

Blättern statt Entscheiden

Von der Fremdheit zwischen Geistesgeschichte und
Gegenwartsliteratur im Zeitraum 1910–1925

Christoph König
(Marbach am Neckar)

Schon 1900 hat Oskar Walzel in Bern einen Vortrag über ‚Strömungen der neuesten deutschen Literatur‘ gehalten¹ und, wie er berichtet, damit bei seinen Fachgenossen „gelindes Entsetzen“² hervorgerufen. Das überrascht nicht. Gerade die Heftigkeit, mit der zu Beginn dieses Jahrhunderts von Literarhistorikern abwehrende Argumente vorgebracht wurden, sobald Schriftsteller der Zeit mehr Aufmerksamkeit von ihrer Wissenschaft anmahnten, oder sobald ein Gelehrter – aus Neugierde, Freundschaft oder Verantwortungsgefühl – diesen Gegenstand aufgriff: diese Heftigkeit zeigt an, daß hier der damals auch innerhalb des Faches angezweifelte Anspruch der Literaturgeschichte als Wissenschaft berührt war. Bis in öffentliche Vorlesungen hinein waren die Gelehrten bemüht, die Wissenschaftlichkeit ihrer Disziplin zu sichern. Nur aus der Entfernung könne man Größe erkennen (so Harry Maync 1912 in Bern³). Nur nach Abschluß einer Entwicklung ihren sinnvollen Verlauf nachzeichnen, betonte Julius Petersen 1913 in seiner Baseler Antrittsvorlesung und mahnte: wer sich dennoch auf die Gegenwartsliteratur einlasse, dürfe „außerhalb seines Amtes für seine Meinung keine wissenschaftliche Autorität beanspruchen“⁴. Natürlich begründet Walzel, warum er es anders hält.

¹ Vgl. Oskar Walzel: Wachstum und Wandel. (Lebenserinnerungen.) Aus dem Nachlaß hg. von Carl Enders. Berlin 1956. S. 283.

² A.a.O.

³ Harry Maync: Dichtung und Kritik. (Eine Rechtfertigung der Literaturwissenschaft.) München 1912. S. 20f. – Maync hat diese Schrift, nicht ganz zu Unrecht, „Oskar Walzel, meinem verehrten Vorgänger auf dem Berner Lehrstuhl, zugeeignet“.

⁴ Julius Petersen: Literaturgeschichte als Wissenschaft. Heidelberg 1914. S. 71. – Paul Kluckhohn schickt seinen regelmäßigen Vorlesungen über die ‚Geschichte der deutschen Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart‘ (Notizen und Materialien befinden sich im Nachlaß Kluckhohn im Deutschen Literaturarchiv, Marbach a. N.) die Bemerkung voraus, Literatur der Gegenwart sei nicht Gegenstand der Literaturgeschichte als Geschichtswissenschaft. Er variiert also das Argument des fehlenden Abstands. Man müsse

„Nur ein Zeitgenosse kann ein Kunstwerk völlig miterleben“⁵, sagt er und macht damit aus einem persönlichen Motiv ein Argument, das in den postum erschienenen Lebenserinnerungen nachzulesen ist: „Den Sinn der Jüngsten suchte ich zu ergründen, seitdem ich zu Beginn der neunziger Jahre mit ihnen in persönliche Berührung gelangt war.“⁶ Die Jüngsten, damit ist in erster Linie Leopold von Andrian gemeint, dessen Hauslehrer Walzel war, dazu gehören Hugo von Hofmannsthal und die Literaten des Café Griensteidl überhaupt, aber auch eine „ganze Reihe von zumeist österreichischen Dichterinnen“⁷, die er im Haus von Florentine Galliny kennenlernte.

