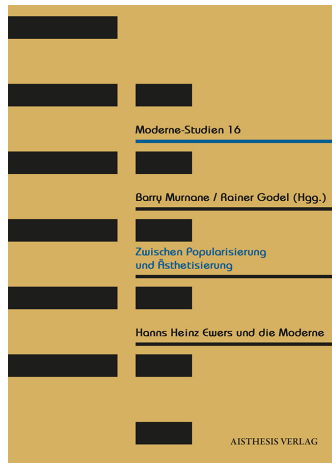


Leseprobe

Barry Murnane und Rainer Godel (Hgg.)
in Zusammenarbeit mit Erdmut Jost

Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung

Hanns Heinz Ewers und die Moderne



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2014

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1014-6
www.aisthesis.de

Inhalt

Barry Murnane und Rainer Godel Hanns Heinz Ewers zwischen Ästhetisierung und Popularisierung. Zur Einleitung	7
Jared Poley Hanns Heinz Ewers and the Historical Avant-Garde	29
Sebastian Thede Nervenerschütterungen und Schaulust. Zur Instrumentalisierung des Tabubruchs in Hanns Heinz Ewers' Erzählung <i>Die Tomatensauce</i> (1905/1907)	47
Christoph Schmitt-Maaß Ästhetik des Grauens – Ästhetik des Schreckens. Phantastisches Erzählen zwischen ästhetischer und populärer Moderne bei Hanns Heinz Ewers und Ernst Jünger	65
Barry Murnane Joking aside. Hanns Heinz Ewers, <i>Der Roman der XII</i> and the grotesque game of collective authorship	85
Walter Delabar Unschlüssigkeit? Einige Überlegungen über die Begründung des Phantastischen aus der Moderne am Beispiel von Hanns Heinz Ewers' <i>Alraune</i> (1911)	115
Niels Penke Das Ich im Spiegel. <i>Der Student von Prag</i> zwischen narrativer Tradition und medialer Innovation	135

Richard Sperber	
A Cut Above: Primitivism in Hanns Heinz Ewers' <i>Vampir</i> :	
Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben	157
Rainer Godel	
Zuverlässiges Erzählen.	
Zum Verhältnis populärer und moderner Elemente	
in Ewers' <i>Geisterseher</i>	187
Tanja Nusser	
»Haben Sie nur keine Angst vor der exakten Wissenschaft.	
Es ist eine rechte Spielerei, so wie Kinder spielen«.	
Hanns Heinz Ewers' <i>Ameisen</i> (1925)	211
Eric Kurlander	
Between Weimar's Horrors and Hitler's Monsters:	
The Politics of Race, Nationalism, and Cosmopolitanism	
in Hanns Heinz Ewers	229
Autorinnen und Autoren	257

Barry Murnane (Oxford) und Rainer Godel (Halle)

Hanns Heinz Ewers zwischen Ästhetisierung und Popularisierung.

Zur Einleitung

Am 15. November 1912, seinem 50. Geburtstag, feierte der frisch erkorene Literatur-Nobelpreisträger Gerhart Hauptmann seine Auszeichnung im Hotel Adlon in Berlin. Zu diesem Abend lud der offiziell honorierte und spätestens damit ›kanonisierte‹ Schriftsteller einige Weggefährten ein, darunter auch Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Wie wir aus einem Telegramm Ewers' wissen, war dieser jedoch verhindert: »man hat mir den bauch aufgeschnitten und ich liege in der klinik. so kann ich leider nicht zur feier kommen«. ¹ Es scheint geradezu symptomatisch, dass Ewers nicht teilnehmen konnte. Wie sein Telegramm bloß eine Fußnote zu einem literarischen Großereignis darstellt, verblieb auch dessen Autor am Rande der Literaturgeschichte der Moderne um 1900. Stattdessen schrieb Ewers eine kleine »Groteske« über den Narkose-Rausch bei der OP: *Wie ich im Paradies war. Ein Capriccio vom Krankenbett*. ²

Wir beginnen unseren Band mit dieser beiläufigen und doch bemerkenswerten Anekdote zur Geschichte der literarischen Moderne in Deutschland, weil sie einige Besonderheiten der Epoche um 1900 und im Schriftstellerleben Ewers' im Besonderen illustriert. Zum einen ist die Dramatik, mit der sich der ›Skandalschriftsteller‹ krank- und von Hauptmanns Nobelpreisfeier abmeldet, charakteristisch für die stilistische Hybris und Drastik seiner Werke wie seiner Selbstinszenierungen. Zum anderen mag es vielleicht überraschen, dass Ewers sich nicht nur in solch illustren literarischen Kreisen bewegte, sondern offenbar in diesen durchaus willkommen war. Ewers und Hauptmann blieben trotz ihres unterschiedlichen Standings zeit ihres Lebens freundschaftlich bekannt. Sie verbrachten noch 1932, während Ewers am *Horst Wessel*-Projekt arbeitete, gemeinsam einen Urlaub in Bad Eilsen bei Hannover. ³

1 Zit. nach Wilfried Kugel: Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers. Düsseldorf 1992, S. 174 (allerdings falsch datiert auf den 5.11.1912).

2 Zuerst in: Zeitgeist. Beilage zum Berliner Tageblatt am 2.12.1912, dann: Hanns Heinz Ewers: Wie ich im Paradiese war. In: Ders.: Grotesken. 2. Aufl. München 1926, S. 79-90.

3 Siehe das Gruppenfoto mit Herbert Eulenberg in Kugel 1992 (wie Anm. 1), S. 487 (Abb. 7).

Während eine heutige, kategorisierende literarhistorische Perspektive eine klaffende Lücke zwischen dem populären ›Trivial‹-Schriftsteller Ewers und dem längst ›kanonisierten‹ Autor Hauptmann wahrnimmt (oder konstruiert), scheint 1912 bestenfalls ein beginnender Riss auf. Das von Andreas Huyssen identifizierte »great divide« zwischen der Elite- und der Massenkultur scheint sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gerade erst zu entwickeln.⁴ Zumindest literatursoziologisch – also in Hinblick auf die Autoren und literarischen Gruppen, mit denen er Kontakt hatte oder zusammenarbeitete⁵ – hat Ewers für die Zeitgenossen dem Zentrum des Literaturbetriebs näher gestanden als man dies für einen Unterhaltungsschriftsteller des ersten Jahrhundertdrittels vermuten könnte, der heute vorwiegend – von wenigen Forschungspositionen abgesehen – als vernachlässigbare Größe der Literaturgeschichte eingeschätzt wird.⁶ Ursachen für diese diskrepante Kategorisierung Ewers' liegen, so möchten wir argumentieren, nicht nur in der Person oder im Wirken des Düsseldorfers, also darin, dass Ewers' Position am Rande des Literaturbetriebs in den 1910er und auch lange in den 1920er Jahren noch nicht ausgehandelt war. Die These, die mit diesem Sammelband verfolgt wird, geht einen Schritt weiter: Die Kategorie »am Rande« war im Diskurs der ästhetischen Moderne des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts selbst noch Verhandlungssache.⁷ Der Prozess der Konstruktion des »am Rande« bedingt wiederum auch Positionen eines variablen »Zwischen«.

