

Moderne in der deutschen und der
tschechischen Literatur.

Hrsg. v. Klaus Schenk

Frankfurt Verlag: Tübingen/Basel
2000.

Alice Stašková (Prag)

„Moderne“ als Epochenbegriff

Einige Datierungsansätze der Literaturgeschichtsschreibung

Superbe, il plane, avec un hymne en ses agrès;
Et l'on croit voir passer la strophe du progrès.

Il est la nef, il est le phare!

L'homme enfin prend son sceptre et jette son baton.
Et l'on voit s'envoler le calcul de Newton

Monté sur l'ode de Pindare.

Victor Hugo, *Vingtième Siècle*, 1859

Der Epochenbegriff der Moderne ist ein problematischer, solange wir darin einbegriffen bleiben. Denn die Bedeutung des Wortes „Moderne“ selbst impliziert einen Bezug zum Jetzt dessen, der es gebraucht, zunächst unabhängig davon, ob und inwiefern er auch von einer Post-Moderne ausgeht. Kaum weniger problematisch ist der Begriff „Neuzeit“; die Datierungsfrage des Beginns dieser (unserer) Epoche bleibt ein Diskussionsthema der Historiker. Es ist unsere unmittelbare Bezogenheit auf die im 18. Jahrhundert bewußtgewordenen und explizit benannten Problemzusammenhänge, die etwa Reinhart Koselleck dazu veranlaßten, für den Beginn der Neuzeit erst im 18. Jahrhundert zu plädieren.¹ Die Beschleunigung und Verzeitlichung der Welt, das Wissen um eine zu gestaltende und dennoch unabsehbare Zukunft sind die Merkmale der Neuzeit. Die Reflexion dieser Aspekte führt gleichzeitig zur Erkenntnis von der Perspektivierung historischer Aussagen, von der Ungleichzeitigkeit von chronologisch Gleichzeitigem, schließlich zu einer Erfahrung von Übergangszeit.

In der Literaturgeschichtsschreibung wird die Datierungsfrage der Moderne immer wieder aufgegriffen. Nach einer Begriffsklärung soll im folgenden zunächst auf zwei Positionen zur modernen *Kunst* aus der Sicht der Kunstphilosophie eingegangen werden. Im zweiten Teil dieses Beitrags werden dann einige Vorschläge zur Datierung der literarischen und ästhetischen Moderne referiert. Zu unterscheiden sind hier, wie Koselleck für den Begriff der Neuzeit dargelegt hat, Auffassungen, die auf „Eckdaten“ setzen und andere, die sich an „strukturellen Tiefenbestimmungen“ orientieren und

¹ Reinhart Koselleck: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“, in: Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München: Fink, 1987, S. 269-282.

endlich solche, die im Sinne einer „Epochenschwelle“ beides zu vereinbaren versuchen. Abschließend seien diese Vorschläge am Beispiel der Rezeption Victor Hugos durch Hugo von Hofmannsthal verdeutlicht.

1.

Als ein kunstgeschichtlicher Terminus besitzt das Wort „modern“ bzw. „Moderne“ sowohl eine *historisch* sich entwickelnde und *typologisch* immer wieder gebrauchte, als auch die *epochale* Bedeutung. Die *typologische* Bedeutung hat wohl bereits Ernst Robert Curtius im Sinne, der im Wort „modern“, das „zu modo ‘soeben’ wie *hodiernus* zu *hodie* gebildet“ und als Kontrastbegriff zu *antiquus* im 6. Jahrhundert zuerst gebraucht wurde, „eines der letzten Vermächnisse spätlateinischer Sprache an die neuere Welt“ sieht.² In seiner Auffassung der Opposition alt-neu beruft sich Curtius auf die Generationenkonflikte bewegter Epochen; er nennt die *querelles* „ein konstantes Phänomen der Literaturgeschichte und Literatursoziologie“.³

Um den Beginn der Neuzeit zu bestimmen, stützt sich Koselleck auf den Wortgebrauch, in dem sich das jeweilige Problem- und Epochenbewußtsein der (gelehrten) Zeitgenossen abzeichnet, welches dann in Beziehung zu unseren eigenen Fragen gesetzt wird. Ähnlich verfährt Hans Ulrich Gumbrecht, indem er aus der Untersuchung des Wortgebrauchs drei mögliche kontrastiv umrissene *historische* Bedeutungen des Wortes „modern“ ableitet, die teilweise auch zeitlich zueinander im Verhältnis stehen: die Bedeutung „gegenwärtig“ als Opposition zu „vorherig“ (Beispiel: „*modernus pontifex*“), die im Sinne einer Institution eine unbesetzbare Stelle bezeichnet; „neu“ im Kontrast zu „alt“, die auf eine jeweilige Gegenwartsauffassung deutet; und schließlich „vorübergehend“, dessen Gegenbegriff „ewig“ bildet, und ein (bei Baudelaire nachvollziehbares) Gefühl der eigenen Epoche als eines Vergänglichlichen, als der „Vergangenheit einer zukünftigen Gegenwart“ vermittelt.⁴

Die Untersuchung von Veränderungen der Sprachnorm zeigt jedoch auch ein allmähliches Auseinandertreten der Bedeutung und der Konnotationen des Wortes in der Kunst und in anderen Bereichen menschlicher Tätigkeit. Zum ersten Mal wird eine unterschiedliche Dynamik der Ent-

wicklung in den Künsten und in der Wissenschaft zum Argument in der *Querelle des Anciens et des Modernes* (nach 1687), wo sie zu einer Ausprägung des historischen Bewußtseins führt. Zum entscheidenden Bedeutungswandel kommt es aber in den Ästhetik-Diskussionen der deutschen Klassik und europäischen Romantik, wo sich die Auflösung des Begriffspaares „*modernus-antiquus*“ vorbereitet.