Die Begriffe ‚Sinn‘ und ‚Miterleben‘ weisen auf die Grundlage von Walzels Argument, nämlich auf das geistesgeschichtliche Konzept, das er mit der zeitgenössischen Germanistik teilt. Nach dem Positivismus hat diese Diltheys Buch ‚Das Erlebnis und die Dichtung‘ (1905) als Befreiung empfunden, vor allem deshalb, weil man das Leben eines Dichters, die Generationen und die Epochen nun wie Texte, die Sinn hatten, interpretieren durfte. Die Synthese war das neue Erlebnis, Sinn und Einheit waren in vieler Munde.⁸

Walzel bemüht sich, die Literatur seiner Zeit zu verstehen, liest viel und schreibt, vor allem nach 1910, ausgiebig über sie. Der 1917 entstandene Anhang zu Scherers Literaturgeschichte⁹, 1919 beträchtlich erweitert unter dem Titel ‚Die

sich bewußt sein, an den Grenzen des wissenschaftlichen Arbeitens zu stehen. Ihn bewege indes die Verantwortung für die Jugend. Man liest im Skript: „Was frühere Zeiten von Religionspredigern und Philosophen, von Propheten erwarteten, die letzten Jahrzehnte vom Dichter: Lebensdeutung. Antwort auf tiefste Fragen ... Rat u. Heilung für seel. Nöte. Auch Erlösung, verloren gegangene Einheit des Lebens.“ (Prosa. Vorlesungen, Bl. 6 der ersten Zählung) Kluckhohn sieht in Paul Ernst den Dramatiker der „Neuen Sittlichkeit“, Ernst ist *sein* Gegenwartsautor.

⁵ Oskar Walzel: Fritz von Unruh. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 9, 1921, S. 200–209 u. 267–277, hier S. 201.

⁶ Walzel: Wachstum und Wandel. S. 284.

⁷ A.a.O. S. 55.

⁸ Lukács bezieht seine ‚Theorie des Romans‘ (1916) im Vorwort zur Neuauflage, 42 Jahre später, auch auf „die faszinierende Wirkung von Diltheys ‚Das Erlebnis und die Dichtung‘ (Leipzig 1905), ein Buch, das in vieler Hinsicht Neuland zu sein schien. Dieses Neuland erschien uns damals als eine Gedankenwelt großangelegter Synthesen, und zwar theoretisch ebenso wie historisch.“ (Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt u. Neuwied 1971. S. 7.) Also auch bei ihm der geistesgeschichtliche Einfluß: umso genauer ist nach der Stelle zu sehen, an der er – in unserer Konstellation – auf die andere Seite gerät.

⁹ Wilhelm Scherer: Geschichte der Deutschen Literatur mit einem Anhang: Die Deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart von Oskar Walzel. Berlin ([1917]).

Deutsche Dichtung seit Goethes Tod“¹⁰ erschienen, ist nur ein Beispiel. Er wird auf diese Weise zum Außenseiter der Universitätsgermanistik (in Deutschland erhält er anfangs eine Professur ‚nur‘ an einer Technischen Hochschule: von 1907 bis 1921 ist er in Dresden). Doch interpretiert er die zeitgenössischen Texte vielfach nur oberflächlich; er gewinnt zur Literatur seiner Zeit oft kein rechtes Verhältnis, weil er methodisch so verfährt, wie jene Universitätskollegen, gegen deren Verdikt er sich mit diesem Gegenstand auseinandersetzt.

Denn wenn auch Walzel 1915 schon den ideengeschichtlichen Ansatz in den Hintergrund, die „Bedeutung der Kunst im Dichtwerk wieder einmal in den Vordergrund“¹¹ schiebt: nach wie vor bleibt die Form für ihn vom (weltanschaulichen) Gehalt kaum geschieden, er versteht die Form als bloße „Gestalt“ und vermag so kaum zur inneren Form der einzelnen Werke vorzudringen.

Wie fatal diese geistesgeschichtliche Verwurzelung Walzels sich auswirkt, zeigt sich in einer Arbeit über ‚Schicksale des lyrischen Ich‘ (1916), die 1926 in Walzels Aufsatzsammlung ‚Das Wortkunstwerk‘ aufgenommen wird.¹² Beim ‚Blättern‘, so wörtlich, beim Blättern durch Trakls ‚lyrische Sammlung‘ ‚Sebastian im Traum‘ beobachtet er unter anderem, daß das Ich in diesen Gedichten sich in der Regel als Du anspricht. Zahlreiche Beispiele aus der älteren und neuesten Literaturgeschichte, in denen das auch so ist, fallen ihm ein. „Mir gilt es hier nicht, Dichtungen sauber in Schachteln zu ordnen und jeder Schachtel ihre Überschrift zu geben, sondern ich möchte mir ein Gefühl verdeutlichen, das beim Eindruck unverkennbar sich geltend macht.“¹³ Man wird mißtrauisch, wenn jemand verspricht, etwas nicht zu tun. Und in der Tat: er ordnet seine Beispiele nach Gruppen, die ‚Schachteln‘ hat er von Friedrich Theodor Vischer, und beruhigt sich damit. Walzels Verfahren ist der Vergleich, in dem die Anteilnahme am einzelnen Werk verlischt. Die Methode wird sinnfällig in der Geste des Blätterns.