Diese Diagnose hängt eng damit zusammen, dass eine historiographische Perspektive auf die Konstituierung der ästhetischen Moderne Fragen der literarischen Qualität nicht zum alleinigen Kriterium der Differenzierung machen kann. Mit anderen Worten: Schaut man mit historischem Blick auf die ästhetische Moderne, so tut man gut daran, diese als ein vielschichtiges Phänomen anzu-

-
- 4 Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington 1987.
 - 5 In Kugels materialreicher Ewers-Biographie erscheinen denn auch gleichsam auf einer Ebene Kontakte Ewers' zum Expressionisten Georg Heym und zu Erwin Guido Kolbenheyer, einem der paradigmatischen, literarisch anspruchlosen Nazi-Autoren der 1930er Jahre. Vgl. Kugel 1992 (wie Anm. 1), S. 171.
 - 6 Vgl. z.B. Marcel Reich-Ranickis im Medium des Wortspiels artikulierte Unterscheidung zwischen Seriösem und Trivialelem: *Der Zauberberg* oder Ganghofers *Laufender Berg*, Hans Henny Jahnn oder Hanns Heinz Ewers. In: Ders.: *Nichts als Literatur*. Stuttgart 1995, S. 16.
 - 7 Vgl. Clemens Ruthner: *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. Tübingen 2004.

erkennen, das die Kategorien erst selbst konstruiert, mit denen es im Nachhinein von Literaturkritik und -wissenschaft beschrieben wurde. Die Moderne konstituiert sich, wie Helmuth Kiesel schreibt, als ein »Prozeß aus Prozessen«. Die Multipolarität der interpersonellen wie intertextuellen Verflechtungen und Positionierungen im literarischen Feld generieren eine Gleichzeitigkeit von nicht auf den (späteren) Kanon reduzierter Pluralität und einem wissenschaftlichen Bestreben nach Kohärenz und Abgrenzung.⁸

Ziel des vorliegenden Bandes ist es, das literarische, publizistische und filmische Schaffen von Hanns Heinz Ewers in zentralen Diskursen der ästhetischen Moderne zu situieren. Hieraus erwarten wir neue Perspektiven auf das Werk von Hanns Heinz Ewers – viele der hier versammelten Artikel analysieren bisher kaum oder gar nicht beachtete Texte –, darüber hinaus aber auch Rückschlüsse auf die Theoriebildung zur Moderne. Hierzu gehen wir von der These Andreas HuysSENS vom »great divide« aus, die an paradigmatischen Beispielen kritisch überprüft wird. HuysSENS zufolge bedarf die kanonisch gewordene Unterscheidung zwischen einer »hohen« Literatur der klassischen wie avantgardistischen Moderne einerseits und einer für die Massen geschriebenen, »rückständigen« Trivialliteratur andererseits der Korrektur. Denn diese habe sich nicht nur erst a posteriori durch Horkheimer und Adornos These zur Kulturindustrie, sondern auch mit minimalem Bezug auf die tatsächliche kulturelle Produktion nach 1900 entwickelt. »[T]he culture of modernity has been characterized by a volatile relationship between high art and mass culture«, und die literarische Moderne (»Modernism«) konstituiere sich durch die »categorical distinction between high art and mass culture«. ⁹ Erst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg seien das Populäre und die »kommerzielle Massenkultur« streng von »high art« getrennt worden, und »Adorno, of course, was the theorist par excellence of [this] Great Divide«:

The political impulse behind their [Frankfurter Schule, B.M./R.G.] work was to save the dignity and autonomy of the art work from the totalitarian pressures of fascist mass spectacles, socialist realism, and an ever more degraded commercial culture in the West.¹⁰

Obwohl die Herstellung einer »Grenze« zwischen unterschiedlichen »Registern« kultureller Produktion nach HuysSENS Argumentation bereits seit dem späten

8 Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004, S. 10.

9 HuysSENS 1987 (wie Anm. 4), S. vii.

10 Ebd., S. ix.

19. Jahrhundert in Gang gewesen sei,¹¹ sei ihre endgültige Durchsetzung erst nach 1945 in der Philosophie, der Literatur- und Kulturkritik erfolgt. Die Vorstellung zweier getrennter Sphären kulturellen Arbeitens sei vor allem ein Produkt der Kritischen Theorie. In dieser zugespitzten Form verlangt Huysens These nach einer kritischen Überprüfung am Material selbst. Ob die Tendenz zur Formulierung einer solch scharfen Grenze erst *nach* der literarischen Moderne erkennbar ist, darf hinterfragt werden – und dafür bietet das Werk Hanns Heinz Ewers' einen aufschlussreichen Gegenstand. Kurt Tucholskys polemische Bezeichnung von Ewers als heruntergekommenen »parfümierten Salonsadisten«¹² markiert deutlich genau jene Grenze, und doch geht selbst Tucholsky noch davon aus, dass die beiden, in seiner Sicht als unterschieden zu betrachtenden Bereiche des wohlriechenden Salons und der sexuellen Exaltation in der Person Ewers' so nahe beieinander stehen, dass es des Prozesses der Trennung bedarf, dass – im Sinne literarischer Qualität – Salon und Sadismus separiert werden müssten. Die satirische Polemik Tucholskys ist es, die hier diese Funktion übernimmt: Sie grenzt selbst erst die beiden Bereiche ab.

Dass sich die Grenze zwischen diesen beiden Marktsegmenten tatsächlich um 1900 neu etablierte und sukzessiv verschärfte, lässt sich an einem Roman erkennen, der 1912 erschienen war: *Der Roman der XII* – ein Gemeinschaftsprojekt unter Federführung Ewers'. Hauptmann und auch Thomas Mann wurden vorsichtig angefragt, ob sie jeweils ein Kapitel zu diesem kollektiv zu schreibenden Roman beisteuern möchten. Beide lehnten elegant, aber dankend ab. »Es ist ganz selbstverständlich, daß ich mit lebhaftem Interesse dem großen literarischen Scherz entgegensehe, der so viele berühmte Namen vereinigt«, schrieb Hauptmann.¹³ Der Beitrag von BARRY MURNANE im vorliegenden Band geht von diesem literatursoziologischen Befund aus, argumentiert jedoch auch, dass der kollektiven Arbeit an diesem Roman konzeptuelle, stilistische und formale Entscheidungen zugrunde liegen, die Überschneidungen zwischen den vermeintlich strikt getrennten Bereichen der Unterhaltungsliteratur und der historischen Avantgarde erkenntlich machen. Nur zehn Jahre

11 Historisch betrachtet liegt es indes nahe, Prozesse der Abgrenzung von Hoch- und Trivilliteratur in allen literarischen Epochen aufzusuchen, deren Selbstkanonisierung ein elitäres Bewusstsein einschließt. Hierzu gehört auch bereits die Weimarer Klassik. Erstmals kritisch hierzu: Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop. Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt/M. 1971.

12 Kurt Tucholsky: Gesammelte Werke. Bd. 1. 1907-1924. Hamburg 1960, S. 664.

13 Zit. in Konrad Mecklenburgs Herausgeberbericht »Wie der Roman der XII entstand«. In: Hermann Bahr u.a.: Roman der XII. Hrsg. von Konrad Mecklenburg. Berlin 1909, S. 5-8, hier S. 6.

zuvor wäre Manns vorsichtiges Ausweichen nicht unbedingt notwendig gewesen: Bei den Kabarettabenden des legendären *Ueberbrettl's* unter der Regie Ernst von Wolzogens konnte man Schnitzlers *Anatol* und Ewers' »Im Karpfenteich« und danach Musik von Arnold Schönberg erleben.¹⁴ In Wien arbeitete Ewers mit Gustav Klimt, Peter Altenberg und Egon Friedell zusammen – Vertretern der Wiener Moderne in Kunst, Literatur und Publizistik. Autoren und Künstler, die aus heutiger Sicht als »seriös« gelten, und solche, die gänzlich oder fast von der literaturhistorischen Landkarte der Zeit um 1900 verschwunden sind, trafen sich, diskutierten über ihre jeweiligen Werke und durchaus auch über ihren Anspruch und ihr Zielpublikum, betrachteten sich jedoch offenbar noch nicht unbedingt als *radikal* unterschiedlich und als zwei grundsätzlich unterschiedlichen Sphären des Kulturschaffens zugehörig. In vielen Fällen schrieben diese Autoren für dieselben Zeitschriften, wurden von denselben Verlagen publiziert und gehörten denselben literarischen Zirkeln an.

Die Beiträge in diesem Band rekonstruieren in differenzierter Weise die Epoche »der« Moderne zwischen 1890 und 1930 (um Bradbury und MacFarlanes weitgehend akzeptierte Zeitspanne zu nennen).¹⁵ Sie verbinden – aus unterschiedlichen disziplinären Blickwinkeln und mit durchaus unterschiedlichen methodischen Zugriffen – einen historischen Blick auf die Quellen mit daraus resultierenden Analysen der Konstitution der Moderne. Die Moderne erweist sich als eine Grauzone sich herauskristallisierender, aber eben noch nicht endgültig entschiedener binärer Kategorisierungsprozesse: Die Position am Rande muss erst noch festgelegt werden. Ab 1900 werden Anzeichen einer zunächst noch volatilen Trennung zwischen einer für die »Allgemeinheit« gedachten Literatur mit entsprechenden Popularisierungsstrategien und einer Literatur, die auf ästhetische Qualität statt Quantität der Werke und Leser setzt, erkennbar. Zum Signum der ästhetischen Moderne wird mithin nicht die Dualität von moderner Ästhetisierung und anti-moderner Popularisierung, sondern die Fokussierung der Moderne als Prozess, der genau diese Dualität erst hervorbringt.¹⁶ Die Moderne soll versuchsweise nicht mehr als geschlos-

14 Siehe z.B. Anke Bosse: Das Kabarett als Metropolenphänomen und Katalysator theatraler Formen der Avantgarde. In: Metropolen der Avantgarde/Métropoles des avant-gardes. Hrsg. von Thomas Hunkeler und Edith Anna Kunz. Frankfurt/M. u.a. 2011, S. 189-204, hier S. 199; Marion Linhardt: Residenzstadt und Metropole. Tübingen 2006, S. 127.

