

Helmut Henne

TA 201

Sprachliche Erkundung der Moderne

DUDENVERLAG

Mannheim · Leipzig · Wien · Zürich

Duden-Beiträge zu Fragen der Rechtschreibung,
der Grammatik und des Stils
Herausgegeben von der Dudenredaktion unter Leitung
von Matthias Wermke
Heft 53

Rede Helmut Hennes anlässlich der Ehrung
mit dem Konrad-Duden-Preis der Stadt Mannheim
am 13. März 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Henne, Helmut:

Sprachliche Erkundung der Moderne : [Rede Helmut Hennes
anlässlich der Ehrung mit dem Konrad-Duden-Preis der Stadt
Mannheim am 13. März 1996] / Helmut Henne. – Mannheim;
Leipzig; Wien; Zürich: Duden-Verl., 1996

(Duden-Beiträge zu Fragen der Rechtschreibung,
der Grammatik und des Stils; H. 53)

ISBN 3-411-05631-2

NE: GT

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck, auch auszugsweise, verboten

© Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG
Mannheim 1996

Satz: typoPlus, Mannheim

Druck und Bindearbeit: Progressdruck GmbH, Speyer

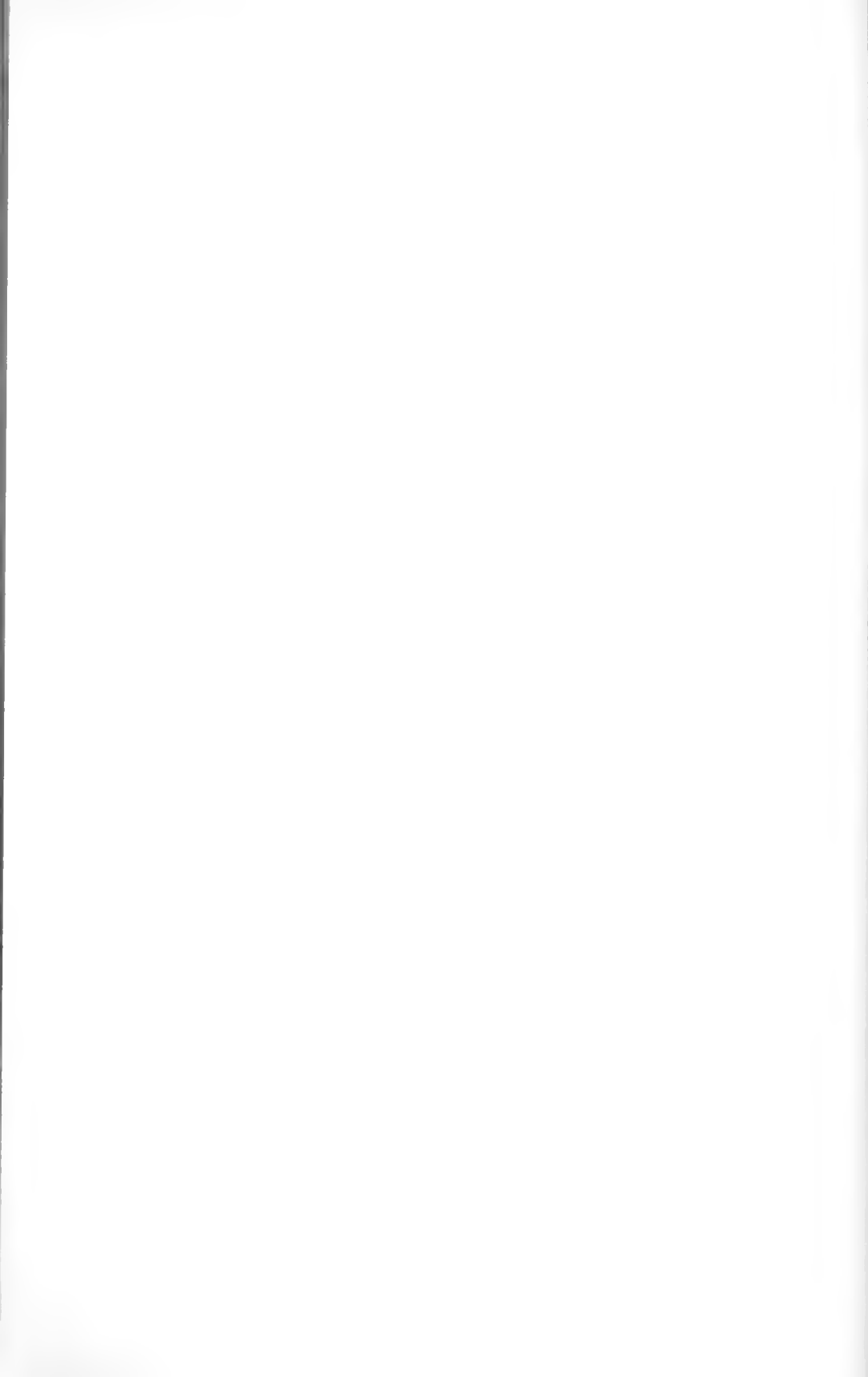
Printed in Germany

ISBN 3-411-05631-2

Helmut Henne

Sprachliche Erkundung der Moderne

1. »Die Moderne«
2. Sprachzauber der Moderne
3. Linguistik des Zaubers – eine Skizze
4. Gegenzauber
5. Begriff und Begreifen der Moderne



I. »Die Moderne«

WIE ERLANGT MAN die ewige Seligkeit? Indem man Dada sagt. Wie wird man beruehmt? Indem man Dada sagt. Mit edlem Gestus und mit feinem Anstand. Bis zum Irrsinn, bis zur Bewusstlosigkeit. Wie kann man alles Aalige und Journalige, alles Nette und Adrette, alles Vermoralisierte, Vertierte, Gezier-te abtun? Indem man Dada sagt. Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou, Dada ist die beste Lilienmilchseife der Welt. [...]

Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andere erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen. Wenn eine Schwingung sieben Ellen lang ist, will ich fuegliche Worte dazu, die sieben Ellen lang sind. Die Worte des Herrn Schulze haben nur zwei ein halb Zentimeter. [...]