Komplizierter liegt der Fall bei einer Diskussion in der Zeit unmittelbar vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg. Beteiligt sind die Dichter Paul Ernst und Fritz von Unruh, ebenso Georg Lukács und Oskar Walzel, auch Walter Benjamin. Unruhs dramatisches Werk wird von Ernst scharf attackiert, weil ihm seine Ästhetik zuwiderläuft, Lukács deutet die Position von Ernst in Ernsts Sinn. Walzel aber, der Unruh wohlwollend interpretiert, versteht nicht einmal den Streit, den er zu schlichten sucht.

¹⁰ Oskar Walzel: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1919. 1929 erscheint das Buch in der fünften Auflage.

¹¹ Oskar Walzel: Wachstum und Wandel. S. 152.

¹² Oskar Walzel: Schicksale des lyrischen Ichs (1916). In: Ders.: Das Wortkunstwerk. (Mittel seiner Erforschung.) Leipzig 1926. S. 260–276.

¹³ A.a.O. S. 265.

Die Polemik Ernsts¹⁴ richtet sich vor allem gegen die 1916 abgeschlossene Tragödie Unruhs ‚Ein Geschlecht‘¹⁵. Es ist ein lautes Stück in der Nachfolge von Oskar Kokoschkas ‚Mörder, Hoffnung der Frauen‘ (1907). Die lautesten Protagonisten sind die Mutter, ihr ältester Sohn und ihre Töchter. Die Handlung entfaltet sich in konvulsivischen Veränderungen ihrer Beziehungen, die konstanten Medien der Veränderungen sind Gewalt, Macht und Lust. So wie die Figuren grundsätzlich zu den gleichen Taten geschaffen sind, so homogen ist ihre ekstatische Sprache. Entgrenzung, „O selge Flächenlust!“¹⁶, ist die Utopie des Stücks, deren Figuration schließlich die Mutter. Diese Utopie wendet sich gegen den Krieg, die Ursache des ganzen Spektakels, die von ihm entfesselten Kräfte werden indes nicht wieder gebunden.

Paul Ernst spricht dem lauten Pazifismus Unruhs die Sittlichkeit ab. Unruh sei – wie Hasenclever, Kokoschka und Kaiser auch¹⁷ – ein „revolutionärer Philister“, der ein unsittliches Verhältnis zur Form habe. Sittlich sei, wer sich aus seinen Bedingungen löse (das naturalistische Milieustück könne deshalb niemals sittlich sein¹⁸), wer durch freien Willen sich in einem Konflikt gegensätzlicher Kräfte bewährt habe. Sittlich sei am ehesten der Kampf des Helden gegen sein Schicksal. Diese Ethik verpflichte zur Wahl der Gattung Tragödie. Die Entscheidung für eine Form ist somit eine sittliche Entscheidung, die sich im Rahmen einer ‚Gattungsethik‘ vollzieht. Anders bei Unruh: seine getriebenen Figuren werden nicht zu Einzelcharakteren, die einen Konflikt austragen können.¹⁹

¹⁴ Paul Ernst: Fritz von Unruh. In: Münchner Neueste Nachrichten, 1921, Nr. 299/300. Wiederabgedruckt in: Paul Ernst und das Drama. Jahrbuch 1939 der Paul-Ernst-Gesellschaft. Langensalza 1939. S. 112–121.

¹⁵ Fritz von Unruh: Ein Geschlecht. (Tragödie.) In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Hanns Martin Elster. Bd. 3. Berlin 1973. S. 7–49.

¹⁶ A.a.O. S. 46.

¹⁷ Vgl. seine Entgegnung auf Bernhard Diebold, der Unruh in der ‚Frankfurter Zeitung‘ unter dem Titel ‚Paul Ernst und die Jugend‘ verteidigt hat. Ernsts ‚Fritz v. Unruh und sein Verteidiger‘ erschien erstmals 1921 in den ‚Münchner Neuesten Nachrichten‘ (Nr. 371) und findet sich ebenfalls im Jahrbuch 1939 der Paul-Ernst-Gesellschaft (Anm. 14), S. 121–125, hier S. 121.