15 Modernism, 1890-1930. Hrsg. von Malcolm Bradbury and James MacFarlane. Harmondsworth 1976.

16 Wenn Helmut Lethen in seiner einflussreichen Studie die 1920er Jahre als Phase »tiefwirkender Desorganisation« und einer pessimistischen Anthropologie beschreibt, die »Verhaltenslehren der Kälte« hervorbringt, so scheint dies einem vergleich-

senes Kompendium von geordneten Ideen, formalen Gestalten und elitären Rezipienten beschrieben werden, sondern – Peter Bürger in diesem Punkt weiterschreibend – als »Prozeß des Auseinandertretens«. ¹⁷

Angesichts solcher Grauzonen und Dynamiken intendiert dieser Band die Überprüfung der spätestens in der Literaturgeschichtsschreibung der Nachkriegsgermanistik zur Selbstverständlichkeit gewordenen Trennung zwischen *seriösem* (d.h. formal-komplexem) »Modernismus« und *trivialer* (d.h. weniger formbezogener) »Populärliteratur« anhand von Texten und Praktiken des Literaturbetriebs nach 1900. Diese programmatische Trennung wurde von der Kritischen Theorie gestützt. Basis dieses Urteils war ein postulierter Integritätsverlust der Kunst unter den Bedingungen der modernen industriellen Massenkultur, der sich für Horkheimer und Adorno vor allem im Medium des Stils artikuliert. »Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch«, heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*, »und ihr Skelett, das von jenem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen«. ¹⁸ »Die Wahrheit« dieser Massenformen wie Trivialliteratur, Lichtspiele und Rundfunk ist, »daß sie nichts sind als Geschäft«, und diese Wahrheit verwenden sie sogar öffentlich »als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen.« Das Merkmal dieses »Schunds« ist der Verlust an Einzigartigkeit, die »Negation von Stil«. ¹⁹ In ihrer Kritik einer »schablonenhaften« Literatur konstatieren die Autoren eine Entauratisierung des Kunstwerks im Sinne Walter Benjamins. ²⁰ Dabei verkürzen sie angesichts der Begeisterung der Massen und des Bürgertums für den Nazi-Faschismus und angesichts der Ästhetisierung der Politik durch die Nationalsozialisten die positiven politischen Emanzipationsmöglichkeiten, die Benjamin noch der modernen Kulturindustrie und insbesondere dem Film zugestehen wollte. Dieser kann, so Benjamin, eines »ungeheueren

baren Muster zu folgen: Destabilisierung erfordert immer die Produktion ihres Gegenpols, nicht die Annahme, dass der Gegenpol schon längst vorhanden sei. Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M. 1994, S. 7 et passim.

- 17 Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Unter Mitarb. von Christa Bürger. Frankfurt/M. 1992, S. 30f.; vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 4.
- 18 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung = Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt/M. 1994, S. 142.
- 19 Ebd., S. 151 und S. 152.
- 20 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1990, S. 435-469, hier S. 439-441.

und ungeahnten Spielraums uns [...] versichern«²¹ und somit nicht-bewusste Handlungs- und Denkooptionen eröffnen. Dem gegenüber argumentieren Horkheimer und Adorno: Wenn »Kultur heute alles mit Ähnlichkeit [schlägt]« und auch noch den »letzte[n] Rest von sachlicher Autonomie« des Kunstwerks zerstört,²² dann stellt dieses zur Eigenschaftslosigkeit führende Wesen der modernen, kommerziellen Massenkunst die »dialektische Selbstauflösung des Mythos« dar.²³ Die Popularisierung der Kunst führe also, so Adorno, zur »Regression auf den archaischen Fetischismus« und zur Negation des autonomen Kunstwerks.²⁴ Dieses pejorative Verständnis des Populären, das die Dichotomie von Hoch und Niedrig voraussetzt, bleibt bis heute nicht selten das leitende Kriterium im Umgang mit populären Kunstformen.

Mit Fredric Jamesons These von der grundsätzlichen Zusammengehörigkeit populärer und ästhetischer Formen wird gefragt, wie sich Popularisierung und Ästhetisierung aus dem durch die kapitalistische Industrialisierung und Rationalisierung verursachten »breakdown of older realisms« als unterschiedliche Stellgrößen in der Analyse der Literaturproduktion nach 1900 diskursiv herauskristallisieren.²⁵ Schon in einem frühen Aufsatz argumentiert Jameson für eine sozial-semantische Funktion jeglicher Literatur. Voraussetzung hierfür ist, dass er »Modernismus« und Massenkultur als Modellierungen gesellschaftlicher Modernität versteht:

both modernism and mass culture entertain relations of repression with the fundamental social anxieties and concerns, hopes and blind spots, ideological antinomies and fantasies of disaster, which are their raw material.²⁶

Der Vorteil von Jamesons Modell ist, dass es die ästhetische Moderne als Perspektive auf die Erfahrung von Modernität richtet. Dadurch lässt sich die in der Forschung dominante Konstruktion binärer Kategorien wie hoch/niedrig, ästhetisch/populär, gut/schlecht, Intelligenz/Masse als nur *eine* mögliche

21 Vgl. ebd., S. 461.

22 Horkheimer/Adorno 1994 (wie Anm. 18), S. 141 und S. 151.

23 Dieser Begriff in einem Brief an Walter Benjamin vom 18.03.1936; vgl. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin: Briefwechsel 1928-1940. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt/M. 1994, S. 168-171.

24 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. = Gesammelte Schriften. Bd. 7. Frankfurt/M. 1970, S. 32f. und S. 371-376.

25 Fredric Jameson: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. London 2005, S. 199.

26 Fredric Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture. In: Social Text 1 (1979), S. 130-148, hier S. 141.

Antwort auf die empfundene Unmöglichkeit fassen, die historische Totalität der industrialisierten Moderne noch kartographieren zu können. Marshall Berman plädiert folgerichtig dafür, die populären Kulturgegenstände nicht als »Massenkultur« auszugrenzen, sondern als »modernism in the streets« neu zu untersuchen,²⁷ um ihre analogen, aber unterschiedlichen Beobachtungs- und Modellierungsmodi nebeneinander und nicht gegeneinander nachvollziehbar zu machen. Denn als Formen des Reflexivwerdens der Moderne sind »popular practice« oder »fetishism of style« gleichermaßen mögliche Formen des Modernismus.²⁸ Damit erweist sich, dass die Priorisierung von Stil oder formaler Komplexität als Distinktionskriterium nur eine, durchaus kontingente und nicht zwingende Option ist.

Eine solch grundsätzliche, funktionalistische Definition der literarischen Moderne als Reflexion auf soziale Modernität hat sich auch im deutschsprachigen Modernediskurs der letzten 20 Jahre bewährt.²⁹ Auch die Literatur wird seit Jürgen Habermas als Teil gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse angesehen.³⁰ Wird indes Literatur als autonom verstanden, insoweit sie sich kritisch an der gesellschaftlichen Realität zu reiben vermag, so ist eben dieses Autonomiepostulat nur Reflex der sozialen Differenzierungsprozesse seit der Sattelzeit.³¹ Auf diesem Wege kann die ästhetische Moderne um 1900 geschichtlich differenzierter begriffen werden: als Teil einer Makroepoche der Moderne mit ihren unterschiedlichen »Kaskaden der Modernisierung«³² und