Jede Sache hat ihr Wort; da ist das Wort selber zur Sache geworden. Warum kann der Baum nicht Pluplusch heissen, und Pluplubasch, wenn es geregnet hat? Und warum muss er ueberhaupt etwas heissen? Muessen wir denn ueberall unseren Mund dran haengen? Das Wort, das Wort, das Weh gerade an diesem Ort, das Wort, meine [Damen und] Herren, ist eine oeffentliche Angelegenheit ersten Ranges.

Das sind Sätze aus dem »Eroeffnungs-Manifest« zum »I. Dada-Abend«, verfaßt und gesprochen von Hugo Ball in »Zuerich, 14. Juli 1916«. Sie sind, unbezweifel- und unüberhör-

bar, einem Text der Moderne entnommen, und der sprachreflexive Verfasser liefert eine Etymologie von *Dada*, diesem kostbaren Zweisilber – mein Silber hätte Hugo Ball sagen können –, gleich mit:

»Dada heißt im Rumänischen Ja, Ja, im Französischen Hotto- und Steckenpferd. Für Deutsche ist es ein Signum alberner Naivität und zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen.«

Dada ist nicht eigentlich ein modernes Wort, sondern der (oder das?) Zweisilber der Moderne. Was ist *modern* und *Moderne*?

Das Adjektiv *modern*, aus dem Französischen entlehnt, ist ein seit dem 18. Jahrhundert übliches Wort der deutschen Sprache. Es entfaltet, in unterschiedlichen Kontexten, je besondere Bedeutungsnuancen. Personen können »modern gekleidet« sein, also nach dem heutigen Geschmack; ein »moderner Schriftsteller« ist insofern »zeitgemäß«, und »moderne Konzepte« folgen »dem neuesten Stand der Entwicklung«. Die beiden letzten Kontexte zeigen eine Bedeutung von *modern* auf, die ich »emphatisch«, also »nach-« oder »eindrücklich« nennen möchte: *modern* ist progressiv, weist in die Zukunft, ist ein Versprechen. Diese emphatische Bedeutung liegt zugleich als Substantivierung vor: *Das Moderne* wird z. B. nach 1830 – nach Goethes Tod – vom Klassischen und Romantischen geschieden, Friedrich Nietzsche spricht 1874 von sich und seinesgleichen als *wir Modernen*, und *die Modernen* verfallen im sogenannten Ausstellungsführer »Entartete Kunst« von 1937 der Indizierung durch Anführungsstriche, wie auch die nazistischen Kunstbanausen das Adjektiv *modern* entsprechend herabsetzen.

Die wirklich folgenreiche Wortbildung von *modern* jedoch wird festgeschrieben in der Substantivierung *die Moderne*. »Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne«, formuliert 1886 eine literarische Vereinigung, und dies ist zugleich der erste Beleg für *Moderne* im Sinne eines Epochenbegriffs. *Die Antike* ist, wie man hört, wortbildnerisch das Vorbild, und ein Abglanz der Bedeutung dieses Wortes fällt auf *die Moderne*, die das 20. Jahrhundert bestimmen wird. Ein Zauberwort wird geboren, das einen nach vorne offenen Epochenbegriff meint, zugleich Sammelbegriff ist für das Neue in Literatur, Kunst und Musik. Verzückt wurde dem Klang dieses Wortes gelauscht und ebenso leidenschaftlich der damit verbundene Anspruch zurückgewiesen. *Die Moderne* – ein zukunftsweisendes Versprechen, dessen Glanz im Schein der Katastrophen dieses, unseres Jahrhunderts verblaßte.

Die Moderne als literarische war zunächst bezogen auf den Naturalismus, insbesondere auf naturalistische Verfahren in der Literatur, die die Wirklichkeit »wirklich«, detail- und milieugetreu, vor allem mit Blick auf die Technik, den Alltag und die untere soziale Schicht, sprachlich minuziös, im »Sekundenstil« abbilden wollten:

Still! Still!! K-lopft da nicht wer? [...] K-lopft da nicht wer? [...] Eine Diele knackte, das Oel knisterte, draussen auf die Dachrinne tropfte das Thauwetter. Tipp ... Tipp ... Tipp ...
Tipp ...

Die Moderne stellt traditionelle literatursprachliche Regeln und Konventionen in Frage und wird traditionskritisch und antikonventionell. Diesen Zug naturalistischer Literatur übernehmen

auch die folgenden Richtungen, die gegen den Naturalismus stehen: die u. a. Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil, Expressionismus und Dadaismus heißen. Die Moderne wird ein literarisches Stimmengewirr, das sich jeweils absetzt von Traditionen des 19. Jahrhunderts und gegen Vorgängerschulen innerhalb der Moderne. Zur Moderne gehört überdies, daß ihr als solcher widersprochen wird und sie zugleich, unter dem Gesichtspunkt des Fortschritts, ein Konzept der Gesellschaft und ihrer Zukunft entwirft. 1902 heißt es im Brockhaus unter dem Stichwort *Moderne*, sie sei eine »Bezeichnung für den Inbegriff der jüngsten sozialen, literarischen und künstlerischen Richtung«. Dieses »Projekt Moderne«, das der Aufklärung verpflichtet ist und der Romantik Tribut zollt, ist abgeschlossen – sagen die *Postmodernen*; unvollendet – sagen die *Modernen*, und der Streit, zumindest der, geht weiter. Vielleicht, daß über 100 Jahre nach der Wortschöpfung *Moderne* und *Postmoderne* in einem neuen Begriff aufgehoben werden. Das »Fin de siècle«, das Ende des Jahrhunderts, unseres Jahrhunderts, wird, so ist zu hoffen, die Geister beflügeln.

Zu fragen ist in unserem thematischen Zusammenhang nach der Rolle der Sprache im Kontext der Moderne um 1900 und ihrer Fortschreibung im 20. Jahrhundert. »Alle Worte haben andere erfunden«, klagt der eingangs zitierte Dadaist. Wie finden die Literaten am Anfang der Moderne ihre Worte, die doch scheinbar so wohlfeil und faktisch so verbraucht scheinen? Gegen die Traditionalisten, die ihrer Worte ganz sicher sind, versuchen sich die »Modernisten« zu profilieren.