¹⁸ Vgl. Paul Ernst: Das moderne Drama (1898). In: Ders.: Der Weg zur Form. (Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle.) Leipzig 1906, S. 46–52.

¹⁹ Ein anderes Beispiel für die Freizügigkeit seiner Form: übers ganze Frühwerk hin gesehen ist Unruhs Stil von seiner Wandlung zum Pazifismus kaum berührt. Seine grenzenlose Schwärmerei entzündet sich am Krieg wie am Frieden, die Verwandtschaft seines expressionistischen Stakkatos mit der Offizierssprache ist ihm kein Ärgernis. Daran knüpft Benjamin seine Kritik von Unruhs Reisebericht ‚Flügel der Nike‘ aus dem Jahr 1925 (In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. 3. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main 1972. S. 23–28): Unruhs Sprache korrespondiere mit dem Unernt

Walzel nun schreibt am 9. August 1921 aus Alexanderbad an Fritz von Unruh: „Lieber Freund! ... Über den Angriff Paul Ernsts sollen Sie sich nicht aufregen. ... Die beste Antwort auf Paul Ernsts Angriff wird mein Aufsatz sein. ... Ich kenne ihn seit langem. Auf dem Gebiet dramatischer Form ist der Gegensatz zwischen Ihnen und Ernst zu groß. Da ist an Verständigung nicht zu denken. Dagegen wird er ihr Lebensziel vielleicht anerkennen, wenn er es einmal erfaßt hat. Und dazu soll ihm mein Aufsatz dienen.“²⁰

War Walzels Aufsatz, der 1921 in der Fachzeitschrift ‚Germanisch-Romanische Monatshefte‘ in zwei Folgen erscheint, die beste Antwort? Walzel schildert hier Unruhs dramatische Entwicklung von den ‚Offizieren‘ (1912) bis zum ‚Platz‘ (1920) und vergleicht sie mit der Entwicklung des expressionistischen Dramas. In der Einstellung zum Krieg, behauptet er, entfalten sie sich gegenläufig. Die Entwicklung Unruhs bezieht Walzel auf die abendländische Dichotomie von Geist und Sinnlichkeit: die dramatische Dynamik tendiere zur Aufhebung dieses Gegensatzes. Walzel vergleicht Werke Unruhs untereinander und mit Werken der näheren und fernerer Literaturgeschichte und mißachtet so die Autonomie des einzelnen Kunstwerks mehrfach; auch sein Hinweis, daß er ein „von Unruh belehrter Deuter“²¹ sei, zeigt, daß ihm anderes (hier: die Meinung des Autors) näher liegt als das Werk selbst. Für das Drama ‚Ein Geschlecht‘ bedeutet diese Distanz: die Mutter sei der Entwurf einer friedlichen Welt, nicht aber als entgrenzende Macht, wie sie oben skizziert worden ist, sondern – überraschend – als „durchgeistigtes Weib“. In ihr komme der Gegensatz von Geist und Sinnlichkeit ins Gleichgewicht. Zu dieser Deutung gelangt Walzel, weil er ein anderes Stück Unruhs, ‚Platz‘, den zweiten Teil der ‚Trilogie‘, zum Vergleich heranzieht, und da vor allem das Ende, das mehr von biographischen Erlebnissen Unruhs als von Entwicklungen im Stück selbst motiviert scheint und die ebenbürtige Begegnung von Mann und Frau darstellt. Von diesem Ort erläutert Walzel den Sinn des früheren Dramas, der ihm dort „noch im Unklaren schwimmt“²².

Paul Ernst wird wenig beeindruckt gewesen sein von der Antwort Walzels; viel-

seines Pazifismus. 1914 habe Unruh Paris militärisch erobern wollen, nun versuche er es mit ‚Friedensware‘ (so der Titel der Besprechung). „Das Bild des begradeten Schwätzers mit tränenden Blicken, wie nur Shakespeare das festhalten konnte! – Die große Prosa aller Friedenskundler sprach vom Kriege. Die eigne Friedensliebe zu betonen, liegt denen nahe, die den Krieg gestiftet haben. Wer aber den Frieden will, der rede vom Krieg. Er rede vom vergangenen (heißt er nicht Fritz von Unruh, welcher gerade davon einzig und allein zu schweigen hätte), er rede von dem kommenden vor allem.“ (S. 24f.)