-
- 27 Vgl. Marshall Berman: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. London, New York 1983, S. 131, der den Begriff allerdings mit Bezug auf Charles Baudelaire für das 19. Jahrhundert geltend macht.
- 28 Nicholas Daly: *Modernism, romance and the fin de siècle: popular fiction and British culture*. Cambridge 1999, S. 9.
- 29 Vgl. Dirk Kemper, Silvio Vietta: Einleitung. In: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hrsg. von dens. München 1998, S. 1-56, hier S. 26f. und S. 51f.; Kiesel 2004 (wie Anm. 8), S. 28f.; Gerhard von Graevenitz: Einleitung. In: *Konzepte der Moderne*. Hrsg. von dems. Stuttgart, Weimar 1999, S. 1-16, hier S. 10.
- 30 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 1993 [1988], S. 10.
- 31 Jürgen Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. Leipzig 1992, S. 38f. Vgl. auch Jörg Schönert: *Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne*. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988, S. 393-413, hier S. 398f. und Graevenitz 1999 (wie Anm.29), S. 10.
- 32 Hans-Ulrich Gumbrecht: *Kaskaden der Modernisierung*. In: *Mehrdeutigkeiten der Moderne*. Hrsg. von Johannes Weiß. Kassel 1998, S. 17-41. Vgl. auch Cornelia Klinger: *Modern/Moderne/Modernismus*. In: *Ästhetische Grundbegriffe in 7 Bänden*.

zugleich als Akteurin in Konflikten mit dem, was als gesellschaftliche Modernisierung adressiert wird.³³ Trotz dieser differenzierteren Konzeptualisierung und Kontextualisierung literarischer Modernität um 1900 hat die Forschung zur deutschsprachigen Literatur in dieser Zeit ihre strenge Fokussierung auf den Stilbegriff als Definitionskriterium kaum aufgegeben. Anstatt Familienähnlichkeiten hinsichtlich Motivik, Themen und Gestaltung über die ganze Reichweite literarischer Ausdrucksformen und Register in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufzuspüren, konzentriert sich die Forschung weitestgehend auf die formal komplexeren Darstellungen etwa von Technologie, Industrialisierung und Urbanisierung und kennzeichnet vorwiegend diese als »modern«. Anhand der Werke Hanns Heinz Ewers' will der vorliegende Sammelband eine Sicht auf die Moderne um 1900 erproben, die auf den hier referierten Differenzierungen aufbaut. Das heißt jedoch nicht, dass die folgenden Beiträge die jeweiligen Modellierungs- und Beobachtungsmodi von Ästhetisierung und Popularisierung in der Moderne ignorieren wollen oder können; sie gestehen jedoch der bisher als derivativ und schablonenhaft kritisierten Literatur nicht mehr nur eine pejorative Bestimmung zu, sondern räumen ihr auch die Funktion eines Reflexivwerdens hinsichtlich gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse ein. Kurz: Auch diejenige Literatur, die im Gefolge der Dichotomisierung von ästhetischer Moderne und Popularisierung als die »minderwertige« angesehen wird (was sich, wie gesehen, der Fokussierung auf ein durch den Höhenkamm selbstgeneriertes Stilkriterium verdankt), konstituiert die Moderne als reflexives und eben nicht als elitäres Moment.

Unsere terminologische Entscheidung, Ewers zwischen *Ästhetisierung* und *Popularisierung* zu situieren, hält zwar durchaus an (auch kaum zu leugnenden) stilistischen Unterschieden zwischen diesen Marktsegmenten fest, die Fokussierung auf das *Zwischen* erlaubt jedoch eine weniger agonale Sicht auf diese Gestaltungsoptionen. Zudem suggerieren beide Begriffe eine Prozessualität der literarischen Gestaltung, Rezeption und gesellschaftlichen Funktionalisierung, die über die bloß positive oder negative Beurteilung von Stil hinausgeht. Popularisierung erlaubt z.B. sowohl eine »technische« Bestimmung von Popularität qua erweiterter Rezeptionsmöglichkeit (d.h. Absatz, Vertriebswege, Medien usw.) als auch eine auf inhaltliche und formale Elemente (d.h. Verständlichkeit, Wiedererkennungswert, Unterhaltsamkeit

Hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2002, S. 121-167, hier S. 127f. und S. 157-160.

33 Vgl. Fähnders 1998 (wie Anm. 17), S. 2.

usw.) achtende Definition.³⁴ Ausschlaggebend für diese Neufokussierung war eine Beobachtung, die von Ewers' Sachbuch *Ameisen* ausging, die aber auch vielsprechend im Umgang mit seinen fiktionalen Texten scheint. Ewers bemüht sich hier offensichtlich um Verständlichkeit und Vermittlung von komplexen Wissensbeständen³⁵ und setzt auf Inklusion. Durch stilistische Gestaltung und Komplexitätsreduktion soll Wissen allgemein gemacht werden.³⁶ Der Beitrag von TANJA NUSSE zeigt, wie Ewers mit seinem *Ameisen*-Projekt eine Vermittlungsform entwickelt, welche die Popularisierung von Wissenschaft ausstellt und vorantreibt. Diese zielt einerseits auf eine Demokratisierung von Wissen ab und entwirft andererseits mit Rekurs auf etablierte Topoi der Myrmekologie (= Ameisenkunde) eine Gesellschaftsvorstellung, die über durchaus reaktionäre Geschlechter-, Kriegs-, Nationen- wie auch Rassentopoi verhandelt wird. *Ameisen* lässt demnach einerseits die Zugehörigkeit Ewers' zu einer neusachlichen Modernität feststellen, weist aber ebenso leicht erkennbare Schnittmengen mit den konservativen Mythen seiner phantastischen Texte auf.

Ebenso scheint uns mit Jameson ein Merkmal von populären Literaturformen zu sein, dass sie komplexe soziale Phänomene und komplexes Wissen in ein narratives Format zu überführen versuchen, das Widersprüche und Reibungspunkte mehr harmonisiert als problematisiert. In der Form von durchschaubaren Figurenkonstellationen, auf Personalschicksale konzentrierten Erzählungen oder Narrativen, die Resolution bieten und/oder die Sozialordnung affirmieren, bietet die Populärliteratur analog zur Popularisierung von Wissenschaft ein praktisches und praxisorientiertes Wissen um und von gesellschaftlicher Modernität und stellt dieses für die Allgemeinheit zur Verfügung. Die Tendenz des ›Modernismus‹ zu stilistischer und epistemologischer Komplexität und Problematisierung – zum Stilfetischismus und zur Fokussierung auf Analyse, Abstraktion, und Selbstreferenzialität – verstehen wir mit Jameson als Ästhetisierungsstrategien, die zum dominanten Selbstentwurf avantgardistischen und

34 Zur eher technischen Definition des Populären siehe Achim Barsch: ›Populäre Literatur‹ als Forschungsproblem einer empirischen Literaturwissenschaft. In: *Wirkendes Wort* 41 (1991), S. 101-119.

35 Vgl. Angela Schwarz: *Der Schlüssel zur modernen Welt. Wissenschaftspopularisierung in Großbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870-1914)*. Stuttgart 1999; Carsten Kretschmann (Hrsg.): *Wissenschaftspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel*. Berlin 2003.

36 Insofern entwickelt sich unsere Perspektive zum Teil aus der erfolgreichen Erforschung zur Volksaufklärung und zur Popularisierung von Wissen im späten 18. Jahrhundert. Vgl. hierzu die Arbeiten von Reinhart Siegert und Holger Böning: *Volksaufklärung*. 2 Bde. Stuttgart 1990-2001.

progressiven Schreibens in der literarischen Moderne werden. Die ästhetische Moderne ist zugleich Innovation und Überzeugungsstrategie.³⁷ Das ›Zwischen‹ in unserem Titel will jedoch gerade die Überschneidungen und das Spektrum zwischen diesen Extrempositionen betonen und nicht auf deren Festlegung pochen.³⁸

Bei der Überprüfung des Verhältnisses zwischen als populär oder ästhetisch markierten Formen in der Moderne geht es keineswegs darum, den Autor Ewers noch eine wie auch immer definierte populäre Literatur in irgendeiner Weise zu ›rehabilitieren‹. Dagegen sprechen nicht zuletzt in aller Deutlichkeit seine frühe nationalkonservative und dann nationalsozialistische Gesinnung – schon zum 60. Geburtstag in November 1931 ließ er sich die Mitgliedschaft in der NSDAP von Hitler persönlich ›schenken‹³⁹ – wie auch seine Teilhabe an Versuchen nationalsozialistischer Mythenbildung, etwa im verheerenden *Horst Wessel*-Projekt und im Freikorps-Roman *Reiter in deutscher Nacht*. Vielmehr soll im Band die spezifische Stellung des Autors und Essayisten Ewers *zwischen* den Polen Popularisierung und Ästhetisierung in den Blick genommen werden, um das Spektrum der literarischen und essayistischen Reaktions- und Gestaltungsformen der ästhetischen Moderne auszuloten. Diese Blickrichtung verlangt nach einer Doppelperspektive, welche einerseits die Theoretisierung der Moderne fokussiert und andererseits die historische Evidenz anhand von Ewers' Karriere rekonstruiert, um diese späteren Theorien zu überprüfen.