2. *Sprachzauber der Moderne*

AM ENDE DES 19. Jahrhunderts kommt es zu einem Problemstau: Die Reichsgründung von oben und die sich beschleunigende industrielle Entwicklung haben die Schwierigkeiten der sich verstädternden Gesellschaft eher vergrößert. Die Schatten der literarischen Vorgänger werden länger, wie die Komplexität der Wirklichkeit zunimmt. Diese Konstellation erdrückt das Eigene in der Literatur, auch und vor allem durch eine verbrauchte und, wie es scheint, vorformulierte Sprache. In dieser Situation verzaubert einer die Sprache, legt einen Sprachzauber über das Land. Die verzauberte Sprache gibt er zur neuen Literatur frei, und siehe, sie entbirgt neue Wahrheiten. Ich muß mich erklären.

Friedrich Nietzsche versucht in einem Fragment aus den Jahren 1870 bis 1873 (Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne) nachzuweisen, daß Sprache nicht ein Abbild der Wirklichkeit sei und somit auch keine Wahrheit vermittele. Die »festen Conventionen« der Sprache sind gerade nicht »der adäquate Ausdruck« der Realität. Die Sprache ist nicht Abbild, sondern ein Bild der Welt, Sprache ist metaphorisch, ist Übertragung:

Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.

Und die Konsequenz, die Nietzsche hieraus zieht, lautet:

Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.

Der Philosoph und Forscher hingegen, »Mensch der Wahrheit«, unterstelle dies fortlaufend. Und in diesem Zusammenhang deckt er die Lüge der Begriffsbildung auf: Begriffe entstünden durch »Gleichsetzen des Nicht-Gleichen«:

So gewiss nie ein Blatt einem anderen gleich ist, so gewiss ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet und erweckt nun die Vorstellung, als ob es in der Natur ausser den Blättern etwas gäbe, das »Blatt« wäre, etwa eine Urform, nach der alle Blätter gewebt, gezeichnet, abgezirkelt, gefärbt, gekräuselt, bemalt wären [...].

Genau das unterstellt der Lexikograph Johann Christoph Adelung im späteren 18. Jahrhundert, der als erster Wörterbuchschreiber systematisch deutsche Erklärungen für seine deutschen Stichwörter einfügt. Während sein Vorgänger Johann Leonhard Frisch 1734 *Blatt* mit lateinisch »folium« übersetzt, formuliert Adelung 1774: »Diejenigen ebenen und breiten Theile der Bäume und Pflanzen, welche aus Häuten, [und] einem dünnen, faserigen Netze bestehen« – daß Adelung hier die Blätter in der Mehrzahl »anspricht«, läßt noch eine Ahnung ihrer »Verschiedenheiten« – wie Nietzsche sagt – aufkommen. Seit Adelung 1774 ff. entwickelt sich dann zunehmend eine deutsche

Wort- und Begriffssemantik, die, paradoxerweise, sowohl Voraussetzung für das »Bretterwerk der Begriffe« wie für semantische »Kunststücke« ist.

Nietzsche, hundert Jahre später, zeichnet die Lage so: Der Mensch sei den sprachlichen Metaphern verhaftet, ja einem »Trieb zur Metaphernbildung« ergeben; die Wissenschaft hingegen habe für ihn eine Zwingburg der Begriffe (die lügen) gebaut. In dieser Situation findet der Mensch in der Kunst ein »neues Bereich seines Wirkens und ein anderes Flussbette«:

Fortwährend verwirrt er die Rubriken und Zellen der Begriffe dadurch dass er neue Uebertragungen, Metaphern, Metonymien hinstellt, fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt unregelmässig folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes ist.

Es kann hier nun nicht darum gehen, Nietzsches Begriffsbegriff und Metaphernbegriff einer Kritik zu unterziehen; vielmehr soll deutlich werden, daß Sprachtheorien oder auch nur Sprachkonzepte in einem historischen Kontext und für einen Zweck stehen. Es gibt sie nicht als solche, sondern nur zweckgebunden: Nietzsche kritisiert die positivistische Wissenschaft seiner Zeit und löst dabei der Literatur die Zunge, verheißt ihr eine neue Sprache. Einmal in Fahrt gekommen, formuliert er gar ein literarisches Programm der Moderne:

Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe [...] ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegnen Kunststücke: und wenn er

es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, [...] dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird.

Von Sprachzauber hatte ich mit Bezug auf Nietzsches Essay gesprochen: Er verwandelt die literarische Sprache. Der Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts formulierte Text, der erst posthum, 1903, publiziert wurde, antizipiert die Entwicklung am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ging natürlich, vielfach selbst verwandelt, in die zu seinen Lebzeiten publizierten Schriften ein: Das »Bretterwerk der Begriffe« wird zerschlagen und neu zusammengesetzt – weil Sprache und Wirklichkeit dissoziieren, nicht mehr in Übereinstimmung sind. Und dabei verrutschen nicht nur die alten Sprachbretter, auch die Dinge, die sie benennen, sind beschädigt – weil durch die Technik und industrielle Revolution und dann, auch das, durch den Krieg gegangen. In dem expressionistischen Gedicht »Die Dämmerung« von Alfred Lichtenstein aus dem Jahre 1911 lautet die erste Zeile:

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.

Eine Präposition macht den Teich zum Spielzeug, das traditionelle *an*, das wir erwartet haben, ist gelöscht: Auch Teiche sind verfügbar, instrumentalisiert, Spielzeuge. Zur »Dämmerung« von Alfred Lichtenstein fügen sich Ferdinand Hardekopfs Anfangszeilen seines Gedichtes »Spät«:

Der Mittag ist so karg erhellt.

Ein schwarzer See sinkt in sein Grab.

Die Mittagstrübe läßt den See versinken; aber daß er in sein Grab sinkt (»Tot steht das Schilf im toten See«, heißt es wenige Zeilen später), erfüllt uns mit bösen Ahnungen. Die Dichter werden von »Intuition«, wie Nietzsche sagt, also von Anschauung und Eingebung geleitet. Sie formuliert den Verfall der Natur, der vor dem Fall der Menschen kommt.