Mit dem Gefühl, daß die Romantik eine abgeschlossene Epoche darstellt, löst sich die Bezeichnung „modern“ von „romantisch“ ab, um vom Jungen Deutschland in Anspruch genommen zu werden. So nähert sich die Auffassung des „Modernen“ der Bedeutung des Transitorischen (bei Baudelaire) und auf sich Bezogenen, etwa im Sinne Benjamins:

Wenn man sagen kann, daß das moderne Leben bei Baudelaire der Fundus der dialektischen Bilder ist, so ist dabei eingeschlossen die Tatsache, daß Baudelaire dem modernen Leben ähnlich gegenüber stand wie das siebzehnte Jahrhundert der Antike.⁵

Das Wort „modern“ bekommt im 19. Jahrhundert mehrere Bedeutungen, je nach dem, auf welchen Bereich der menschlichen Tätigkeit es sich bezieht. Auf dem Gebiet der gesellschaftlichen Entwicklung steht „modern“ dem „Pragmatischen“ nah.⁶ Gumbrecht zitiert Fontane, Stifter, Wagner u.a. und dokumentiert damit eine Vielfalt an Bedeutungsnuancen, die vom Selbstverständnis der Autoren und von ihrer Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität abhängen. Der mannigfaltige Wortgebrauch zeugt hier oft von einer kritischen Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Realität. Die Moderne-Auffassung Nietzsches nimmt in diesem Zusammenhang eine besondere Position ein, nicht zuletzt wegen seines Einflusses auf die künftigen literarischen Generationen. Von den frühen Schriften bis zu der Bezeichnung von *Jenseits von Gut und Böse* aus dem Jahre 1888 als „in allem Wesentlichen eine Kritik der Modernität“ erscheint diese Kritik vor allem als eine an „modernen Ideen“, meist eben mit Anführungszeichen versehen. Gumbrecht wertet den Spott Nietzsches als eine seltene Fähigkeit, „den Zusammenhang vielfältiger, allesamt ‘modern’ genannter Phänomene zu erkennen“.⁷

Verbindet man die sechs von Koselleck genannten Kriterien der Neuzeit mit der Bestimmung der kulturellen Moderne als einer Ausdifferenzierung der Bereiche Wissenschaft, Moral und Kunst (Max Weber⁸), so deutet sich ein Bild der Kunst seit 1800 an, in dem diese in spannungsvoller Beziehung

² Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen; Basel: Francke, 1993, S. 259.

³ Curtius, 1993, S. 256.

⁴ Hans Ulrich Gumbrecht: „Modern, Modernität, Moderne“, in: O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart: Klett-Cotta, Bd. 4, S. 93-131, hier S. 96.

⁵ Walter Benjamin: „Zentralpark“, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 230-250, hier S. 230.

⁶ Vgl. Gumbrecht, 1978, S. 109.

⁷ Gumbrecht, 1978, S. 117.

⁸ Vgl. Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“ (1980), in: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Leipzig: Reclam, 1990, S. 32-54, zu Max Weber S. 41.

zur modernen Wirklichkeit steht. Eine Kunst also, die sich einer jeden unproblematischen Eingliederung in diese Wirklichkeit sperrt, wie sie etwa Habermas vorschlägt, der eine Theorie der Kommunikation zwischen den genannten Bereichen, unter der Führung der rehabilitierten Vernunft, postuliert. Auf jedem Schritt scheint die Kunst ihre problematische Autonomie zu bezeugen, ob emphatisch oder verneinend, indem sie diese Autonomie aufzuheben sucht (so in einigen Phasen und Strömungen der Avantgarde, etwa im frühen Surrealismus.). Es ist diese sich langsam entwickelnde Charakteristik des „Modernen“ als eines Bezugskomplexes gegenüber der Wirklichkeit, die es erlaubt, nach der typologischen und historischen Abgrenzung, eine *epochale* Bedeutung anzugehen.

„Eine neue Weise von Kunst hat begonnen, wirklich zu werden. Sie schließt ein, was seit Griechenland Kunst geworden war und steigt doch so sehr über sie hinaus, wie die attische Klassik über die Frühgeschichte der Künste.“ Der Autor dieser Worte, Dieter Henrich, beantwortet die Frage nach der Moderne wie folgt:

Es ist kein Zufall, daß der Begriff 'Moderne' unbestimmt und abstrakt gebraucht wird. Gerade das macht seine Bestimmtheit aus, die ihm in seiner Wortgeschichte zugewachsen ist. Man kann ihn nicht in frühere Phasen seines Gebrauchs zurückkorrigieren. Die Moderne hat ein Bewußtsein, das sich nicht antithetisch auf das *ancien* festlegen läßt. Die Bewegung des *S i c h*-Übersteigens, die sich nicht mehr vom Alten absetzt, ist 'modern'.⁹

Henrich geht von einer Charakteristik des modernen Bewußtseins aus, um zu einer fundamentalen Bestimmung der modernen Kunst zu gelangen. Sein formalästhetischer Ansatz erlaubt es ihm, diese Kunst in ihrem Umbruchcharakter zeitlich sehr eng abzugrenzen. Der von Hegel ausgehende, weitergedachte und revidierte Gedanke ist der vom partialen Charakter der modernen Kunst. Ohne die Möglichkeit der Darstellung zu verabschieden, erschließt Henrich einen Sinn der Kunst aus ihrer Form und macht gleichzeitig auf den Unterschied zur Romantik aufmerksam.

Der partielle Charakter besagt, daß ein Kunstwerk das Bewußtsein nicht mehr in seiner Gesamtheit in Erscheinung zu bringen vermag; die abstrakt gewordenen Lebensverhältnisse der Moderne bieten keine Grundlage für ein ihnen adäquates Gesamtbewußtsein. Die Wirklichkeit, so wie sie von der gegenwärtigen Kunst zum Vorschein gebracht wird, ist eine „ausgezeichnete“ und erfordert nicht mehr eine auf universale Zusammenhänge zielende Interpretation. Hierzu führen drei weitere, Hegel entlehnte Mo-

⁹ Dieter Henrich, Diskussionsbeitrag zur Elften Sitzung; „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart“, in: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München: Fink, 1966 (Poetik und Hermeneutik, 2), S. 524-531, hier S. 526.

mente – der Verzicht auf eine Utopie der zukünftigen Kunst, der die moderne Kunst von den Theorien der Romantik unterscheidet, weiter die Reflektiertheit, die das gegenwärtige Bewußtsein und auch die Freiheit des Künstlers bedingt, schließlich die Verfügbarkeit historischer Stilformen.