Hierbei sollen zentrale heuristische Begriffe, die seit jeher im literaturtheoretischen und historischen Kartographieren des literarischen Marktes um 1900 wie selbstverständlich zum Einsatz gekommen sind, kritisch befragt werden.⁴⁰ Statt einer unreflektierten Verwendung dichotomischer Kernkoo-

37 Man denke nur an die Rolle performativer Inszenierungen bei Hofmannsthal und George.

38 Dass eine solche holistische Sicht dem Gegenstand angemessener ist als der im Kern abwertende, von der Literaturwissenschaft zunehmend in die Kritik geratene und längst verabschiedete Terminus »Trivilliteratur«, liegt auf der Hand. Nur eine Literatur, die man von vornherein nicht ernst zu nehmen gedenkt, kann als Trivilliteratur begriffen werden. Im Gegensatz dazu sind wir der Überzeugung, dass das Populäre eine originäre und genuin kulturelle Ausdrucksform ist. Ein Überblick über die Konzepte der Trivilliteraturforschung bietet Peter Nusser: *Trivilliteratur*. Stuttgart 1991.

39 *Literatur im Nationalsozialismus*. Ein biographisches Lexikon. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Hamburg 2000, S. 150-153, hier S. 151.

40 Beispielhaft sei nur die Arbeit von Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*.

dinaten dieser Landkarten nimmt der vorliegende Sammelband die Zuverlässigkeit und Begründbarkeit dieser heuristischen Anordnungen in den Blick und hinterfragt sie. Uns geht es nicht um die avantgardistische Politisierung der Literatur durch den programmatischen Schritt aus den Ateliers und schriftstellerischen Elfenbeintürmen, den Huysen noch priorisierte.⁴¹ Hier sollen stattdessen anhand eines der erfolgreichsten und umstrittensten Autoren der Epoche die Herstellung solcher definitionsermöglichenden Dichotomien, ihre Gültigkeit, ihr Bedarf an Korrekturen und ihre eventuelle Durchlässigkeit (im traditionellen Vokabular eben dieser Dichotomien gesprochen) »von unten« her beobachtet und kritisch beleuchtet werden. Beispielsweise lässt sich zeigen, wie Ewers vor allem Anfang der 1920er Jahre in seinen Darstellungen des modernen Großstadt- und Massenlebens im letzten Teil der Frank Braun-Trilogie, *Vampir*, eine Poetik im Zeichen des Primitivismus der rechten Avantgarde formulierte, die nicht nur thematische, sondern auch formal-strukturelle Ähnlichkeiten zur Textualität der emphatischen Moderne im Sinne Baßlers und Wunbergs aufweist.⁴² RICHARD SPERBER schlägt vor, Ewers' *Vampir*-Roman als Teil eines breiten Spektrums an literarischen Texten nach 1900, die sich mit Konzepten und Formen des Primitiven beschäftigen, zu lesen. Aufgrund einer Fokussierung von Frank Brauns »primitivist unconscious« und wegen der narrativen Heterogenität des Romans plädiert Sperber für eine Neuverhandlung der Grenzen zwischen unterhaltender und avantgardistischer Literatur. Hinsichtlich der Kategorie der Komplexität modernistischer Prosa zeigt der Artikel von RAINER GODEL, wie Ewers in seiner Weiterführung von Friedrich Schillers *Geisterseher* mittels erzählerischer Komplexität, Selbstreflexivität und rezeptionserschwerender Kontinuitätsbrüche gleichzeitig populär wirksame Spannungssteigerung *und* die ästhetische Autonomie des Kunstwerks zu generieren suchte. Mit solch performativer Herstellung von Autonomie ist in Verbindung mit der populären Massenliteratur eine jener Kategorien des

Tübingen 1996, angeführt, die die Moderne abseits der traditionellen Kategoriensysteme zu beschreiben sucht.

- 41 Zu dieser Bestimmung der historischen Avantgarde siehe die inzwischen klassische Studie von Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1984; vgl. z.B. S. 29: »Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt diesen Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit«.
- 42 Siehe Mary Glück: *Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy*. In: *New German Critique* 80 (2000), S. 149-162; Andrew Hewitt: *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and the Avant-Garde*. Stanford 1993, S. 48-68.

›höheren‹ Kunstwerks genannt, die etwa den elitären Modernedefinitionen Horkheimers/Adornos zugrunde liegen.⁴³

Damit kommt Ewers als eine jener »monströsen« Grenzfiguren in den Blick, von denen aus Bruno Latour sich eine kritische Auseinandersetzung mit den symmetrischen Kategorisierungstendenzen erhofft, um die binäre Logik des Ein- und Ausschließens am Kern von gesellschaftlicher wie ästhetischer Modernität zu dekonstruieren.⁴⁴ In der programmatischen Einbindung dieser Literatur in ökonomische Fragestellungen werde die spezifische Modernität solcher (Markt)-Reinigungspraktiken sichtbar: Der ästhetische Ausverkauf der Werte zielt einzig und allein darauf, den tatsächlichen ökonomischen Gewinn von Verlagen zu maximieren. Tatsächlich lässt sich dies nicht nur auf abstrakter Ebene etwa bei Horkheimer/Adorno als Argument auffinden, sondern auch in Zeitschriften des ersten Jahrhundertdrittels nachweisen: Frühe Beiträge im *Kunstwart* etwa (vorwiegend in den Jahrgängen 1899-1901) verbinden Werbung, literarischen Text und Absatzsteigerung von Kolportageromanen.⁴⁵ Die Unterscheidung zwischen ›trivial‹ und ›seriös‹, zwischen Popularisierungsstrategien und ästhetischer Modernität entsteht als Nebenprodukt des literarischen Massenmarktes im ausgehenden 19. Jahrhundert, der wiederum Teil einer sich entwickelnden Konsumkultur im Kaiserreich ist.⁴⁶ Jameson verdeutlicht, dass die Verknüpfung von ästhetischer Produktion mit Warenproduktion zu einem vermeintlichen Bedarf an ästhetischen Produkten nach ökonomischem Muster führt, mithin zu einer beständigen Produktion von »fresh waves of ever more novel-seeming goods [...], at ever greater rates of turnover«.⁴⁷ Aushandlungsprozesse über ästhetische Urteile wie Dichotomisierungen folgen demnach letztlich dem im ökonomischen Diskurs generierten Modell der »Neuheit«. Durch die kritische Auseinandersetzung sowohl mit Ewers' Texten wie auch mit zentralen literaturgeschichtlichen Begriffen und Modellen ›der Moderne‹ trägt der Band mithin auch zu einer Genealogie der Moderne zwischen den Polen der Popularisierung und Ästhetisierung bei.

Der genealogische Blick der Beiträge richtet sich auch auf den historischen Nährboden späterer theoretischer Klassifikationen. Eine Leitthese der

43 Vgl. etwa Fähnders 1998 (wie Anm. 17), S. 3 und Kiesel 2004 (wie Anm. 8), S. 25.

44 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M. 1998 [1991], S. 18-23.

45 Zur sogenannten Kolportageliteratur siehe z.B. Gabriele Scheidt: *Der Kolportagebuchhandel (1869-1905)*. Stuttgart 1994.