Am Ende des Gedichts »Die Dämmerung« von Alfred Lichtenstein heißt es:

Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Die Metonymien, wörtlich Umbenennungen, die Nietzsche in seinem Essay propagiert, zeigen an, wie die Menschen neben sich stehen: Der das Kind bergende Kinderwagen ist Quelle des Geschreis und steht für das Kind; der einen Menschen begleitende Hund – oder ist's umgekehrt – ist Quelle des lautlichen Unmuts. Hier stocken wir: Die Hunde als Teil ihres Herren stehen im Subjekt (»Hunde fluchen«), und somit sind Frauchen und Herrchen Teil der Hunde? Wieso jetzt die Verkleinerungsform? Texte der Moderne, syntaktisch und semantisch verfremdet, schrecken uns.

3. *Linguistik des Zaubers – eine Skizze*

WAS LITERATURSPRACHE IST, Sprache in der Literatur, wissen ihre Leser. Sie bezieht sich auf eine vorgestellte und somit entworfene Wirklichkeit. Diese, wie Liebhaber der Literatur sagen, wirklichere Wirklichkeit hängt mit der realen Wirklichkeit zusammen, nimmt auf sie Bezug oder verweigert sich ihr. Die Sprache in der Literatur ist eine gestaltete und insofern verdichtete Sprache, die andere sprachliche Existenzformen zur Grundlage hat und diese zugleich verändert.

Sprachliche Zeichen in der Literatur haben einen vielfach vermittelten Wirklichkeitsbezug. Sie sind durch das Feuer der Alltagssprache und anderer Existenzformen der Sprache gegangen und in die Wasser der literarischen Tradition getaucht und sind verbrannt und ausgewaschen. Sie können die wirklichere Wirklichkeit, die eine Verheißung darstellt, nicht mehr einholen – das zumindest ist eine literarische Stimmungslage am Ende des 19. Jahrhunderts. Und insofern setzt eine programmatische Reflexion über die Sprache in der Literatur ein und wie sie zu gestalten sei.

»Morgue und andere Gedichte« nennt Gottfried Benn 1912 einen schmalen Gedichtband – es ist seine erste Publikation –, und er tritt damit heraus aus der literarischen Tradition: »Ort, wo aufgefundene Leichen zur Schau (zur Recogniscierung) ausgestellt werden, z. B. in Paris«, heißt es im Fremdwörterbuch

des 19. Jahrhunderts. *Morgue*, die Leichenschauhalle, weist, als Thema eines lyrischen Zyklus, nach vorn. Das erste Gedicht »Kleine Aster« beginnt so:

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.

Die Aster zwischen den Zähnen eines »ersoffenen Bierfahrers« – die Verwandlung des Ophelia-Motivs verstärkt nur den Abstoß von der Tradition. Und die Aster, »dunkelhellila«, ist doch noch Trost im Leichenhaus, das sich 1914, über Paris hinaus, über Europa ausbreitet. Die Literaten deuten die Zeichen an der Wand. Doch mit dem frühen Bann sind wir schon mitten im schnellen Strom der Moderne. Als programmatisch-sprachreflexive Strömung versucht sie, den Zeichenstatus ihrer Sprache zu kalkulieren und, je besonders, zu akzentuieren – ich hatte von Sprachzauber, von Verwandlung gesprochen.

Der Zauber ist früh in der deutschen Sprache: Die Merseburger Zaubersprüche, aufgezeichnet im 10. Jahrhundert, sind magische Sprüche zum Zwecke der Verwandlung. Im ersten Spruch befreien Idisen, zauberkundige Frauen, einen Gefangenen: »insprinc haptbandun! inuar uigandun!« »Entspring den Fesseln! Entflieh den Feinden!« Die Fesseln der Sprache zu lösen, ist das Reformprogramm der Moderne; sie versucht es auf je besondere Weise.

Es beginnt mit einer magischen Formel, die Arno Holz 1891 ausgibt: »Kunst = Natur – x«. Und für mathematisch weniger Begabte gibt er eine Paraphrase bei: »Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer

jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.« Hat man Nietzsches verführerische Wortmelodien im Ohr, wird einem die spröde, eher wissenschaftlich geprägte Diktion besonders auf- oder auch mißfallen. Formel und Merksatz richten sich scheinbar gegen Nietzsches Sprachbilder und reden einem »konsequenten Naturalismus« das Wort, der auf Abbild und Abbildung setzt. Sieht man jedoch näher hin und hört auf die späteren Erläuterungen von Arno Holz, so zeigt diese Formel gerade das Sprachproblem der Moderne auf: Die »Wortkunst«, eine von Arno Holz eingeführte Benennung, zielt auf die Natur, welcher Begriff im weitesten Sinn zu interpretieren ist: als Milieu, Innen- und Außenwelt des Menschen, auch des Schriftstellers; und »minus x« besagt, daß eine zureichende Darstellung an den historischen Bedingungen sprachlicher Reproduktion ihre Grenze findet. Kunst ist ihrer Zeit unterworfen. Deshalb rennt Arno Holz in immer neuen Anläufen bei der Überarbeitung seines Hauptwerkes, des »Phantasmus«, wütend fast, gegen diese Grenze, gesetzt durch die ihm zur Verfügung stehende Sprache, an: Die Literatur hat nichts als die Sprache und ihre Form der Vertextung. Es gibt ein »minus x«; Sprache ist »nur« Mittel der Kunst.

Und das zeigt sich im fortwährenden »Umformungsprozeß« des Phantasmus, der sich sprachwissenschaftlich u. a. als »Synonymisierung«, also als Schaffung bedeutungsähnlicher Wortzeichen darstellt. Diese Synonymenbatterien sind zusätzlich akzentuiert durch lautlichen Gleichklang, rhythmische Form und wortbildnerische Parallelität. Eine Passage der Fassung des Phantasmus von 1898 lautet:

Eine schluchzende Sehnsucht mein Frühling,
ein heisses Ringen mein Sommer –
wie wird mein Herbst sein?