²⁰ Nachlaß Fritz von Unruh, Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N.

²¹ Oskar Walzel (Anm. 5) S. 209.

²² A.a.O.

leicht hat er sogar die Seelenverwandtschaft von Walzel und Unruh bemerkt. Beide mißachten Autonomie und Einzigkeit des Kunstwerks, und wie die sich der besonderen Form verdanken können. Ein in dieser Form von Unruh vorgebrachtes „Lebensziel“ (wie es im genannten Brief heißt) wird Ernst nicht anerkannt haben. Hat Ernst einen Blick in den Walzel-Scherer geworfen, so wird er überdies empört gewesen sein. Da macht ihn Walzel geradewegs zum Vorreiter des Expressionismus. Bei ihm kündige „sich der Wunsch nach einer geschlossenen Weltanschauung an, der heute zu vollem Leben erwacht ist und die Tragik der Ausdruckskunst trägt.“²³

Mit Hinweis auf Sören Kierkegaard beantwortet Lukács durch eine einfache Unterscheidung die Frage, warum Walzel eine entscheidende Differenz in der Literatur der Zeit nicht erkennt. Lukács schreibt 1916 seinem Freund Paul Ernst zum fünfzigsten Geburtstag einen Essay über ‚Ariadne auf Naxos‘.²⁴ Ernst hat dieses Drama 1912 veröffentlicht.²⁵ Der Ariadne-Mythos ist bekannt: Theseus, der athenische Königsson, findet mit Hilfe des Fadens der Ariadne aus dem Labyrinth zu Kreta heraus, nimmt Ariadne mit und läßt sie dann auf der Insel Naxos allein zurück, wo sie später der Gott Dionysos besucht und liebt. Wie Ernst das Verhalten der zwei Männer motiviert, ist bemerkenswert. Theseus, dessen Abreise den Interpreten stets Kopfzerbrechen gemacht hat, ist nun der Held, der sich mit Abraham vergleicht und seine Liebe einem fernen Gott zu opfern bereit ist, da der ihn beauftragt hat, umherzureisen und den Menschen die Freiheit zu bringen. Warum Dionysos die schöne Ariadne liebt, glaubte man indes zu wissen; daß der Gott der Freude und der Lust aber eigentlich sich leer und einsam fühlt und in ein dialogisches Verhältnis zu der Frau treten möchte, das ist neu. Nicht genug damit: Ernst läßt Theseus und Dionysos gleichzeitig spielen und in einen Wettstreit der Konzepte treten, in dem der Gott schließlich den Sieg davonträgt. Lukács sieht im Helden Theseus und im Gott Dionysos Vertreter zweier Dramenformen Ernsts, die in sich ebenso notwendig sind wie in ihrer Abfolge. Die frühere Tragödie der Selbstentfaltung habe Gottlosigkeit vorausgesetzt (‚Brunhild‘ etwa), ob aber Nietzsches Gottlosigkeit schon das Ende der Geschichte sei, könne bezweifelt werden. Vielleicht komme, so die Frage von Ernst und Lukács, ein anderer Gott, „aus jüngerem Geschlechte, von anderen Wesen und in anderen Beziehungen zu uns“²⁶. Folge deshalb auf die Tragödie das „Gnadendrama“ ‚Ariadne auf

²³ A.a.O. (Anm. 9) 3. Aufl. 1921, S. 687.

²⁴ Georg Lukács: Ariadne auf Naxos. In: Paul Ernst zu seinem 50. Geburtstag. Hg. von Werner Marholz. 2. Aufl. München 1916. S. 11–28.

²⁵ Paul Ernst: Ariadne auf Naxos. (Schauspiel in drei Aufzügen.) In: Ders.: Dramen. Bd. 2. München 1933. S. 349–401.

²⁶ Georg Lukács (Anm. 24) S. 17.

Naxos‘, so muß der Held von früher versagen. Nun trifft es eben Theseus. In der „Atmosphäre des seienden Gottes“ enthülle sich das „bloß Vorletzte seiner heldischen Ethik“²⁷.