46 Einen Überblick dieser Entwicklung bietet: Kaspar Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt/M. 1997.

47 Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991, S. 4.

hier versammelten Beiträge (die keineswegs von den unterschiedlichen Autoren homogen beantwortet wurde noch beantwortet werden sollte) lautet: Wenn der etablierte theoretische Begriffsapparat der Moderneforschung nach der kritischen Rekonstruktion Huyssens und Latours neu in Frage steht, dann sollte der zeitgenössische Bezugsrahmen nach 1900 selbst untersucht werden, um die historischen Entscheidungsprozesse und den diskursiven Bezugsrahmen nachzuzeichnen, auf deren Basis spätere Modernetheorien begründet worden sind. Dies bedeutet keineswegs, dass die Kategorien des ästhetisch komplexeren ›Modernismus‹, der mit Moritz Baßler auf Abstraktheit, Selbstreferentialität und Stil setzt, und der Popularisierung, deren Ästhetik auf Verständlichkeit, Unterhaltung und Komplexitätsreduktion beruht, aufzugeben wären, zumal sie als auch zeitgenössisch verhandelte Bezugsgrößen nachweisbar sind. Inwiefern lässt sich aber ein zeitgenössischer Diskurs um die vermeintliche Unterscheidbarkeit der Felder genealogisch rekonstruieren? Zu diesem gehört etwa die Schmutz- und Schunddebatte um 1900, nach deren Maßstäben alle Autoren vom zeitgenössischen Literaturbetrieb beurteilt wurden.⁴⁸ Diese öffentliche Diskussion greift zwar auf Definitionsmerkmale des Populären zurück, die sich bereits in der Lesewut-Debatte um 1800 etabliert hatten, wie etwa ein numinoses Bildungspostulat oder die Pathologisierung des Leseprozesses.⁴⁹ Zu den Inhalten und Eigenschaften dieser »Schundliteratur« zählen vertraute Kategorien auch aus der Ewers-Rezeption: eine Betonung der Spannung auf Kosten von idealen Werten, maximale Verkaufsmöglichkeiten auf Kosten einer Verflachung der Inhalte, Schablonenhaftigkeit und sensationsbetonte Inhalte (Schauer, Verbrechen) auf Kosten von Komplexität und humanistischer Tradition.⁵⁰ Dies sind jedenfalls die kritischen Urteile, die zeitgenössische Wissenschaftler und Kritiker wie Albert Soergel und Kurt Tucholsky über Ewers fällten. Tucholsky sah in ihm eine »Journa-

48 Eine wesentliche Rolle spielt hier die bereits genannte Zeitschrift *Der Kunstwart*. Vgl. hierzu Maase (wie Anm. 46) S. 173-178; Georg Jäger: Der Kampf gegen Schmutz und Schund. Die Reaktion der Gebildeten auf die Unterhaltungsindustrie. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 31 (1988), S. 163-191.

49 Vgl. Rudolf Schenda: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. Frankfurt/M. 1970, bes. S. 57-66; Erich Schöne: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesens. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart 1987; Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 2003, bes. S. 393-406; Barry Murnane: *Risiken und Nebenwirkungen. Die Pharmakologie der Einbildung um 1800*. In: *Literatur als Wagnis*. Hrsg. von Monika Schmitz-Emans u.a. Berlin 2013 (im Druck).

50 Siehe z.B. Paul Schumann: *Romane in Zeitungen*. In: *Der Kunstwart* 13.1 (1899/1900), S. 296-301.

listenbegabung« und wollte nicht verstehen, wie es Ewers »[e]rnst sei mit seinem Geschreibek«;⁵¹ Soergel wiederum kritisierte (über fünf ganze Seiten; Peter Altenburg widmete er nur zwei Seiten!) Ewers' Stoffdrang und Tendenz zu reißerischen Handlungen.⁵² Solche Urteile bilden den Nährboden für die binären Kategorien, die nicht nur zur Kanonisierung einer Klassik im nationalen Gewand in den 1910er Jahren führten, sondern auch zum Kern von HuysSENS Kritik an der Moderne zählen. Der Beitrag von SEBASTIAN THEDE sucht – durchaus in kritischer Distanz zur These der Konstruktivität der Modernebegriffe – die narrative Diskrepanz von Ewers' frühem Text *Die Tomatensauce* zu Paradigmen der Moderne zu erklären. Die Gleichzeitigkeit von auf Serialisierungsverfahren basierter Abweichung vom modernistischen Konzept des ›Chocs‹ und, wie Thede meint, misslungener Adaptation manifestiert mithin die Dualität der Kategorisierungen.

In einem Punkt treffen sich die konservative und die marxistische Kritik an der Moderne: Der finanzielle Wert und die zunehmende Kommerzialisierung des Kunstwerks, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts deutlicher erkennbar werden, werden in beiden Fällen als Integritätsverlust eingestuft. Die Nähe zwischen einem konservativen und später gar nationalsozialistischen Wissenschaftler (Soergel) und der eher linken Kritik an der populären Literatur bei Tucholsky und später bei Horkheimer und Adorno muss nicht unbedingt überraschen; sie dürfte aber die Selbstverständlichkeit des Urteils zumindest fragwürdig erscheinen lassen. Das ist nicht zuletzt von Interesse, weil es vor Horkheimer und Adorno auch andere Bewertungsmodelle für die Rezeption von Kunstformen, die auf Breitenwirkung und Absatz orientiert waren, gab, Bewertungsmodelle, welche zwar nicht unkritisch, aber auch nicht vorverurteilend waren. Hier ist – neben Walter Benjamin, der, wie bereits gesehen, einen produktiven Effekt auch der populären Kunstformen für denkbar hält – vor allem an Siegfried Kracauer zu denken, der in *Ornament der Masse* durchaus eine Legitimation für populäre Kunstformen wie etwa die Tiller-Girls jenseits von den oberflächenhaften Zerstreuung- und Mechanisierungstendenzen solcher Konsumwaren einräumte:

Die Gebildeten, die nicht alle werden, haben den Einzug der Tillergirls und der Stadionbilder übel vermerkt. Was die Menge unterhält, richten

51 [Kurt Tucholsky]: Hanns Heinz Vampir. In: Die Weltbühne 46 (1921), S. 511.

52 Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit: Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig 1911, S. 817-821, hier S. 817.

sie als Zerstreuung der Menge. Entgegen ihrer Meinung ist das ästhetische Wohlgefallen an den ornamentalen Massenbewegungen legitim.⁵³

Im Gegensatz zum Urteil Horkheimers und Adornos gesteht Kracauer den Konsumenten eine aktive Teilnahme an der populären Kunst zu: Diese Literatur geht aus den Angestellten- und bürgerlichen Mittelschichten selbst hervor, insofern als sie eine Literatur hervorbringen, die ihr Leben und ihre Wünsche abbildet und verwertet. Im Unterschied zum Vokabular von Schmutz und Schund muss der Rezipient dieser Literatur keineswegs als Opfer einer marktwirtschaftlich motivierten Verblödungslogik angesehen werden: »Sie [die Verleger] pflegen zu äußern, daß der Publikumserfolg unberechenbar sei.«⁵⁴ Diese produktive Beteiligung (und auch Selbstmitteilung) der tragenden, verdienenenden und bezahlenden Gesellschaftsschichten lässt die Plausibilität einer Literatur zwischen Ästhetisierung und Popularisierung denkbar werden, die über vermeintlich etablierte Dichotomien von Authentizität versus Künstlichkeit hinausgeht. Hanns Heinz Ewers erscheint als Akteur in genau diesen Prozessen, als Akteur, dessen soziale Herkunft aus dem bürgerlich-künstlerischen Milieu ständige Abgrenzungen und Adaptationsbemühungen nach »oben« wie »unten« nach sich zog.

Das Populäre, auf das sich unsere Untersuchungen beziehen, ist mitnichten eine klar definierte Kategorie. Während einerseits Popularität lange als gefährlicher Schund angesehen wurde, haben andere Theoretiker wie etwa E. P. Thompson das Populäre als letztes Refugium einer beinahe romantischen Arbeiter- und Unterschichtenkultur zelebriert.⁵⁵ Wir folgen mithin einer inzwischen seit Mitte der 1980er Jahre im angelsächsischen Bereich und mit einiger Verzögerung in Deutschland etablierten Debatte, die den theoretischen Rahmen sowohl der Kulturindustrie- als auch die Volkskulturtheorie kritisch hinterfragt. Ausgehend von den Arbeiten Tony Bennetts und Stuart Halls⁵⁶ und im Bewusstsein der Etablierung einer breiten Bewegung kultureller Identitätsfindung aus den Arbeiterschichten und dem Proletariat

53 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte.* Frankfurt/M. 1994, S. 54.