Ein spätes Garbengold?

Ein Nebelsee?

Aus dem vorletzten »Fragevers« »Ein spätes Garbengold?« wird
in der Spätfassung:

Ein
spätes, ein dichtes,
ein
vollreiches,
hohes,
wallendes, wogendes,
harfensingendes, harfenklingendes,
harfenrauschendes
Garbengold?

Die Welt, hier: der Herbst des Lebens, wird entfaltet. Die Setzung »spätes Garbengold«, ein differenzierendes, attributiv erweitertes Farbwort, wird seinerseits nuanciert: Das lyrische Ich, das die Welt in sich aufnimmt, zeugt die Attribute fort. Ein rückläufiges Wörterbuch, heute zum Werkzeug des Philologen gehörig, stellt etwa folgende Partizipialattribute, parallel zu »wallend, wogend« usw. bereit: »ein lebenbejahendes / fieberglühendes, funkensprühendes / glückversprechendes / Garbengold?« Ich breche ab und frage: Wer dächte nicht an Nietzsches Worte von den »Kunststücken« als Antwort auf die Insuffizienz, mit seinem Wort: die Lügenhaftigkeit der Sprache?

Ich verschreibe mich weiter dem Zauber der Sprache und lese Arno Holz' Sätze gegen dessen Intention: »Die Kunst hat die Tendenz, wider die Natur zu sein« – »wider« hier mit einem einfachen i in der Bedeutung »gegen«. Eine solche Devise stünde für Dada und die Literatur im Gefolge von Dada: Die Sprache wird gegen die Natur ausgespielt und so die aus den Fugen geratene Zeit – wir schreiben das Jahr 1916 – ins sprachliche Bild gesetzt. »Baum«, nicht »Pluplusch«, wie es das eingangs zitierte Manifest wollte, heißt eines der »Phantastischen Gebete«, das Richard Huelsenbeck 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich vortrug. Das Gedicht, als phantastisches Gebet, ist eine Replik auf Georg Heyms Gedicht »Der Gott der Stadt« von 1912, das einsetzt mit einem Bild, das einen, einmal aufgenommen, nicht mehr verläßt:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.

Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.

Bedrohlicher hat kein Gedicht eröffnet – es ist, mit Nietzsche zu sprechen, ein »verwegenes« Bild. Richard Huelsenbeck beginnt sein Gebet so:

Langsam öffnete der Häuserklump seines Leibes Mitte dann
schrien die geschwollenen Hälse der Kirchen nach den Tiefen
über ihnen

Der »Häuserblock« ist zu einem »Häuserklump« geworden; und Heyms »der Kirchenglocken ungeheure Zahl« ist zu »geschwollenen Kirchenhälsen«, die »nach den Tiefen über ihnen« schreien, mutiert: Die Bilder denaturieren, die Sprache steht wider die Natur und enthüllt das Chaos mitten im Krieg.

Und zwischen »Phantasmus« – erste Fassung von 1886 – und »Baum« von 1916 schreibt Stefan George 1895 in artifiziieller Kleinschreibung und eigener Zeichensetzung:

Worte trügen · worte fliehen ·
Nur das lied ergreift die seele ·

Und er setzt 1897, in einem Gedicht aus der Sammlung »Jahr der Seele«, hinzu:

Des sehers wort ist wenigen gemeinsam:
Schon als die ersten kühnen wünsche kamen
In einem seltnen reiche ernst und einsam
Erfand er für die dinge eigne namen –

Fünf Jahre später läßt Hugo v. Hofmannsthal den Briefschreiber Lord Chandos formulieren: »Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur auszusprechen.« Und Chandos fährt fort: »[...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.« Indem Hofmannsthal den Sprachverlust beschreibt, überwindet er die ihn bedrohende Sprachlosigkeit. Ein Jahr zuvor, 1901, formuliert Fritz Mauthner seine erkenntnistheoretisch begründete Sprachkritik: »Die Sprache ist nur ein Scheinwert wie eine Spielregel, die auch umso zwingender wird, je mehr Mitspieler sich ihr unterwerfen, die aber die Wirklichkeitswelt weder ändern noch begreifen will.« Mit einem Wort: Sprache ist für Mauthner, modern formuliert, Kommunikation ohne Kognition; sie ist ohne wirklichen Weltbezug, und damit ist auch Literatur nur »schöner Schein«. Und

für diejenigen, die sich dann unter dem Etikett »Expressionismus« sammeln (ab 1910), ist der Weltbezug der Sprache brüchig, sind die Dinge verrutscht – der »dicke Junge« mit dem Teich und Heyms »Gott der Stadt« sind Beleg und Beispiel.

4. Gegenzauber

ABER ES GIBT keinen Zauber ohne »Gegenzauber« – hier ist er.

Hugo von Hofmannsthals Brief des Lord Chandos – das Dokument der sprachreflexiven Moderne – wird am 18. und 19. Oktober 1902 in der Berliner Zeitung »Der Tag« publiziert. Im gleichen Jahr erscheint die siebte Auflage von Dr. Konrad Duden's Orthographischem Wörterbuch der deutschen Sprache. Nach den für Deutschland, Österreich und die Schweiz gültigen amtlichen Regeln. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut 1902. Wenn man so intensiv fragile, zweifelnde, »zweifelhafte« Texte der Moderne gelesen hat, gibt man sich beim Lesen (und Vorlesen) eines solchen Titels einen Ruck und sagt: so ist es – amtlich. Dieses Buch in dieser Auflage von 1902 ist das Dokument der normativen Sprachpflege der deutschsprachigen Länder.