Der ‚Ariadne‘-Interpretation liegt die Auffassung der Form als ethische Geste zugrunde. Diese Auffassung erarbeitet Lukács 1909 in einem Essay (1910 aufgenommen in ‚Die Seele und die Formen‘) über Sören Kierkegaard, der ‚Das Zerschellen der Form am Leben‘²⁸ betitelt ist. Der Essay ist ein wichtiges frühes Zeugnis deutschsprachiger Kierkegaard-Rezeption, vor allem von Kierkegaards ‚Entweder – Oder‘. Kierkegaard entwickelt in ‚Entweder – Oder‘ die Lehre von der ästhetischen und der ethischen Lebensform. Ästhetisch lebe, wer unmittelbar lebt oder wer sich beliebig in der Mannigfaltigkeit verliert. Man soll aber ethisch leben. Ethisch lebt, wer wählt, wer eine Entscheidung trifft, Ethik und Eindeutigkeit gehören zusammen.²⁹ Wichtig für unseren Zusammenhang ist nun, daß Lukács in dem gleichen Essayband auch über Paul Ernst und die ‚Metaphysik der Tragödie‘ geschrieben hat. Dieser Essay ist von Kierkegaards Unterscheidung geprägt und weist Ernst mit ihrer Hilfe einen Platz zu, in ihm heißt es: „Die Form ist die höchste Richterin des Lebens. Eine richtende Kraft, ein Ethisches ist das Gestaltenkönnen und ein Werturteil ist in jedem Gestaltetsein enthalten. Jede Art der Gestaltung, jede Form der Literatur ist eine Stufe in der Hierarchie der Lebensmöglichkeiten: über einen Menschen und sein Schicksal ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen, und welche ihre Höhepunkte erfordern.“³⁰ Und: „Die dramatische Tragödie ist die Form der Höhepunkte des Daseins, seiner letzten Ziele und letzten Grenzen.“³¹

²⁷ A.a.O. S. 22.

²⁸ Georg Lukács: Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen. In: Ders.: Die Seele und die Formen. (Essays.) Berlin 1911. S. 61–90.

²⁹ Lukács fragt in dem Essay: warum hat sich Kierkegaard vor seiner Verlobten Regine Olsen, die er so sehr liebt, als Verführer gebärdet? Und er antwortet: Kierkegaard habe ethisch leben wollen und sich deshalb eindeutig für seine Einsamkeit entschieden. Die Eindeutigkeit konnte nur durch die abschreckende Gebärde des Verführers, durch diese Geste, in sein Leben kommen. Regine Olsen würde sonst nicht aufhören, ihn zu lieben, die gemeinsame Liebe bliebe als Möglichkeit weiterhin im Raum.

³⁰ Georg Lukács: Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst. In: Ders.: Die Seele und die Formen. (Essays.) Berlin 1911. S. 325–373, hier S. 370.

³¹ A.a.O. S. 343. – Der Formanspruch von Ernst degeneriert schließlich in nationalem Pathos. Auf Einladung von Julius Petersen hält er 1932 im Berliner Seminar eine Rede ‚An die Germanisten‘ (das Typoskript befindet sich im Nachlaß Paul Ernst im Deutschen Literaturarchiv, Marbach a. N.). Er warnt die Studenten vor schlechtem Stil, weil der die Volkskraft schwäche (mit ökonomischen Folgen). Statt Zeitungen und Gegenwartsliteratur sollen die Studenten lieber Luthers Bibelübersetzung lesen. – Julius Petersen hat

Aus Walzels Trakl-Lektüre und aus der Diskussion um Unruh und Ernst können wir folgern: es sind zwei Literaturkonzepte am Werk. Die Vertreter des einen berufen sich auf Kierkegaard und unterscheiden zwischen ästhetischer und ethischer Lebensform. Sie weisen die Literatur der Sphäre sittlicher Entscheidung zu und machen die Form zur ‚höchsten Richterin des Lebens‘. Die anderen weigern sich, diesen Unterschied zu machen, und können es auch nicht. Ihr Ansatz verhindert geradezu das Verständnis der Bücher Kierkegaards, die ihnen Klarheit verschaffen könnten. Sie verhalten sich in den Augen der anderen ästhetisch. Den Unterschied gibt es in der Literatur und in der Philologie, oder allgemeiner: im Umgang mit der Literatur. Für diesen ist deshalb Literatur entweder Gegenstand der Literaturgeschichte, die nicht eingreift, oder Element der Praxis. Gerade im Ersten Weltkrieg, einer Zeit der Entscheidung, scheiden sich an Kierkegaard die Geister, der so eine Alternative zu Dilthey werden konnte.