54 Ebd., S. 66; zur aktiven Rolle des Bürgertums als Träger der populären Literatur vgl. ebd., S. 65-69.

55 E. P. Thompson: *The Making of the English Working Class.* London 1963.

56 Als erste Orientierung siehe z.B. Tony Bennett: *The politics of ›the popular‹ and popular culture.* In: *Popular Culture and Social Relations.* Hrsg. von Tony Bennett, Colin Mercer und Jane Woollacott. Milton Keynes 1986, S. 1-21, und Stuart Hall: *Notes on Deconstructing the Popular.* In: *People's History and Socialist Theory.* Hrsg. von Richard Samuel. London 1981, S. 227-240.

nicht zuletzt in den 1920er Jahren intendiert der vorliegende Band eine Neureflexion des Populären, die auch von diesem aus eine kritische Sicht auf allzu klar bestimmte Dichotomien ermöglicht. Das Populäre erscheint als Spektrum möglicher Entscheidungen, Zuschreibungen und Ausschlussverfahren, das von jeder kulturgeschichtlichen Phase neu verhandelt wird und damit implizite Vorstellungen eines festen, zeitlosen Ensembles des Trivialen bzw. Ästhetisch-Wertvollen hinterfragt. An Hanns Heinz Ewers lassen sich die kulturindustriell begründete Dämonisierung als auch die volkskulturell inspirierte Rehabilitierungsgeste ausschalten, und zwar paradoxerweise *gerade* anhand seiner Identität als Bestseller-Autor. Denn – mit Kracauer argumentiert – seine Popularität als Bestseller konnte er nur gewinnen und behaupten, wenn er von einer bürgerlichen Leserschaft rezipiert und gekauft wurde:⁵⁷ Die Vorstellung von den Unterschichten, die in den Schund-Debatten als mehr oder minder schutzlose Opfer seiner und ähnlicher populärer Literatur angesehen wurden,⁵⁸ dürfte kaum zutreffen. Damit ist zugleich der randständige Status dieser populären Literatur zu hinterfragen: Als Rezipienten kommen im Grunde nur Segmente der bürgerlichen Schichten in Betracht, weniger die rückständige Arbeiterschaft als romantisches Überbleibsel einer ›reineren‹ kulturellen Epoche. Das Bürgertum im weitesten sozialen Sinne wird diese Literatur kaum als ›offizielle‹ oder ›repräsentative‹ Kultur verstanden haben, es wird sie aber als ›leichte‹ Lektüre jedoch in weiten Teilen gelesen haben.⁵⁹ Ruft man sich die Neubestimmung der Literatur in der Moderne um 1900 als Selbstbeobachtungsmedium ins Gedächtnis, wäre Ewers' ›Schund‹ die eigentlich repräsentative Literatur eben jener Gesellschaftsgruppen, die diesen Terminus in der Literaturkritik erfinden, um sie wieder zu kritisieren und auszugrenzen!

Popularisierung und Ästhetisierung sollten demnach auf ihre *verbindenden* Momente hin untersucht werden, um die Genealogie des ›great divide‹ als Kategorie nachzuzeichnen und kritisch zu hinterfragen. Ewers' literarische, publizistische und filmische Werke *changieren* stets zwischen dem Wunsch

57 Eine erste Orientierung zum Gesamtspektrum der populären Kultur um 1900 bietet Hermann Bausinger: Populäre Kultur zwischen 1850 und dem Ersten Weltkrieg. In: Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Hrsg. von Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 29-45.

58 Eine Übersicht dieser Ressentiments bei Jäger 1988 (wie Anm. 48).

59 Zu den Lesegewohnheiten der Angestellten und Bürgerschichten siehe ausführlich die zeitgenössischen Studien von Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (wie Anm. 53) und *Die Angestellten* (Frankfurt/M. 1930). Dass die bürgerlichen Schichten nach 1900 sich aber nach außen hin und im öffentlichen Diskurs eher an der Klassik-Legende orientierten, zeigt nicht zuletzt die Goethe-Verehrung nach der Jahrhundertwende.

nach Popularität und dem Anspruch auf ästhetische Innovation. Er scheint eine nicht immer leicht nachvollziehbare Selbstpositionierung zwischen Formen ästhetischer und populärer Modernismen einzunehmen, die zunehmend vom Drang nach populärer Akzeptanz angesichts ausbleibender literaturkritischer Zustimmung gekennzeichnet wird. Ewers erweist sich als Autor, Publizist und Filmemacher auf der Suche nach einer Position, die kulturelles und ökonomisches Kapital verspricht in einem sich rapide wandelnden und keineswegs kategorial stabilen literarischen und kulturellen Feld. Schon zu Lebzeiten wurden Ewers' literarische Texte stets als ›triviale‹, geschmacklose und auf kommerziellen Erfolg zielende Populärliteratur vom Kanon ausgeschlossen, während seine Zugehörigkeit zur Avantgarde des expressionistischen Films unbestritten war und ist. Ewers gehörte zur ersten Generation von Filmautoren und -produzenten, die den Film als künstlerisches Medium für sich entdeckten und aus dem ehemaligen Variété-Phänomen ein Autorenkino zu gestalten versuchte. Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen sah Ewers die Möglichkeiten des narrativen Films nicht vordergründig in der Literaturverfilmung oder in der Wiederholung literarischer Formen. Folglich liest sich sein Exposé zum *Studenten von Prag* trotz Anleihen an literarische Motive und lineare Erzähllogik kaum als Wiedergabe der Handlung.⁶⁰ Stattdessen fokussiert er filmästhetische Maßnahmen und visuelle Anordnungsmodelle für den Herstellungsprozess, allen voran die Parallelmontage in den Doppellängerszenen.⁶¹ NIELS PENKE zeigt in seinem Beitrag, wie Ewers hier eine Reihe von althergebrachten, überwiegend aus den Zusammenhängen der sogenannten Schwarzen Romantik bekannten Motiven nicht nur summierend zusammenstellt, sondern durch de facto innovative filmische Techniken zu einem neuen Wirkungsangebot verdichtet. Man erkennt eine Begeisterung für und auch theoretische Beschäftigung mit den Möglichkeiten filmischer Techniken wie Schnitt, Montage und Bilderwechseln, einen innovativen Schub, den Literaturkritiker derselben Zeit in seinen literarischen Werken vermissten. Ein beinahe paradoxer Befund in dieser Hinsicht, der allerdings für die Leitthese unseres Bandes spricht, ist das frühe historische und kritische Urteil Siegfried Kracauers zu Ewers' Rolle. Nach ihm habe Ewers »das gute Glück, ein schlechter Autor zu sein, dessen Imagination reißerisch in Sensa-

60 Siehe hierzu Wolfgang Martynkewicz: Von der Fremdheit des Ichs. Das Doppellängermotiv in *Der Student von Prag* (1913). In: *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*. Hrsg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Würzburg 2005, S. 19-40, hier S. 25-29.

61 Hanns Heinz Ewers: *Der Student von Prag* (Original-Exposé). In: *Der Student von Prag. Einführung und Protokoll*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. Stuttgart 1985, S. 89-98.

tion und Sex schwelgte [...], aber genau diese Art Imagination [bot] Material, das der Film stets dankbar aufgreift.«⁶² Doch könnte man annehmen, dass es gerade die Popularisierungsstrategien aus dem literarischen Bereich waren, die Ewers zu einer innovativen Kraft in der frühen Geschichte der deutschen Filmästhetik machten.

Die Kehrseite von Kracauers Urteil ist kaum von der Hand zu weisen: Ewers' Texte zeigen nicht nur eine starke Tendenz zu Serialisierung, seine Karriere bietet ein paradigmatisches Beispiel für das Schicksal der Kunst im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Kaum einem Autor zwischen 1900 und 1930 ist es ›gelingen‹, seine Texte so häufig wiederzuverwerten wie Ewers. Im Schreiben als Brotberuf hat Ewers immer wieder dieselben Brötchen gebacken und in verschiedenen Tüten verkauft. Inhaltlich lässt sich diese Popularisierung vor allem im Entwurf der Frank Braun-Romane erkennen: Nicht nur der serielle Held signalisiert und steigert das Identifikationspotential, auch der inhaltliche Fokus der Texte ist konditioniert auf Verfahren von Komplexitätsreduktion. CHRISTOPH SCHMITT-MAAB sieht in seinem Beitrag ein Grundprinzip von Ewers' »Ästhetik des Grauens« darin, dass er stets das Unvertraute als vertraut erscheinen lässt und den Erzählvorgang auf Eindeutigkeit und Explikation ausrichtet. *Alraune* – so WALTER DELABAR in seinem Artikel – liefert übernatürliche Erklärungsmodelle für die Folgen von wissenschaftlichem und industriellem Fortschritt, die zwar einerseits phantastische Unschlüssigkeit provoziert, aber andererseits allumfassend und einfach genug sind, um akzeptiert zu werden. Diese Lösung – in einem Roman, der einen höchst modernen Inhalt in Sachen Wissenschaft und Industrialisierung adressiert – suggeriert eine eigentlich reaktionäre Botschaft: Das Ziel von ten Brinkens, einem der Protagonisten, Modernität liegt vor allem darin, die Gültigkeit von Überliefertem und Geheimwissen zu bestätigen.