Die Duplizität der Ereignisse von 1902 zeigt auf: Der literarische Diskurs der Moderne – als sprachreflexiver und sprachkritischer – wird flankiert von einem sprachnormativen und sprachhistorischen, den die Philologen und Schulmänner dominieren – und die Diskurswelten sind nicht vermittelt, sie zeigen vielmehr die Fronten zwischen Kunst und Gesellschaft an. Ich will das nicht daran ablesen, daß Konrad Duden *die Moderne* in seinem Wörterbuch nicht verzeichnet und *modern* eher abschät-

zig mit »neumodisch, dem neuesten Geschmack entsprechend« erklärt. Beleg für meine These sei vielmehr eine weitere wissenschaftliche Institution in Gestalt einer Person: Hermann Paul. Er ist derjenige der Junggrammatiker, der das Neuhochdeutsche in seine Forschungen aufnimmt; der Gemeinsprache in ihrer schriftlichen und mündlichen Erscheinungsform bis in seine Gegenwart nachgeht; der dem Sprachleben seiner Gegenwart insgesamt zugewandt ist. Im Jahre 1897 hält Hermann Paul in einer öffentlichen Sitzung der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften in München eine Festrede unter dem Titel »Die Bedeutung der deutschen Philologie für das Leben der Gegenwart«. Gemäß dem Festredner Paul ist die deutsche Philologie zuständig

1. für die Normierung der Schriftsprache auf historischer Grundlage;
2. für die Pflege der Muttersprache als Mittel intellektueller Bildung, v. a. im Zusammenhang mit der Erlernung fremder Sprachen;
3. für die Einführung in die Sprachwissenschaft und
4. für das Studium der Literatur.

Dieses Studium soll »literaturgeschichtlich« ausgerichtet sein; die »moderne Aesthetik« soll an die »grossen Dichter anknüpfen«. Das Studium der Literatur soll überdies die Grundlage einer systematischen Stilistik abgeben und der Bildung des Philologen im Sinne »freier Lebensauffassung« dienen.

Mit Blick auf dieses Programm deutscher Philologie muß man feststellen: Hermann Paul erreicht seine Zeit, nicht aber die Literatur seiner Zeit. Das ist nicht nur aus seiner Programmschrift ablesbar, sondern auch an Hand seiner grammatischen

und lexikographischen Arbeit belegbar. Der zeitgenössische philologische Diskurs und der literarische Diskurs der Moderne stehen nebeneinander, wenn nicht gegeneinander. Die deutsche Philologie war, im Gefolge der Grimms, eine dezidiert historische Disziplin geblieben, trotz hehrer Versprechungen im sogenannten junggrammatischen Glaubensbekenntnis. Gegenwartsprache, d. h. Rechtschreibung, normative Grammatik und entsprechendes Wörterbuch als praktische Aufgabe fielen den Schulmännern zu, und Gegenwartsliteratur wurde, nicht zufällig, hinter der Literaturgeschichte versteckt.

Wirft man einen zweiten Blick auf diese Konstellation, so erscheint sie nahezu folgerichtig. Gegen die, welche die Sprache literarisch inszenieren, sich Nietzsches »Kunststücken« verschreiben, stehen Grammatiker, Lexikographen und Stillehrer, die Tradition und Kontinuität wahren und die Gemeinsprache als Standardsprache weiter entwickeln. Es ist dies die Welt »moderner« Effizienz, die auf Kommunikation setzt. Aus dieser Perspektive wird der subversive Charakter der Moderne deutlich. Daß sie u. a. die moderne Welt der Kommunikation gegen sich hat, macht sie zur Moderne. Um es plakativ zu formulieren: Die Nietzsche-Linie und die Duden-Linie, sie laufen parallel; es ist wie mit den Königskindern, die nicht zusammenfinden.

5. *Begriff und Begreifen der Moderne*

ABSCHLIESSEND EINIGE BEMERKUNGEN, die zusammenfassen und akzentuieren. Für die irritierende sprachliche Interpretation der Welt unter dem Sammelbegriff ›Moderne‹ sind unterschiedliche historische Gründe namhaft gemacht worden: die Entwicklung der Naturwissenschaften, auch der Mathematik und Psychologie; die Vorherrschaft des Journalismus; die Krise des Bildungsbürgertums im Wilhelminismus; die Besonderheit der Wiener Kultur um 1900, die die Grenze der Ausdrucksfähigkeit, auch der Sprache, aufgezeigt habe. Die Vielfalt dieser Erklärungen zeigt, daß es eine monokausale Herleitung der Moderne und ihres Sprachprogramms nicht gibt. Es gibt aber ein verändertes, durch die Macht der Medien gebrochenes Sprechen und Schreiben, dessen Reflex dann eine neue Literatur ist.

Die germanistische Sprachwissenschaft, insbesondere die Wissenschaft von der Sprachgeschichte wird uns das Spektrum literatursprachlicher Existenzformen nachzeichnen müssen – pauschal von ›Literatursprache‹ zu sprechen degradiert diesen Begriff hier zu einem Decknamen. Wenn Gerhart Hauptmann in seinen Dramen die schlesische Mundart und die Abstufungen des Berlinischen ästhetisch instrumentalisiert, so hat das natürlich gesellschaftliche Bezüge und weist doch über sie hinaus. Zu fragen ist, ob das Lall-Reden des betrunkenen Bauern Krause in

Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« und das vornehme Verstummen des Lord Chandos in Hofmannsthals Brieftraktat nicht in bestimmter Weise zusammenhängen.

Es gibt eine Sentenz, die das literarische Sprachspiel der Moderne begleitet. Ich meine den Satz mit den Rosen der Gertrude Stein, der einflußreichen amerikanischen Literatin in Paris. In einer ersten Fassung lautet der Satz: »Rose is a rose is a rose is a rose«. Hier steht die erste Rose ohne unbestimmten Artikel, ist ein Eigenname und benennt eine bestimmte »junge weibliche Person«, um im Stil der Merkmalsemantik zu sprechen. Die Erklärung ist nicht zirkulär, das Mädchen Rose ist wie drei wirkliche Rosen: Schönheit ist konkret. In einer zweiten Version pragmatisiert die Verfasserin ihre Rosensentenz. Sie fragt in einem bestimmten Kontext, ob eine bestimmte Person etwas mehr wisse als: Eine Rose ist eine Rose usw. Hier wird der beschränkte Horizont einer Person als einer beschrieben, der nur einer zirkulären und sich wiederholenden Erklärung zugänglich ist. Und darauf folgt dann die dritte Fassung: »Civilization begins with a rose«, heißt es im neuen Kontext. Und nun wird dem zu Erklärenden »a rose« dreimal die zirkuläre Erklärung »is a rose« hinzugefügt. Die Rose, als ein Grundwort von Leben und Literatur, ist gerade deshalb totgedichtet und kann nur über ungewöhnliche, sich wiederholende und damit den Ausdruck verstärkende Formen der Erklärung eingeholt, wieder geholt werden. Das Spiel mit der Rose als Eigenname und Gattungsname mit und ohne Artikel verrät etwas von der sprachlichen Not und vom sprachlichen Verwirrspiel der Moderne. Und fast könnte man meinen, hinter der dreimaligen »Rose« versteckten sich Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé,

die, als Verborgene, in der deutschen Literatur wirken.