Die Voraussetzung für die Reflexivität bildet die erst in der idealistischen Spekulation ausdrücklich gewordene Selbstbezüglichkeit des Seienden, deren Wurzeln in der modernen Philosophie des 17. Jahrhunderts gelegt wurden. Es ergibt sich folglich eine zweifache Weise der modernen Kunst, die Vermittlung des Selbst zum Sein zum Vorschein zu bringen, wobei dies „weder in der Selbstbewegung des Selbst, noch in einer phänomenal ausweisbaren Wirklichkeit“¹⁰ möglich ist, so daß diese Vermittlung auf ein Unvordenkliches greift, wodurch sie vollzogen werden muß, ohne daß man sich ihrer versichern kann.¹¹

Die Lyrik Eliots, aber auch Dadaismus, Surrealismus und absurdes Theater, das Romanwerk Becketts, ähnlich wie Kubismus und Konstruktivismus verdeutlichen nach Henrich eine erste Grundform der modernen Kunst, die „die Ambivalenz unverfügbarer Autonomie im Wesen des Selbstseins zur Anschauung“ auf mehreren Wegen darstellt.¹²

Die zweite Grundform der modernen Kunst bezieht sich nicht auf das Selbst, sondern legt eine Bezüglichkeit der Dinge durch Inszenierungen von neuen Konfigurationen bloß (Collage), oder verläßt sich auf eine Sinnproduktion aus der puren Materialität der Dinge, anderswo versetzt sie die Dinge in fremden Hintergrund oder läßt sie eine „unaussprechliche und unaussprechliche Sphäre der Potentialität“¹³ hervorscheinen. Keine dieser Weisen kann wohl den Anspruch erheben, als eine Darstellung des Ganzen interpretiert zu werden. Eine aus dieser Partialität resultierende Offenheit, die die Einheit des Grundes mit einer Vielfalt der Kunstformen verbindet, macht die Differenz zu anderen historischen Epochen der Kunst aus, die, einer Stileinheit unterworfen, eine solche Offenheit nicht kennen konnten.¹⁴ Henrich räumt jedoch eine Möglichkeit der Darstellung des Gesamtbewußtseins ein (herangezogen werden Thomas Mann und die Dramen T. S. Eliots), unter der Bedingung großer historischer Bildung und Reflektiertheit des Autors. Solche Kunstauffassung läuft nämlich in der Moderne eine doppelte Gefahr – sich durch eine Anwendung im Bereich der Wissenschaft preiszugeben oder in den Bereich des heilbringenden Mythos zu entgleiten.¹⁵ Die Reflexion bestimmt das gegenwärtige Werk im doppelten Sinne;

¹⁰ Henrich, 1966, S. 23.

¹¹ Henrich, 1966, S. 20.

¹² Henrich, 1966, S. 24.

¹³ Henrich, 1966, S. 26

¹⁴ Henrich, 1966, S. 26

¹⁵ Das erzählerische Gesamtwerks Hermann Brochs wäre ein gutes Beispiel für die Ambivalenzen des Anspruches auf Ganzheit und Gesamtheit der Darstellung.

es muß „reflektiert sein und sich selbst als Werk der Kunst implizieren“¹⁶.

Die genannten Beispiele verdeutlichen, daß die Bezeichnung „modern“ auf diejenigen Erscheinungen der Kunst des 20. Jahrhunderts beschränkt wird, die man vereinfacht radikale Moderne nennen könnte. Der Vorschlag Henrichs zielt aber, und deswegen wurde er hier so ausführlich referiert, auf eine Charakteristik der neuen Kunst, die jeder Verwischung der Unterschiede und jeder falschen Systematisierung der Kunstgeschichte zuvor- kommt, ohne die Idee der Darstellung zu verabschieden. Gleichzeitig formuliert er tatsächlich Kriterien einer nicht relativierbaren künstlerischen Modernität im formalen Bereich.

Es stellt sich also die Frage, ob und in welchem Sinne eine Kunst modern zu nennen wäre, die den Kriterien Henrichs *nicht* entspricht. Die Datierungsversuche, die auf die Wurzeln der modernen Kunst bis ins 18. Jahrhundert zurückgehen, müssen andere Argumente als die formalästhetischen aufweisen, und anders akzentuieren sie auch die Entwicklung des modernen Bewußtseins. Wird etwa das Gewicht auf die Ansätze gelegt, die weiter von einer Ganzheit ausgehen, kann manches Phänomen der neueren Kunst (zunächst ohne zeitliche Abgrenzung) auf die Überlegungen Schillers oder auf die romantische Kunsttheorie zurückgeführt werden.

Der *Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos liegt teilweise die Dialektik der Aufklärung zugrunde, durch die nach Horkheimer und Adorno die abendländische Geschichte geprägt sei, und die, in epochaler Bedeutung, ihre Anfänge im 17. Jahrhundert habe. Sowenig man aus der *Ästhetischen Theorie* eine Theorie der Moderne abzuleiten vermag und trotz oder gerade wegen der Berührungspunkte mit der frühromantischen Kunsttheorie¹⁷ seien hier einige Aspekte selektiv erwähnt, die für die weiteren Überlegungen zu den Datierungsfragen der Moderne in der Literatur von Belang sind.

Das Problem der modernen Kunst wird an die „Dialektik der Mündigkeit“ gebunden:

Die Geschichte der Moderne ist eine der Anstrengung zur Mündigkeit, als der organisierte und gesteigert sich tradierende Widerwille gegen das Kindische der Kunst, die kindisch freilich erst wird nach dem Maß der pragmatisch engen Rationalität. Nicht weniger jedoch rebelliert Kunst gegen diese Art von Rationalität selber, die über der Zweck-Mittel-Relation die Zwecke vergißt und Mittel zu Zwecken fetischisiert. Solche Irrationalität im Vernunftprinzip wird von

¹⁶ Henrich, 1966, S. 28.

¹⁷ Vgl. Christine Eichel, *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt/M.: suhrkamp, 1993, insbes. den Exkurs „Im Bann der Gegenwart. Die ‚Verfransung‘ der Künste und die frühromantische Kunsttheorie“, S. 148-158.

der eingestandenen und zugleich in ihren Verfahrensweisen rationalen Irrationalität der Kunst demaskiert. Sie bringt das Infantile im Ideal des Erwachsenen zum Vorschein. Unmündigkeit aus Mündigkeit ist der Prototyp des Spiels.¹⁸

Hier wird zunächst die für Adorno wichtige Position der Kunst gegenüber der historischen Moderne charakterisiert, die eine grundsätzlich kritische sei. Die Antagonismen der Gesellschaft im engeren Sinne und die ins Irrationale umschlagende Verselbständigung der Rationalität werden nach Adorno in der Kunst, also am Werk, im Komplex seiner Formgebung, offenbart. Als Voraussetzung hierfür sieht er die in der Aufklärung ansetzende Autonomie der Kunst (als eine Entbindung aus der Dienstlichkeit dem Anderen). Zwei Extreme werden jedoch bewußt gemieden: sowohl eine vollständige Abkoppelung der Kunst von Bezügen zum Anderen, als auch ein unmittelbares, zur Blindheit führendes Engagement.

