb Klopstock: Ode Von der Fahrt auf der Zürcher-See (wie Anm. 18), V. 1f., 7f., 69. Weitere Geßner-Zitate unter Angabe des Einzeltitels.

²¹ Johann Georg Sulzer: Art. Poetisch; Poetische Sprache. In: J. G. S.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...] 1. Theil. 2. vermehrte Aufl. Leipzig 1792, S. 707–710, hier: S. 708; »die Neueren erkennen eben deswegen eine prosaische Poesie, und eine poetische Prose« (S. 709).

das »Sylbenmaaß« als »abgemessene Regel der Ordnung«²² und überhaupt auch die »schulgerechte Ordnung der Sätze« (*Idyllen*, »An den Leser«, 17) und steigert den Affekt ins Irreguläre.

Das zeigt sich nun alles, in Prosa überführt, als »Poesie [...] aus der ungekünstelten Natur hergenommen« (ebd., 17). Geßner orientiert sich aber gleichzeitig an der herkömmlichen Idyllentopik. Es geht um »ein goldnes Weltalter«, um »Gemähle von stiller Ruhe und sanftem ungestörtem Glück«, »bey unverdorbenem Herzen und Verstand« (ebd., 15). Die strukturzersetzende Energie macht davor jedoch keineswegs halt, wie die Idylle »Der zerbrochene Krug« thematisch exakt zeigt. Hier wird »ein ziegenfüßiger Faun« von Hirten gefesselt, muß sich durch ein Lied freikaufen und beklagt darin sein Ungeschick mit dem Krug:

Wo ist mein Krug? Ach! da liegen die Scherben vom schönsten Krug! Da ich gestern im Rausch hier sank, da hab ich ihn zerbrochen – – [...] Was soll ich euch singen, ihr Hirten? sprach der Faun, von dem zerbrochenen Krug will ich singen, da setzet euch im Gras um mich her.

Und die Hirten setzten sich ins Gras um ihn her, und er hub an.

Er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug, da liegen die Scherben umher!

[...] auf dem Krug war gegraben, wie Pan voll Entsetzen am Ufer sah, wie die schönste Nymphe, in den umschlingenden Armen, in lispelnden Schilf sich verwandelte; Er schnitt da Flöten von Schilfrohr, von ungleicher Länge, und klebte mit Wachs sie zusammen, und blies dem Ufer ein trauriges Lied. Die Echo horchte die neue Musik und sang sie dem erstaunten Hain und den Hügeln.

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher. Dann stund auf dem Kruge, wie Zeus, als weisser Stier, auf dem Rücken die Nymph' Europa auf Wellen entführte; Er lekte mit schmeichelnder Zunge der Schönen entblössetes Knie. In-deß rang sie jammern die Hände über dem Haupt, mit dessen lokichem Haare die gaukelnden Zephire spielten, und vor ihm her ritten die Amors, lächelnd auf dem willigen Delphin. Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher. Auch war der schöne Bacchus gegraben; Er saß in einer Laube von Reben, und eine Nymphe lag ihm zur Seite. Ihr linker Arm umschlang seine Hüften, den rechten hielt sie empor und zog den Becher zurück, nach dem seine lächelnden Lipen sich sehnten. Schmachkend sah sie ihn an und schien ihm um Küsse zu flehen, und vor ihm spielten seine gefleckten Tieger; schmeichelnd assen sie Trauben, aus den kleinen Händen des Amors;

²² Moses Mendelssohn: Rez. [Johann Jakob Dusch:] *Schilderungen aus dem Reiche der Natur und der Sittenlehre, durch alle Monate des Jahres. Die Frühlingsmonate* [1757]. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*. Hildesheim/New York 1979. Bd. 2 [3/1] (Nachdruck der 2. Aufl. Leipzig 1762). VII, S. 96–106, hier: S. 103 und 100. Hier werden die Vorgänge noch aus negativer Sicht beschrieben: »in Prose eine Periode einfließen zu lassen, die einem Verse ähnlich siehet«, dies aber nicht ist, läßt »uns den Mangel der Ordnung [...] fühlen«, sonst nichts (S. 100). Das macht es in den 1760er Jahren noch dichtungstheoretisch schwierig, für »poetische Prosa«, »prosaische Dichtkunst« zu votieren, und bleibt bei aller Anerkennung der »geßnerschen Gedichte« auch da ein Problem: sie werden von »Kennern mit einem allgemeinen Beyfalle aufgenommen [...], ob sie gleich in kein prosodisches Sylbenmaaß gebunden sind«; [Johann Adolf Schlegel:] Charles Batteux: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von J. A. Sch. Hildesheim/New York 1976. 1. Theil (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770), S. 176f. Bei allen theoretischen Bedenken funktioniert dies literarisch als Entgrenzung.