Von dieser reaktionären Sicht auf Modernität ausgehend, ließe sich auch Ewers' Annäherung an nationalistische und früh auch schon an nationalsozialistische Positionen rekonstruieren, wenn auch nicht erklären oder entschuldigen. JARED POLEY sieht auch aktuellere soziale Kontexte für diesen reaktionären Status von Ewers' Schriften, ohne jedoch die Überschneidungen zu anderen avantgardistischen Gruppierungen wie etwa dem Futurismus zu unterschlagen. Die negative Darstellung von Urbanisierung, Internationalisierung und Konsumkultur im *Vampir* setzt eine reaktionäre Position hinsichtlich gesellschaftlicher Modernität voraus, die mit Ewers' frühen Selbstinszenierungen als

62 Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M. 1979, S. 35. Siehe auch Martynkewicz 2005 (wie Anm. 60), S. 25f.

Bürgerschreck einerseits und seinem Nationalchauvinismus und seiner späteren nationalsozialistischen Gesinnung andererseits konform geht. Die bescheidene Ewers-Forschung war nicht selten daran interessiert, diese reaktionäre und antibürgerliche Grundposition als eine sich stets entwickelnde Kurve zum Nationalsozialismus zu verstehen.⁶³ Vor diesem Hintergrund versucht ERIC KURLANDER, eine relativ stabil bleibende ›supernatural imaginary‹ in Ewers' Schriften nachzuzeichnen, das Fragen der Politik, der Rassenidentität und nationaler Eigenschaften von der spätwilhelminischen Ära bis zur NS-Machtergreifung verhandelt und Antworten auf Krisenzustände in der Moderne formuliert, die beträchtliche Schnittmengen mit pseudomystischen Themen und Mythemen in der nationalsozialistischen Ideologie aufweisen. So lasse sich Ewers' Annäherung an Positionen der Nationalsozialisten bereits vor 1933 erklären (auch wenn man diese Mystik auch nur als Verschleierung einer bereits sehr früh erkennbaren, brutalen Realpolitik Hitlers betrachten sollte).

Dass eine pseudomystische Mythologie Ewers' Phantastik mit Teilen der nationalsozialistischen Ideologie vor der Machtergreifung verbindet, wurde oft als Beleg für einen grundsätzlichen ästhetischen und politischen Konservatismus seitens phantastischer Literatur im Allgemeinen⁶⁴ und von Ewers' Werken im Besonderen aufgeführt.⁶⁵ Dass politischer und (proto-)faschistischer Konservatismus immer von stilistischer Innovation und avantgardistischem Bestreben strikt getrennt sei, ist indes fraglich – nicht zuletzt die unbestrittene Zugehörigkeit des Futurismus zur historischen Avantgarde dürfte Beleg genug dafür sein. Wie Jared Poley und vor allem Richard Sperber im vorliegenden Band argumentieren, lassen sich deutliche Schnittmengen mit den ästhetischen Praktiken und Formen dessen erkennen, was sich als (literarische) Moderne konstituierte – und das auch mit den von Kurlander rekonstruierten, aus der Sicht Delabars: konservativen Mythologien. Diese Schnittmengen schließen aber darüber hinaus bisweilen auch Formen expressionistischen oder später ›neu-sachlichen‹ Schreibens ein, wie etwa in Ewers' frühem kabarettistischen Schaffen mit der »Ueberbrettli«-Gruppe oder in seinem Beitrag zum Genre des Sachbuchs. Die Grotteske war vor dem

63 Schon der Titel von Ulrike Brandenburgs Arbeit bestätigt diese Tendenz: Hanns Heinz Ewers (1871-1943): Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903-1932. Frankfurt/M. 2003.

64 Siehe z.B. Lars Gustafsson: Über das Phantastische in der Literatur. In: Kursbuch (1968) Nr. 15, S. 104-116; auch der Beitrag von Walter Delabar in diesem Band beruht cum grano salis auf dieser These.

65 Exemplarisch hierzu: Rein A. Zondergeld: Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1983, S. 91.

Ersten Weltkrieg nicht nur eine der wertvollsten Gattungen für Ewers (auch ökonomisch hinsichtlich Neuauflagen und Mehrfachverwendungen), sie war auch ein bei expressionistischen und avantgardistischen Schriftstellern wie Mynona (Salomo Friedlaender) beliebter Ausdrucksmodus, um gegen überlieferte realistische und gesellschaftliche Konventionen ästhetisch vorzugehen. Wenn Ewers später in *Ameisen* das Ziel eines Sachbuchs darin sieht, »ein Buch für >gebildete Laien« zu schreiben, das »kein Wort [enthält], das nicht dem Laien verständlich wäre«,⁶⁶ dann schließt sich das Projekt dem neu-sachlichen Impuls nach nüchternem Realismus an, mit seinem Streben nach maximaler Objektivität und dokumentarischem Charakter. Aller zeitgenössischen und posthumer Kritik zum Trotz scheint Ewers ein auf Popularität zielendes und doch Ästhetik versprechendes Literaturprogramm zu verfolgen, das kommerziellen und breitenwirksamen Erfolg nicht notwendig von ästhetischem Formdrang trennte. Dass dieses Programm letztlich weniger erfolgreich war als von Ewers intendiert, kann man womöglich dadurch erklären, dass die Ausgrenzungsstrategien des »great divide«, die sich zeitgleich mit seiner schriftstellerischen Laufbahn entwickelten, letztlich mehr Überzeugungskraft im zeitgenössischen Diskurs besaßen als seine stetige Selbstinszenierungen als Autor boten.

Die Beiträge in diesem Band betrachten mithin die ästhetischen Praktiken der Popularisierung und der Ästhetisierung nicht als zeitlos gültige, sich gegenseitig ausschließende Kategorien; vielmehr orientieren sie sich auf die Grauzone *zwischen* diesen vermeintlichen Polen des literarischen Spektrums nach 1900, um die Entstehung und historische Berechtigung dieser Dichotomie zu rekonstruieren. In diesem *Zwischen* manifestiert sich das Ewers'sche Dilemma der performativen Selbstinszenierung des Dazugehörens, das paradoxerweise die Geste der avantgardistischen Abweichung vom Bürgertum und seine Rezeption als Zuweisung eines abgewerteten Populären gegeneinander erst in Stellung bringt. Erst im Verständnis der Prozessualität von Popularisierung und Ästhetisierung sowie der volatilen Konstitutierung der Moderne durch Verschiebung ihrer Grenzen ergibt sich ein Bild des künstlerischen Schaffens von Hanns Heinz Ewers, das ihn als Autor und mithin Produzent dieses *Zwischen* ausweist und nicht auf die subalterne Rolle des Objekts der Kategorisierung beschränkt.

* * *

66 Hanns Heinz Ewers: *Ameisen*. München 1925, S. 17 und S. 19; siehe den Beitrag von Tanja Nusser im vorliegenden Band.

Ein solcher Sammelband verdankt sich stets der Zusammenarbeit vieler Beteiligter, deren Interesse und freundliche Geneigtheit die unvermeidlichen Verzögerungen eines solchen Projekts immer wieder aufwogen. Die Herausgeber des Bandes danken: den Herausgebern der Reihe »Moderne-Studien« im Aisthesis Verlag (namentlich Walter Delabar, Walter Fähnders und Dieter Heimböckel) für das freundliche Angebot, den Band in der Reihe zu publizieren; Detlev Kopp von Aisthesis, der die Entstehung wohlwollend begleitet hat; den Kolleginnen und Kollegen, die es auf sich genommen haben, den intensiven Diskussionsprozess über ihre Beiträge mit den Herausgebern durchzustehen und konstruktiv zu gestalten; Grit Neugebauer und Sarah-Marie Pühr, die die Einrichtung des Bandes gründlich und zuverlässig übernommen haben; nicht zuletzt aber auch all jenen Kollegen, die bereit waren, in Zeiten knapper Bandfinanzierungsoptionen einen finanziellen Beitrag zu leisten (in alphabetischer Reihenfolge): Gerd Antos, Matthias Ballod, Daniel Fulda, Werner Nell und nicht zuletzt Barry Murnane. Ohne ihre Unterstützung und Hilfsbereitschaft wäre dieser Band nicht gedruckt worden.