Ein Kernaspekt des Kunstwerks ist für Adorno sein gesellschaftliches Moment. Die dialektische Austragung des Auseinanderstrebenden an der Kunstform schließt ein utopisches Moment der Versöhnung ein, wobei Adorno diesbezüglich die Epochen gegeneinandersetzt: „Manche geschichtlichen Phasen freilich gewährten größere Möglichkeiten der Versöhnung als die gegenwärtige, die sie radikal verweigert“¹⁹. Zeitgenössische Kunst, so formuliert es Adorno zugespitzt, sei nur noch als eine apokalyptische möglich. Dies verdeutlicht auch der Aspekt des Erhabenen, der dem modernen Kunstwerk integriert sei, bis zu einer Übermacht des Schrecklichen (etwa in Kafkas *In der Strafkolonie*²⁰), die ein interesseloses Wohlgefallen als ein freies Spiel der Erkenntniskräfte im Kantischen Sinne nicht mehr zulasse.²¹

Adorno orientiert sich meist an der Moderne seit Baudelaire und unterscheidet den Begriff des Neuen, für den er ein typologisch-historisches Kriterium einsetzt, vom epochalen Begriff der Moderne. Während sich das Neue jeweils in ein Verhältnis setzt (zur Dauer, zur Tradition usw.), ist das Moderne durch die Tatsachen der historischen Modernität mitbedingt und in einer Entgegensetzung zu dieser von der Negation geprägt:

Er [der Begriff der Moderne, A.S.] ist privativ, von Anbeginn mehr Negation dessen, was nun nicht mehr sein soll, als positive Parole. Er negiert aber nicht, wie von je die Stile, vorhergehende Kunstübungen, sondern Tradition als solche; insofern ratifiziert er erst das bürgerliche Prinzip in der Kunst. Seine

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 7, Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: suhrkamp, 1970, S. 71.

¹⁹ Adorno, 1970, S. 283.

²⁰ Adorno, 1970, S. 26.

²¹ Inwieweit hier Adornos Deutung der Kantischen Auffassung eher eine Umdeutung ist, sei hier dahingestellt.

Abstraktheit ist verkoppelt mit dem Warencharakter der Kunst. Darum hat Moderne, wo sie erstmals theoretisch sich artikuliert, bei Baudelaire, sogleich den Ton von Unheil (...) ²².

Die Eigenart der modernen Kunst entwickle sich aus ihrer kritischen Haltung gegenüber der „modernen Zeit“, dieser unheilvollen Verwirklichung der ins Barbarische regredierte Rationalität. Einer Rationalität, an der jedoch das Kunstwerk gleichzeitig auch teilhat.

Die Ästhetik Adornos ermöglicht es, in der Beziehung der literarischen zur zivilisatorischen Moderne ein auf Kontinuität angelegtes Modell aufzustellen, zu dem etwa die Auffassung Henrichs, der die Moderne in der Philosophie verfolgt und die moderne Kunst in ihrem radikalen Umbruchcharakter darstellt, quersteht. Für die Datierungsansätze der ästhetischen Moderne ergibt sich aus dieser wohl künstlichen Gegenüberstellung, die hier absichtlich die Gemeinsamkeiten beider Auffassungen zur Seite schiebt, ein einfacher Hinweis: je mehr sich die Kunstbetrachtung auf die formalästhetischen Kriterien und Merkmale konzentriert, desto enger erscheinen die Grenzen der Epoche. Eine jede Herangehensweise, die die Kunst vorzugsweise in ihrem gesellschaftlichen Charakter auffaßt, wird den Anfang der künstlerischen Moderne – der formalen Erscheinungen in unterschiedlichen Graden ungeachtet – immer näher an die gesamtgesellschaftliche Entwicklung der historischen Modernität heranrücken.

II.

In seiner Studie „Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte“ ²³ unterscheidet René Wellek mehrere Auffassungen der Evolution, die die frühere Literaturgeschichtsschreibung formiert haben. Der auf Kontinuität angelegte „organologische“ Evolutionsbegriff, der Möglichkeiten einer Steigerung und Vervollkommnung der Literatur in einem teleologischen Horizont einschloß (von Aristoteles bis zu Friedrich Schlegel) und der darwinistisch geprägte Evolutionismus werden der Hegelschen Dialektik, „dem Verhältnis beständigen Nehmens und Gebens zu Gesellschaft und Geschichte“ ²⁴, entgegengesetzt. Die spätere „schöpferische Evolution“ Bergsons und die Auffassung Croces führen Wellek zur Behauptung, daß die Zeit der Literaturgeschichte, die nur noch aus Essays, Monographien oder Handbüchern besteht, bereits angekommen ist. Seine Polemik gegen

²² Adorno, 1970, S. 38.

²³ René Wellek, „Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte“, in: *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart: Kohlhammer, ²1971, S. 35-45.

²⁴ Wellek, 1971, S. 37.

die Formalisten, insbesondere Mukařovský, gipfelt in einem Aufruf zur Suche nach Kriterien einer internen Geschichte der Literatur, in der „die Zeit nicht nur eine gleichförmige Folge von Ereignissen“ wäre und wo die Neuheit nicht der einzige Wert sei ²⁵.

In den jüngsten Ansätzen zu einer Geschichte der literarischen Moderne spielen tatsächlich auch andere Kriterien als der Grad der Neuheit eine entscheidende Rolle. Es erweist sich nämlich, daß eine Innovation nicht unbedingt mit einem „modernen“ Inhalt korrespondiert, daß sie sich vielmehr mit einer *Kritik der Modernität* paaren kann.

Am Beispiel der französischen Literatur zwischen 1860 und 1900 kann tatsächlich eine unmittelbar kritische Haltung zu den Phänomenen der Modernität beobachtet werden. Dies ermöglicht, wie etwa Yves Vadé zeigt, eine dreifache Differenzierung der Moderne (*modernité*) einzuführen: die *modernité* als ein historischer Prozeß, der die literarische Moderne begründet, dann die Moderne als „*actualité fugitive*“ (Baudelaire), schließlich aber der „moderne“ Charakter eines Kunstwerks, definiert eben als ein Verhältnis dieses Werkes zur historischen Moderne. ²⁶ Die dekadente und symbolistische Strömung kann daher für ihre Ablehnung des eigenen Zeitalters eine „*modernité anti-moderniste*“ genannt werden. Die Wurzeln hierzu finden sich in der Romantik (Vadé bemerkt, daß der Satz „*Dieu est mort*“ bereits bei Gérard de Nerval bezeugt ist), einen wichtigen Anstoß brachte dann der Darwinismus, der einerseits das Bewußtsein der Determination andererseits die Angst vor Degeneration hervorrief. Zu den offiziellen Redensarten des Fortschrittsoptimismus suchen verschiedene Autoren in einer Negation, Flucht oder durch Inspiration aus fremden Quellen Abstand zu gewinnen.