Ernst erhält in der Analyse von Lukács einen anderen Stellenwert als in der von Walzel. Und auch Georg Trakl in der von Ludwig von Ficker herausgegebenen Zeitschrift ‚Der Brenner‘. In Ficker hat Trakl seinen Förderer und ersten Interpreten gefunden, von Ficker wurde Trakl in entschiedene Nähe zu Kierkegaard gerückt, im ‚Brenner Jahrbuch 1915‘³² oder im ‚Vorwort zum Wiederbeginn‘³³ der Zeitschrift 1919. Weil die christliche Welt diesen Weltkrieg auf dem Gewissen habe, müsse nun im „Bannkreis“ auch von Kierkegaard „eine Entscheidung fallen, die für die geistige Orientierung dieser Zeit, soweit sie ihrer religiösen Bestimmung habhaft werden will, von größter Wichtigkeit ist.“³⁴ „Der letzte Ernst zur Verantwortung“³⁵ prägt Fickers Grundhaltung und seinen Umgang mit Trakls Gedichten. Deshalb setzt er an das Ende dieses Vorworts zwei Zeilen aus Trakls ‚An die Verstummtten‘. Von der Universitätsgermanistik finden sich im Brenner-Kreis keine wesentlichen Spuren. Sie hat sich weniger um die Forderung nach einer Entscheidung gekümmert, die in unserem Zusammenhang nicht zuletzt eine Entscheidung für die Form war, als um das Konzept ‚Einheit‘ und ‚Sinn‘, welches im übereiligen Verstehen – auch beim besten Willen – solche Entscheidungen nicht mehr beachtet. „Der geile Drang aufs große Ganze war ihr Unglück“, schreibt

auch Unruh zu einem solchen Vortrag vor Studenten eingeladen (vgl. den Brief Unruhs an Petersen vom 10.12.1928, Nachlaß Julius Petersen im Deutschen Literaturarchiv, Marbach a. N.). So wiederholt sich im literarischen Leben, was für Walzels Literaturbeachtung gilt.

³² Innsbruck 1915.

³³ In: Der Brenner 6, 1919, H. 1, S. 1-4.

³⁴ A.a.O. S. 2.

³⁵ A.a.O.

Benjamin in einer Rezension von Walzels ‚Wortkunstwerk‘ (1926) und münzt diesen Satz auf die Geistesgeschichte überhaupt.³⁶

³⁶ In: Walter Benjamin (Anm. 19) S. 50–51, hier S. 51. Benjamin wiederholt diesen Satz in einer Kritik des Sammelbandes ‚Philosophie der Literaturwissenschaft‘, den Emil Ermatinger 1930 als Kompendium geistesgeschichtlicher Forschung veranstaltet hat (A.a.O. S. 283–290).

VG Begegnung mit dem ‚Fremden‘ Grenzen – Traditionen – Vergleiche

Band 1
Ansprachen • Plenarvorträge • Berichte

Band 2
Theorie der Alterität

Band 3
Sprachgeschichte • Sprachkontakte im
germanischen Sprachraum

Band 4
Kontrastive Syntax • Kontrastive
Semantik, Lexikologie, Lexikographie
• Kontrastive Pragmatik

Band 5
Deutsch als Fremdsprache • Linguisti-
sche und literarische Übersetzung
• Kontrastive Rhetorik, Poetik, Stilistik,
Textlinguistik

Band 6
Die Fremdheit der Literatur • Rezeption

Band 7
Klassik – Konstruktion und Rezeptio
• Orientalismus, Exotismus, kolonial
Diskurse

Band 8
Emigranten- und Immigranteliteratur

Band 9
Erfahrene und imaginierte Fremde

Band 10
Identitäts- und Differenzenerfahrung
im Verhältnis von Weltliteratur und
Nationalliteratur • Feministische
Forschung und Frauenliteratur
• Vergangenheit bzw. Zukunft als
Fremdes und Anderes

Band 11
Innerkulturelle Fremdheit • Revolutio
und Literatur • Skandinavistik • Nieder-
ländisch, Afrikaans • Jiddistik

Die Fremdheit der Literatur
Rezeption

Akten des VIII. Internationalen
Germanisten-Kongresses

edicium Tokyo 1990