Wenn wir es recht bedenken, beginnt das zirkuläre Spiel schon vor der Moderne (die es für ihre Zwecke nutzt). Im Jahr 1774 erscheint der erste Band von Adelungs Wörterbuch, das, ich erwähnte es, zum erstenmal den deutschen Wortschatz systematisch durch deutsche Paraphrasen erklärt und auf die Stütze durch lateinische Übersetzung verzichtet. Das ist der Punkt, wo der lexikalische Grund zu schwanken beginnt. Mit der *Rose* hat Adelung allerdings keine Schwierigkeit: »[...] die Rose (ist) die Blume eines dornartigen Staudengewächses«, schreibt er; und dann erzählt Adelung geradezu Geschichten von dieser »prächtigen, schön in die Augen fallenden und überaus angenehm riechenden Blume«, die »der Venus heilig« und »den Dichtern ein Sinnbild, theils der jugendlichen Lebhaftigkeit, theils des Vergnügens, theils aber auch der üppigen Gemächlichkeit« sei. Sein Sprachvertrauen scheint, ganz unmodern, durch nichts beschädigt; karger ist Adelung bei solchen Wörtern wie *Bedeutung*, z. B. der eines Wortes. Er erklärt dies mit ›Begriff‹, verweist unter *Begriff* auf ›Vorstellung‹ und unter *Vorstellung* auf ›Begriff‹. Hier läuft die Erklärung auf, wird zirkulär. Adelungs Kargheit ist ein Hinweis auf die Schwierigkeit, Grundwörter zu erklären. Nimmt man nun, wie Gertrude Stein, *Rose* für ein Grundwort (»Civilization begins with a rose«), so ist Zirkularität unausweichlich. Im Fall der Rosen-sentenz ist Zirkularität verbunden mit dreifacher Wiederholung. Sie soll die Bedeutung evozieren und ins Bild setzen, soll sie wieder holen.

Bei Paul Celan ist die Rose zur »Niemandrose« geworden. So heißt ein Gedichtband (»Die Niemandrose«) aus dem Jahre

1963, dem ich den zweiten Teil des Gedichts auf Friedrich Hölderlin mit dem Titel »Tübingen, Jänner« entnehme. Paul Celan setzt hier die Figur der Wiederholung kunstvoll ein, ein Versuch, wieder zu holen, zurückzuholen, was uns entglitten ist:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(»Pallaksch. Pallaksch.«)

Das Sprechen setzt, die Prädikate mehrfach wiederholend, jeweils neu an (»Käme,/käme ein Mensch,/käme ein Mensch zur Welt,/«) und füllt sich dadurch auf. Es gilt, einen »Umnachteten« wieder zu holen, der in Wahrheit ein Sehender ist, einen Menschen, der als Dichter, heute, in eine zerstörte Sprache geführt wird: Die Verse werden ins Lallen überführt, welches das sich wiederholende Sprechen in Partikeln (nach der Vorgabe von Büchners »Woyzeck«: »immer zu, immer zu«) auflöst und die Vergeblichkeit der Wiederholung anzeigt. Schon der Konjunktiv des Präteritums deutet das an.

Am Ende steht ein fremdes Wort, ein Rätselwort, das Hölderlin im Turm zuweilen gebrauchte und das manchmal »ja«,

manchmal ›nein‹ zu bedeuten schien. Vielleicht, so hat man vermutet, sind in ihm Reste des griechisch inspirierten Studentenjargons im Tübinger Stift aufgehoben – *pallax* im Sinne von ›junger Mann‹. Das Rätselwort bleibt, auch in der Wiederholung (»Pallaksch, Pallaksch!«), ein Rätsel, ja nein, ein Rätsel, das Verstummen anzeigt und uns, paradoxerweise, doch zum Sprechen bringt.

Die Moderne setzt sprachlich neue Akzente, muß sie setzen, um die neue Welt nach dem Verruf der Sprache wieder zu begreifen. Das zu begreifen ist der germanistischen Sprachwissenschaft aufgegeben.

Bibliographische Nachweise

Kap. 1:

Das Manifest von Hugo Ball ist abgedruckt in: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. In Verbindung mit ANGELA MERTE hrsg. von KARL RIHA u. JÖRGEN SCHÄFER. Stuttgart 1994, S. 34; die Etymologie zu DADA in: HUGO BALL, *Die Flucht aus der Zeit*. München 1931, S. 94. Zu *modern* und *Moderne* vgl. u. a. HERMANN PAUL, *Deutsches Wörterbuch*. 9., vollst. neu bearb. Aufl. Tübingen 1992, s. v. *modern*; HERBERT ANTON, *Modernität als Aporie und Ereignis*. In: H. STEFFEN (Hrsg.), *Aspekte der Modernität*. Göttingen 1965, S. 13; hier der Verweis auf FRIEDRICH NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*. 2. Stück. *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. In: F. N., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von GIORGIO COLLI u. MAZZINO MONTINARI. Bd. I. München [usw.] 1980, S. 299: »So aber wie der junge Mensch durch die Geschichte läuft, so laufen wir Modernen durch die Kunstkammern, so hören wir Concerte.« ANDREAS VENZKE, *Zur Entstehung des Begriffs »Die Moderne«*. In: *Zs. für Germanistik*. N.F. 5. 1995, S. 633–636; die Thesen der »Freien litterarischen Vereinigung ›Durch« in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* 55. 1886, S. 810; das Zitat im Sekundenstil aus: *Papa Hamlet* von ARNO HOLZ und JOHANNES SCHLAF. Leipzig 1889, S. 88 (veröffentlicht unter dem Pseudonym »Bjarne P. Holmsen«); das Zitat aus dem Brockhaus von 1902 nach OTTO BRUNNER, WERNER CONZE, REINHART KOSELLECK (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart 1978, s. v. *modern* (S. 121).