Es besteht jedoch kein klares Verhältnis zwischen der antimodernen Haltung des Werkes und dem Grad seiner literarischen Innovation. Vadé schlägt vor, sogar von einer doppelten „*Opposition der Phasen*“ zu sprechen; zum Einen steht die Dynamik der modernen Welt mit dem gegen den Fortschritt gerichteten Inhalt der Werke in Opposition, außerdem gibt es einen Widerspruch zwischen diesem antimodernen Inhalt und der fortgeschrittenen Innovation der Form. Erst seit den Futuristen kommt ein „moderner“ Inhalt (bzw. „moderne“ Bildlichkeit) mit einer neuen Form zusammen.

Diese Einsicht hat Konsequenzen für die Datierungen der literarischen Moderne. Die „Eckdaten“-Darstellungen (um Kosellecks Unterscheidung aufzunehmen), die meist die Epoche der literarischen Moderne sehr eng fassen, orientieren sich oft an den formalen Aspekten der Texte und an den

²⁵ Wellek, 1971, S. 45.

²⁶ Yves Vadé, „*Modernisme/Modernité*“, in: Christian Berg (Hrsg.): *The turn of the century: modernisme and modernity in literature and the arts=Le tournant de siècle*, Berlin, New York: de Gruyter, 1995, S. 53-65.

Selbstzeugnissen ihrer Autoren. Dagegen ziehen die „Tiefenstrukturen“-Theorien mehr die soziologischen und allgemeinkulturellen Kontexte der Kunst heran, und hiermit ihre inhaltliche und bildliche Komponente. Im folgenden seien einige Positionen an Beispielen aus der Moderne-Forschung der letzten Zeit verdeutlicht.

In den „Eckdaten“-Darstellungen der literarischen Moderne, die sich auf die Literatur der Jahrhundertwende, sozusagen ihr Umfeld und ihre Entwicklung konzentrieren, wird deren Anfang auf das Selbstverständnis der Dichter zurückgeführt. Dies folgt dem Argument, daß das Wort „Moderne“ in seiner nominalen Form von Eugen Wolff im Jahre 1887 zum ersten Mal gebraucht wurde.²⁷ Die Diskussion darum, ob es diese nominale Form nicht auch schon bei Friedrich Schlegel gibt²⁸, zeigt deutlich, daß andere Kriterien vielleicht ergiebiger wären, als die „sogenannte“ Moderne durch die „selbsternannte“ (Uwe Japp) zu ersetzen.²⁹ Schon Hugo Friedrich, der die „moderne Lyrik“ auf die hundert Jahre nach Baudelaire's *Fleurs du Mal* beschränkt, findet im 18. Jahrhundert „theoretische Vorspiele“ und in der deutschen Romantik ihre „Symptome“, um den Phänomenen des Häßlichen, Grotesken, des Fragments usw. in bereits kanonisierten Untersuchungen nachzugehen.³⁰

Einen Gegenpol zu einem so eng wie möglich gefaßten Zeitraum bilden jene Ansätze, die „Tiefenstrukturen“ aufdeckend, in den Untersuchungen der Ästhetik und Kunsttheorie bis zu den Anfängen der Neuzeit ausgreifen. Ausgehend von einer „doppelten Ästhetik der Moderne“, in der sich Dichotomien des Schönen und Häßlichen, des Erhabenen und Grotesken offenbaren, wird der Anfang in der *Querelle des Anciens et des Modernes* gesucht³¹ oder mit der Akzentuierung des Problem des Subjektivismus im 18. Jahrhundert³².

²⁷ Jürgen H. Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart: Metzler, 1991. Vgl. auch ders., „Anfänge einer literaturwissenschaftlichen Moderne-Forschung in Deutschland“ [Sammelrezension], in: *arcadia* 24 (1989), S. 199-208 und Gotthart Wunberg und Stephan Dietrich (Hrsg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, 2., verb. u. komm. Auflage Freiburg im Breisgau, Rombach: Litterae, 1998.

²⁸ Vgl. Petersen, 1991, S. 7, Anm. 3.

²⁹ Vgl. Uwe Japp: „Kontroverse Daten der Modernität“, in: Albrecht Schöne (Hrsg.): *Kontroversen, alte und neu. Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Göttingen 1985, Tübingen: Niemeyer, 1986, Bd. 8: Walter Haug und Wilfried Barner (Hrsg.): *Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus*, S. 125-134, hier S. 130.

³⁰ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt, 1956.

³¹ Vgl. Causten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne: Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart: Metzler, 1995. Zelle sieht, S. 19, „die Flucht der Moderne als eine Serie von Absagen, deren symbolische Daten die in den Literatur- und Kunstwissenschaften kursierenden Epochenschwellen markieren“, wobei die Einschnitte mit den Daten 1674 (Boileau), 1789 (Schiller/Schlegel), und 1871 (Nietzsche) gesetzt

Hans Robert Jauf versucht, zwischen einem solchen umfassenderen Epochenbegriff und dessen Untergliederung mit Hilfe von datierten Einschnitten zu vermitteln. In einer seiner ersten Arbeiten zum Moderne-Begriff³³ setzte er das Bewußtsein der Modernität in der *Querelle* an, um die Bedeutung des Modernen als Transitorischen bei Baudelaire hervorzuheben. Die erneute Lektüre von Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* veranlaßte ihn dann, diese Position zu revidieren und den Beginn der Moderne erst an das Ende des 18. Jahrhunderts zu setzen.³⁴ Gründe dafür sind das Bewußtsein einer „Epochenwende“, „als Antwort auf die Enttäuschung der emanzipatorischen Naherwartung, die man in die Revolution von 1789 gesetzt hatte“³⁵, und die Wirkung Rousseaus, der die in der Natur-Zivilisation-Beziehung liegende Ambivalenz der modernen Entwicklung als erster benannt und Lösungen vorgeschlagen habe. Der „wachsenden Diskrepanz zwischen ästhetischer Erwartung und historischer Erfahrung“³⁶ nachgehend, gliedert Jauf die Epoche in drei Abschnitte; zunächst die Zeit ab dem Ende des 18. Jahrhunderts, dann um 1850 (mit Baudelaire) und schließlich jene um 1912, wo mit der Programmatik der Avantgarden ein neues Verhältnis der Wirklichkeit gegenüber zum Ausdruck kommt, und in einer „euphorisch bejahten Moderne“ eine neue Orientierung auf die Zukunft bemerkbar wird. Der Bruch zwischen der ersten und der zweiten Romantik (Adorno), wird mit der Wahrnehmung des industriellen Charakters der Gesellschaft in Verbindung gebracht.