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.
O klag es Echo dem Hain, klag es dem Faun in den Hölen! er ist zerbrochen, da liegen die
Scherben umher.

So sang der Faun, und die jungen Hirten banden ihn los und besahen bewundernd die
Scherben im Gras. (*Idyllen*, »Der zerbrochene Krug«, 35–37)

Der Krug hat sein berühmtes Vorbild in den *ειδύλλια* des Theokrit. Er ist hier wie dort Idylleninventar und zugleich Bildfläche der Idylle, deren Szenen ihm eingezeichnet sind (»Innen ist eine Frau, ein Kunstwerk von Göttern, dargestellt [...] ein alter Fischer [...] seine Kraft ist wie die der Jugend [...] Ein wenig entfernt strotzt von dunklen Trauben schön ein Weinberg«²³). Dieses Utensil der Idylle von alters her ist jetzt in Scherben gegangen. Nur sind es gerade auch diese Scherben, die die Steigerung des Wohllebens ins Dionysische bekunden: Ein Rausch läßt den Krug als allegorisches Zentrum der Idylle zerbrechen, so wie die poetisch gewonnene Intensität dieser Prosa das Poetische selbst in seinen Formen. In dem Betracht ist die Idylle vom zerbrochenen Krug ein selbstkritisch funktionierender Text, der die Intention auf Emphase intern problematisiert und Intensivierung an Destruktion verweist. Allerdings haben die Szenen schönen Lebens auf dem Krug auch schon derart Extremes. Wie der Faun in »malender Prosa« die mitzerstörten Bilder besingt, gibt es Unheil genug hinter dem alten Heil zu entdecken, »Entsetzen« und Jammer, dem alles dann noch Schöne zum Hohn wird (»Indeß rang sie jammernd die Hände über dem Haupt, mit dessen lokichitem Haare die gaukelnden Zephire spielten«). Das macht die Idylle bereits in ihren mythologischen Anfängen suspekt; mit weit in die Gattungsgeschichte zurückreichender Radikalität erscheint sie als bloße Wahrung idyllischen Scheins. Doch wechseln Qualifikation und Disqualifikation einander weiterhin ab. Nach den eher schrecklichen Pan-Daphne- und Zeus-Europa-Szenen wird die denn doch vollständig schöne Bacchus-Nymphe-Amor-Szene rekonstruiert. Überhaupt wird alles poetisch eindrucksvoll rekonstruiert; so ist es als dionysisches Geschehen – schrecklich oder schön – mit performativer Kraft präsent. Der Gesang des Fauns ist die Selbstthematization dieser Leistung der Idylle. Er nimmt fast den ganzen Textraum ein. Randbildend kommt nur noch die interne Rezeption hinzu, auf daß die Wirkung der Geßnerschen Idylle beim Lesen an den Hirten als Hörschaft vorexerziert werden kann. Darum durchzieht aber doch der Prosarefrain insistent die heile Welt des Gesangs mit Negation.

Mit all dem läßt sich die poetische Prosa widersprüchlich auf. Die entscheidenden Idyllen Geßners sind auch die maßgeblichen Destruktionen ihres Genres. Die Texte werden doppelt lesbar, als Euphorisierung und Desillusionierung des Gattungskonzepts, sind aber deshalb nicht eigentlich konträr motiviert. Der Widerspruch liegt vielmehr in der Konsequenz extremen Vollzugs, für den auf eine extreme Belastung des Gattungskonzepts nicht zu verzichten ist. Für eine Poesie,

²³ Theokrit: Gedichte. Griechisch – deutsch. Hg. und übersetzt von Bernd Effe. Düsseldorf/Zürich 1999. I. ΘΥΡΕΙΣ Η ΩΙΑΗ (»Thyrsis oder Lied«), S. 8–129, hier: S. 11.