Kap. 2:

Der Text von NIETZSCHE nach F. N., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von G. COLLI und M. MONTINARI. Bd. I. München [usw.] 1980, S. 875–890. JOHANN LEONHARD FRISCH, *Teutsch = Lateinisches Wörterbuch* [...]. Berlin 1741, s. v. *Blat*; JOHANN CHRISTOPH ADELUNG, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart* [...]. Erster Theil, Leipzig 1774, s. v. *Blatt*. Das Gedicht von ALFRED LICHTENSTEIN nach KURT PINTHUS (Hrsg.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin 1922, S. II. FERDINAND HARDEKOPF, *Privatgedichte*. München 1921, S. 32.

Kap. 3:

GOTTFRIED BENN, *Sämtliche Werke*. Bd. I. *Gedichte I*. Stuttgart 1986, S. II. Die Zeile aus dem ersten Merseburger Zauberspruch nach WERNER HÖVER u. EVA KIEPE (Hrsg.), *Gedichte von den Anfängen bis 1300*. München 1978, S. 31. ARNO HOLZ, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*. In: THEO MEYER (Hrsg.), *Theorie des Naturalismus*. Stuttgart 1984, S. 172–174. Der Text aus der frühen Fassung des »Phantasmus« von 1898 (Erstes Heft, 27 ungezählte Blätter, letztes Gedicht; als Faksimiledruck hrsg. v. GERHARD SCHULZ, Stuttgart 1984, S. [55]) und aus der Fassung von 1925 (*Das Werk von Arno Holz*. Bd. 9. 1925, S. II70) auch bei INGRID STROHSCHNEIDER-KOHRs, *Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz*. In: *Poetica I*. 1967, S. 44–66, hier S. 60 f., dazu vgl. MARIANNE KESTING, *Arno Holz – ein behinderter Neuerer*. In: M. K., *Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste*. München 1970, S. 172–188 und KARL EIBL, *Deutsche Literatursprache der Moderne*. In: *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. 2. Aufl.

Tübingen 1980, S. 746 ff.; HANS PETER ALTHAUS, *Schreiben auf der Zeitachse. Arno Holz in seinen Werken*. Trier 1992. Auf den Zusammenhang von GEORG HEYMS »Der Gott der Stadt« (hier nach K. PINTHUS, *Menschheitsdämmerung*, S. 6, s. Kap. 2) und RICHARD HUELSENBECKS »Baum« (R. H., *Phantastische Gebete*. Zürich 1960, S. 20 f.) hat zuerst HANS-GEORG KEMPER, *Vom Expressionismus zum Dadaismus*. Kronberg 1974, S. 95 ff. hingewiesen, worauf CLAUDIA GERHARDY, *Dada linguistisch. Eine vorläufig endgültige Da(da)rstellung*. Staatsexamensarbeit Braunschweig 1995, S. 137 ff. aufmerksam macht. STEFAN GEORGE, *Werke*. Bd. I. Stuttgart 1984, S. 93, 137. HUGO V. HOFMANNSTHAL, *Ein Brief*. In: H. v. H., *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. XXXI. *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hrsg. v. ELLEN RITTER. Frankfurt a. M. 1991, S. 45–55, hier S. 48 f. FRITZ MAUTHNER, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. I: *Zur Sprache und zur Psychologie*. 3. Aufl. Stuttgart u. Berlin 1921, S. 25 (zuerst 1901).

Kap. 4:

Dr. KONRAD DUDEN, *Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Nach den für Deutschland, Österreich und die Schweiz gültigen amtlichen Regeln. 7. Auflage. Leipzig und Wien 1902; HERMANN PAUL, *Die Bedeutung der deutschen Philologie für das Leben der Gegenwart*. Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München am 15. November 1897. München 1897.

Kap. 5:

LUTZ DANNEBERG, *Sprachphilosophie in der Literatur*. In: *Sprachphilosophie*. 2. Halbbd. Hrsg. v. M. DASCAL [u. a.], Berlin, New York 1996, S. 1555 f. Die erste Fassung der Rosensentenz von GERTRUDE STEIN in »Sacred Emily« (1913). In: *Geography and Plays*. The University of Wisconsin Press. 1987, S. 187; die zweite Fassung in »Objects Lie on a Table. A Play« (1922). In: *Operas & Plays*. Barrytown, NY, 1987, S. 110; die dritte Fassung in »As Fine as Melanctha« (1922). In: *As Fine as Melanctha (1914–1930)*. New Haven, London 1954, S. 262; vgl. insgesamt: RICHARD BRIDGMAN, *Gertrude Stein in Pieces*. New York 1970, S. 138 f.; hier der Verweis auf die » Fassungen«. J. C. ADELUNG, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart [...]* Dritter Theil. Leipzig 1777, s. v. *Rose*; Erster Theil. Leipzig 1774, s. v. *Bedeutung*; s. v. *Begriff*; Vierter Theil. Leipzig 1780, s. v. *Vorstellung*. PAUL CELAN, *Die Niemandsrose*. Frankfurt/M. 1963, S. 24; hierzu vgl. auch BERNHARD BÖSCHENSTEIN, »Tübingen, Jänner«. In: *Über Paul Celan*. Hrsg. v. DIETLIND MEINECKE. Frankfurt/M. 1973, S. 101–105; HELMUT HENNE, *Der Berufung wird stattgegeben. Plädoyer für die Entwicklung von Sprachgefühl*. In: *Sprachgefühl? Vier Antworten auf eine Preisfrage*. Heidelberg 1982, S. 101 f.