Schließlich gibt es Versuche, die genannten Datierungen der literarischen Moderne im europäischen Ausmaß in einer sogenannten *Langzeit*-Auffassung aufzuheben.³⁷ Eine Gegenüberstellung der gesellschaftlichen Entwicklung und der Kunstwerke (und Kunsttheorien) könne die Epoche der Moderne in der Kunst auf 200 Jahre erweitern: „Die ästhetische Moderne in Europa beginnt in der deutschen Frühromantik an einem prekären Punkt der Geschichte, und die Ambivalenz der Schwellenzeit um 1800 bleibt ihr

werden. Es handelt sich hier um eine Geschichte der *Ästhetik* der Moderne, und es werden demgemäß nur theoretische Schriften behandelt.

³² Vgl. Ulrich Fülleborn und Manfred Engel (Hrsg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. Und 20. Jahrhundert: zur Dialektik der Moderne; ein internationales Symposium*, München: Fink, 1988, „Einleitung“, S. 9-27. Es wird nach einer Beziehung gesucht der „Moderne qua philosophische und literarische Aufklärung mit der ästhetischen Moderne der letzten hundert Jahre“, S. 13.

³³ Hans Robert Jauf, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M.: suhrkamp, 1970, S. 11-66.

³⁴ Hans Robert Jauf, „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno“, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* wie Anm. 1, S. 243-268.

³⁵ Jauf, 1986, S. 254.

³⁶ Jauf, 1986, S. 246.

³⁷ Vgl. Silvio Vietta und Dirk Kemper (Hrsg.): *Die ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Zusammenhänge seit der Romantik*, München: Fink, 1997.

dauerhaft eingeschrieben“³⁸. Diese Terminierung ermöglicht es, nicht nur die Momente der Autonomie und Reflexivität, die Erscheinungen der Experiment- und Fragmentästhetik, die Probleme des Subjektivismus in die Epoche zu integrieren, sondern auch die jeweiligen „Kehraspekte“: Nihilismus, Desillusion, Dekonstruktion. Die Grundidee einer *Kontinuität* schließt eine Untergliederung in „Mikroepochen“ nicht aus, so daß die Präponderanz jeweiliger Momente nicht als ein Bruch, sondern im Zusammenhang mit dem Verlauf der Phasen der geschichtlichen Moderne gedeutet wird.

Beschränkt man die Untersuchung auf die Literatur, so ergibt sich fast zwangsläufig die Notwendigkeit, inhaltliche und bildliche Aspekte der Werke besonders zu berücksichtigen. So geht Silvio Vietta³⁹ den Bildern und Motiven der Dichtung von Hölderlin bis zu Thomas Bernhard nach, aber auch dem Ausdruck der Religiosität, der Sprach- und Erkenntniskrise, oder er verfolgt die utopische Dimension der Kunst seit der Romantik über ihre Wiederbelebung in den Avantgarden, bis zu den „Warnutopien“ von heute. Vietta zählt die Merkmale der „rationalistischen“, Mitte des 17. Jahrhunderts ansetzenden Moderne auf, an denen sich die „literarische Moderne“ ab dem Ende des 18. Jahrhunderts „abarbeitet“⁴⁰. Diese literarische Moderne wird auf die „metaphysische – nicht nur psychologische! – Einsamkeit dieser modernen Selbsterfahrung des Menschen“ zurückgeführt. Die Andersheit, ja Unvergleichbarkeit der „gegenwärtigen“ Kunst im Sinne Henrichs etwa mit der romantischen erklärt Vietta als eine zunehmende Radikalisierung. Wo Hölderlin die für die moderne Dichtung typischen Bilder der Kälte noch spärlich einsetzt, erscheinen sie bei Thomas Bernhard in jedem Satz. Es sind jedoch, verkürzt gesagt, dieselben – modernen – Bilder.

Eine (Lexikon-)Charakteristik der modernen Literatur in dieser Langzeit-Perspektive berücksichtigt gleichermaßen die theoretischen Schriften wie Kunstwerke⁴¹. Die schon erwähnte Autonomie der Kunst (zu deren Begründern man gewöhnlich K. Ph. Moritz, Kant und Schiller zählt) und die Ausdifferenzierung der Bereiche bedingen mehrere Züge der ästhetischen Modernität: eine interne pluralistische Entwicklung der Kunst, sowie die Gedanken der Innovation, der Konkurrenz, der Originalität. Die erkenntnistheoretischen Zusammenhänge der Neuzeit führen sowohl zu allen mög-

³⁸ Vietta / Kempfer, 1997, „Einleitung“, S. 4.

³⁹ Vgl. Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1992. Vietta beruft sich in seiner Charakteristik der (zivilisatorischen) Moderne ausdrücklich unter anderem auf Max Weber, auf die *Dialektik der Aufklärung* Adornos und Horkheimers, auf Georg Lukács und Martin Heidegger, vgl. S. 21ff.

⁴⁰ Vietta, 1992, S. 28.

⁴¹ Vgl. z.B. Viktor Žmegač: Artikel „Moderne/Modernität“ in: Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2. Neubearb. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1994, S. 278-285.

lichen Erscheinungen der Fragment- und Experimentproblematik, von den Formulierungen der Sprachkrise bis zu den Tendenzen des Zufallsprinzips. Diese sowohl auf das Werk als auch auf die Autorästhetik bezogenen Merkmale verbinden sich schließlich mit den Besonderheiten der Rezeption, die eine andere, komplexere Reflektiertheit vom Leser erwartet. Auch die Voraussetzungen dieser Rezeption, die Anonymität des Publikums und die Verfügbarkeit historischer Formen, sind an die neuzeitliche gesellschaftliche Entwicklung gekoppelt.

Ein Vergleich der Kurzzeit- mit der Langzeitauffassung zeigt nicht unbedingt eine Konkurrenz. Die „Eckdaten“-Darstellungen besitzen natürlich einen nicht übersehbaren heuristischen Wert. Die Langzeitauffassung ist wiederum genötigt, Einschnitte und Untergliederungen vorzusehen. Auch wenn sie Gefahr läuft, die spezifischen radikalen Umbrüche in der immanenten Geschichte der Kunst zu unterschätzen, bleibt ihr der Vorzug einer erhellenden Kontextualisierung eigen.

Ein Beispiel aus der Rezeptionsgeschichte Victor Hugos soll im folgenden das bereits Gesagte verdeutlichen. Der Autor der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo*, Hugo von Hofmannsthal, ist eine der emblematischen Figuren der enggefaßten Moderne, wohl nicht nur durch seine Essays, sondern auch durch das dichterische Werk (in formalästhetischer Hinsicht etwa sei hier auf das Romanfragment *Andreas* verwiesen). Dies legt die Frage nahe, wie ein Moderner durch einen späteren Modernen rezipiert wird, angenommen, die „literarische Moderne“ umfaßt 200 Jahre und integriert wahrlich Gegensätzliches.

III.

Victor Hugo (1802-1885) gilt im Rahmen der französischen Literatur als ein Romantiker par excellence, sei es in Bezug auf Stoffwahl, Thematik, Darstellung und revolutionierenden Sprachgebrauch, sei es auch durch sein politisches Engagement. In geistiger Nachfolgerschaft Napoleons, dieser Verkörperung des Ideals eines emporgestiegenen Niedrigen, erweist sich der Satiriker Hugo in den „Châtiments“ als ein ausgesprochen politischer Dichter, der die Mediokrität des primär ökonomisch ausgerichteten Second Empire des „Napoléon le Petit“ in vollkommene Bilder des Bösen verwandelte. Der pathetische Fortschrittsoptimismus bestimmter Gedichte der *Légende des siècles* stellt dann einen Ausgang der revolutionären Emphase der „Cromwell“-Vorrede dar, die eine Vermischung der Stile postuliert und die Möglichkeit einer Erneuerung der französischen Poetik einleitet. Vielleicht ist die *Légende* ein verhallender Schritt auf dem Weg des Geschichts-

optimismus, der letzte, den je ein innovativer Geist vollbracht hat. Denn es erweist sich zunächst die andere, düstere Linie, die ebenfalls in den sprachlichen Kühnheiten und womöglich in der Genie-Auffassung Hugos wurzelt als fruchtbarer und nachhaltiger: die Baudelaires und Rimbauds, die der „Verdamnten“.

Das Gedicht „Vingtième siècle“, aus dem das den vorliegenden Anmerkungen vorangestellte Motto stammt, gehört mit dem gesamten Zyklus der *Légende* zu den Werken, die man als eine Manifestation des revolutionären Anspruchs der – wohlgeleitet französischen – Romantik als Moderne auffassen kann. Der aufklärerische Fortschritt garantiert die Erfüllung des menschlichen Glücks, indem er über das künftige Geschick der Menschheit verfügt. Die Utopie wird schon im nächsten Jahrhundert angesiedelt. In einer monumentalisch angelegten Schiffsmetapher wird dem 19. Jahrhundert, das mit seinem Größenwahn und seiner Engstirnigkeit in die Tiefen der Meere sinkt, das die Firmamente durchfahrende Schiff des 20. Jahrhunderts entgegengesetzt. Seine Erhabenheit erschüttert, und dennoch: es wird gerade dieses Jahrhundert hypostasiert. Der Kontrast jedoch, aus dem die Darstellung ihre Bildlichkeit schöpft, beruht auf einer Ablehnung der pragmatischen Rationalität seiner Zeit, der ökonomischen Handhabung der geistigen Eroberungen des Menschen. Der Mensch übernimmt das Zepter und wirft seinen Stock weg. In einem so kühnen wie grotesken Bild, das surrealistisch anmutet, ersteigt das Kalkül Newtons die Pindarsche Ode. Hier wird eine dem Partikularismus des 19. Jahrhunderts entgegengesetzte Versöhnung der Erfahrungsbereiche gefeiert: die Freiheit verbindet sich mit einer Nähe der Wissenschaften und der Künste. Die Unvergleichbarkeit der Entwicklung wird durch zwei Verse offenbart – und dennoch in ein Bild, ein poetisches Gebilde gebracht. Die Utopie wird zu einer Korrektur der bereits verwirklichten Moderne durch den modernen Geist.

In seiner *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo*⁴² stellt Hugo von Hofmannsthal eine Persönlichkeit vor, die vom Rhetorischen ihrer Zeit getragen und durch die „Antithese“ definiert wurde. Die „literarische Person“ wird als eine Verflechtung von Ereignis und Erlebnis aufgefaßt. Der Begriff des Erlebnisses, dessen Ausdruck Poesie ist, scheint Diltheyscher Prägung zu sein:

⁴² Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Herbert Steiner, Prosa I, Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1950, S.367-463. Im Folgenden wird bei Zitaten die Seitenzahl in Klammern im Text gesetzt. Die Studie entstand in den Jahren 1900-1901, und wurde als Habilitationsschrift in Wien eingereicht und wieder zurückgezogen.

Erlebnisse sind die Quellen, aus denen jeder Teil eines dichterischen Werkes gespeist wird, in eminentem Sinn aber wird das Erlebnis dadurch schöpferisch in dem Dichter, daß es ihm einen neuen Zug des Lebens offenbart. Das Geschehnis, das der Dichter darstellt, wird erst bedeutsam, indem dieser Zug darin sichtbar gemacht wird.⁴³

In vier Abschnitten geht Hofmannsthal der dichterischen Eigenart Hugos im Kontext seiner Zeit nach. Die politische, gesellschaftlich-kritische Komponente seines Schaffens schließt er jedoch, die Autonomie des Poetischen beschwörend, beinahe aus:

Poesie ist Weltgefühl; es wird in den Werken eines poetischen Genies immer ein Bild der Welt enthalten sein, freilich aber dürfen wir darin nicht nach philosophischen oder politischen, systematischen Ideen suchen, sondern nur nach poetischen.(406)

Die Innovation in der Darstellung und im Wortschatz führt Hofmannsthal auf die Kontinuität innerhalb der französischen Sprachtradition zurück. Das „Grundthema“ Hugos, das sich in den Motiven des Emporgestiegenen Niedrigen offenbart, charakterisiert er als eine „relative Superiorität“ mit einer Tendenz zur Erhabenheit und Monumentalität.

Der Hugo-Essay Hofmannsthals kreist aber vor allem um das „Wort“, um seinen Ursprung, seine Gewalt und seine Form. Die seltene Kritik Hofmannsthals ist daher auch grundsätzlich eine am Mißbrauch des Wortes. Einmal ist es seine Handhabung im Bereich des ephemeren Wesen der „modernen Zeitung“, anderswo das Problem der „Vagheit“, die den Saint-Simonisten vorgeworfen wird und auch dem „Romantischen“ anhaftet, als eine Verwechslung der äußeren, womöglich objektiven Größe und dem (subjektiven) Ich. Das Zeitungswesen und der Journalismus Hugos werden als eine Teilhabe an der Modernität im Sinne eines Vergänglichen und Oberflächlichen gedeutet, sein politisches Engagement wird durch den Hinweis auf privates Unglück (Tod der Tochter) begründet und entkräftet.

Hofmannsthal beruft sich auf die „Konkordanzen des Daseins“ (413), die vielmehr von seiner eigenen Weltauffassung, seiner Sehnsucht nach Einheit und Ganzheit (422), zeugen. Schon in seinem früheren Essay „Poesie und Leben“ beklagt Hofmannsthal den Verlust des Begriffs des Ganzen.⁴⁴ Der Essay zu Hugo erweist sich als eine Engführung bestimmter früherer Ansätze Hofmannsthals aber eine Vorbereitung seines eigenen gesellschaftlichen Engagements, das in der späten Rede *Schrifttum als geistiger Raum der Nation* gipfelt⁴⁵. Auch hier beschwört er die französische

⁴³ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Stuttgart: Teubner, Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht, 1957, S. 41.

⁴⁴ Vgl. Steiner-Ausgabe, *Prosa I*, wie Anm. 42, S. 303-312, insbes. S. 305.

⁴⁵ Vgl. Steiner-Ausgabe, *Prosa IV*, Frankfurt/M.: Fischer, 1955, S. 390. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf

intellektuelle Tradition, der er eine Idee der Ganzheit zuschreibt und dessen stetige Bezugnahme auf die gesellschaftliche Realität er der deutschen Zersplitterung entgegenstellt. Tatsächlich zeigt sich hier ein Unterschied zwischen einer französischen Wirkungsästhetik und einer eher der deutschen Theorie und Praxis eigenen Autonomieästhetik, ein Unterschied, der im Hugo-Essay unbewußt und immanent präsent ist.

Es gibt mehrere Interpretationen, die Hofmannsthals Modernität hervorheben, etwa in seinem Versuch, den Historismus mittels einer wiedergefundenen Tradition als eines integrativen Moments zu überwinden⁴⁶. Anderswo wird die *Schrifttum*-Rede „auch eine Poetik der Moderne“ genannt⁴⁷, mit dem Argument, die Suche nach einer neuen oder erneuten Ganzheit bringe das moderne Bewußtsein von einer Zerstückelung der eigenen Epoche und ihrer Kunst zum Ausdruck. Noch einmal erscheinen hier die Diskrepanzen der *modernité antimoderniste*: paradoxerweise wird gerade in einer restaurativen Haltung des Autors seine Modernität entdeckt.

Die Frage nach der Modernität beider Autoren in einer Langzeit-Perspektive ist besonders mit Blick auf ihre kritische Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Realität zu stellen. In dieser Hinsicht markieren Hugo und Hofmannsthal zwei unterschiedliche Positionen. Hugo geht von einem Fortschrittsglauben aus, der eine Teleologie der Geschichte voraussetzt, und entwirft aus der Kritik heraus eine positive Utopie. Abgesehen von der spezifischen Entwicklung Hofmannsthals zur Zeit der Entstehung der *Studie*, offenbart seine eigentümliche Ausklammerung von Hugos Zukunftsentwürfen einen Verlust des Gefühls für eine zu gestaltende Zukunft. Hugos religiös-eschatologisches Bewußtsein findet einen neuen Ausdruck erst in den politischen Aspekten der Avantgarden.

Dennoch besagt dieser fundamentale Unterschied nicht, daß ein gesellschaftliches Engagement im Denken Hofmannsthals vollkommen obsolet wäre. Erinnert sei an seine Anmerkung aus dem Jahre 1904 über die immer noch schmerzhaft aktuelle, die die Darstellung der scheiternden Revolution in der *Éducation sentimentale* von Flaubert besitzte. Sie zeugt nicht von einem politischen Desinteresse, sondern eher von einem Anspruch auf die Form der künstlerischen Darstellung.

Hirsch, *Reden und Aufsätze 3. 1925-1929*, Frankfurt/M.: Fischer, 1980.

⁴⁶ Vgl. Jacques Le Rider, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Aus dem Französischen von Leopold Federmaier, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1997, S. 58.

⁴⁷ Vgl. Wolfgang Matz, „Restitutio in integrum. Rudolf Borchardt und Hugo von Hofmannsthal: Auch eine Poetik der Moderne“, in: *Neue Rundschau* 108 (1997) H. 4, S. 25-37. Matz plädiert dafür, die „Kritik an der ästhetischen Moderne“ (S. 36) nicht mehr als eine reaktionäre Geste zu deuten, sondern diese Kritik im Gesamtkontext der Moderne als eine Tradition anzuerkennen.

Sie ist ein gefährliches Buch und ein heilsames, diese Seiten können eine grenzenlose Entmutigung ausatmen und wieder läßt sich aus ihnen eine so unendliche Belehrung schöpfen, soviel Einsicht in das wirre Kräftespiel unseres Lebens gewinnen! Unseres Lebens. Und doch ist dieses Buch nicht von heute, es malt eine Zeit, die weit hinter uns liegt, und es malt sie so treu, ist so sehr ein Dokument dieser Zeit vor 1848, daß ich Männer weiß, die heute sechzig alt sind und die nicht imstande sind, dieses Buch objektiv zu lesen, so sehr ergreift sie darin die Atmosphäre ihrer frühen Jugend und nimmt ihnen den Atem.⁴⁸

Dies weist darauf hin, daß Hofmannsthal die gesellschaftliche Entwicklung einer anderen Darstellung für würdig hält als im Ausweg in einer positiven Utopie. Wenn auch indirekt, zeugt die Position Hofmannsthals von einer zunehmenden Radikalisierung der Gesellschaftskritik, etwa im Sinne des Moderne-Bildes Silvio Viettas. Es stellt sich also erneut die Frage nach der Form der Auseinandersetzung mit der kritisch betrachteten Realität. Für eine solche *modernité antimoderniste* könnte am ehesten eine negative Utopie, wie sie Adorno prägte, den adäquaten Ausdruck bieten.

⁴⁸ Hugo von Hofmannsthal, 'L'Éducation sentimentale', in: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Herbert Steiner, Prosa II, S. 101.