

Poetik der Skizze. Verfahren und diskursive Verortungen einer Kurzprosaform vom Poetischen Realismus bis zur Frühen Moderne

Hg. von David-Christopher Assmann u. Stefan Tetzlaff (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 58), Heidelberg: Winter 2020. 173 S.; geb., € (D) 40,00 (ISBN 978-3-8253-6984-2).

Der vorliegende Sammelband setzt es sich nach Ausweis des Vorworts zum Ziel, der heute als klassisch bzw. kanonisch aufgefassten Gattungsausprägung der literarischen Skizze um das Jahr 1900 etwa bei Peter Altenberg zu einer respektablen Vorgeschichte im (kurzen) 19. Jahrhundert zu verhelfen. Der Fokus soll also gerade nicht – oder zumindest nicht in erster Linie – auf den immer wieder als Skizzen interpretierten Texten liegen; stattdessen soll auf der Grundlage eines zunächst einmal recht offenen Textkorpus „das Spezifische der Skizze“ herausgearbeitet werden (S. 8). Dabei werden die Beiträge „zeitlich sortiert“, d.h. jeweils dem „noch stark von der Goethezeit geprägten beginnenden 19. Jahrhundert[]“, den „Jahrzehnte[n] eines dominanten Realismus respektive eines diesen flankierenden Naturalismus“ oder dem „Stilpluralismus um 1900“ zugeordnet (S. 16).

Bereits bei der Vorstellung der einzelnen Beiträge (vgl. S. 16–18) allerdings wird deutlich: Was diese an Weitung des Blickwinkels bieten, muss das Vorwort offenbar an Systematik und Überblick leisten. Das gelingt den Herausgebern durch den knappen Abriss einer Gattungsgeschichte, die konzise Herausarbeitung einschlägiger Gattungsmerkmale, die geistesgeschichtliche Verortung der Skizze und die Formulierung offener Forschungsfragen auch (vgl. S. 9–15). Der Beitrag zu Wilhelm Raabes Skizzen (*Wer kann es wenden?, Deutscher Mondschein, Ein Besuch*), den mit Daniela Gretz eine ausgewiesene Raabe-Spezialistin verfasst hat, nimmt in dieser chronologisch wie inhaltlich sehr heterogenen Versuchsanordnung in jeder Hinsicht eine Mittelstellung ein, sodass sich eine ausführliche Besprechung des gesamten Sammelbandes im *Raabe-Jahrbuch* und eine kommentierte Lektüreempfehlung an alle Raabe-Forscher in jedem Falle lohnt.

Ausgehend von den für den vorliegenden Sammelband zentralen Bemühungen um die Konzeptualisierung der Skizze als eines spezifischen Konzepts der Gattungspoetologie wendet Elisabetta Mengaldo sich zunächst den wissenschaftlichen Projekten der Romantiker Novalis und Arnim zu, um zu demonstrieren, wie der erstere die Enzyklopädik und der letztere die Meteorologie zu einer „Universalwissenschaft“ ausbaut (S. 34), als deren wichtigstes Erkenntnisinstrument die „Kombinatorik“ fungiert (S. 23). Der Versuch, durch diese Kombinatorik zunächst einmal gesammelten (vgl. S. 33) und sodann skizzenhaft ausgeführten Wissensbeständen

einen semantischen Mehrwert abzurufen, ist dabei auch für die Analyse von literarischen Skizzen überhaupt aufschlussreich. Sie erlangen diesen Status als unabgeschlossene Projektskizzen eines unvollendeten (aber nicht im Sinne des romantischen Fragments unvollendbaren, vgl. S. 22) Panoramas – also beispielsweise für Raabes *Wer kann es wenden?*

Auch Veronica Peselmanns – sprachlich bisweilen etwas unbeholfene (vgl. S. 45f.) – Analyse der Ölskizze im frühen 19. Jahrhundert weist auf konstitutive Charakteristika der Skizze hin, die über den hier verhandelten Gegenstand hinausgehen. Gerade für den auch als Maler tätigen Raabe ist dabei die Analogie zwischen der literarischen und der gegen die Gattungshierarchie aufgewerteten zeichnerischen Skizze (vgl. S. 40f.) von grundsätzlichem Interesse und unterstreicht unabhängig vom Medium den Eigenwert einer ursprünglich als „Vorzeichnung“ (S. 39) angelegten Studie. Grundvoraussetzung für den Brückenschlag zwischen den beiden Künsten sind dabei freilich die sprachlichen Metaphern des Bildbereiches für literarische ‚Gemälde‘, ‚Bilder‘ oder eben ‚Skizzen‘. In ihrer notwendigerweise exemplarischen, in dieser Beschränkung aber detaillierten und dadurch sehr informativen Studie zu diesem Komplex bestätigt hier auch der Beitrag von Maren Jäger insbesondere den folgenden Forschungskonsens:

In der Tat ist das Bildparadigma stabil, vertraut und leistungsfähig, bietet sich für eine Übertragung auf das instabil und unübersichtlich werdende [sc. literarische] Gattungssystem an – und schreibt den damit bezeichneten Formen die Wahrnehmungs-, Form- und Anschauungsqualitäten der bildenden Kunst ein. [S. 50]

Mit diesen Brückenschlägen zwischen literarischem und wissenschaftlichem Schreiben auf der einen und Schrift und Bild auf der anderen Seite schließt die erste Abteilung, die sich quasi der Vorgeschichte der literarischen Skizze im Poetischen Realismus zuwendet. Diesem ist (zusammen mit dem Naturalismus) die zweite Abteilung gewidmet. Von den vier Beiträgen dieser Abteilung beleuchtet jedoch lediglich Daniela Gretz' Untersuchung der Skizzen Raabes wirklich die Rolle der Skizze im literarischen Realismus näher, die deshalb hier etwas ausführlicher vorgestellt sein soll. Sie folgt auf den Beitrag von Leonie Süwolto, der in Storms *Marthe und ihre Uhr* (1848) mit großer Anstrengung gerade so eben einige wenige Merkmale der literarischen Skizze nachweist. Gretz' Beitrag hingegen stellt gleich zu Beginn drei aufeinander aufbauende Fragen in den Mittelpunkt, deren Beantwortung erstens Voraussetzungen und Implikationen der „Verwendung des Skizzenbegriffs“ bei Raabe klären, zweitens die Abgrenzung von „konkurrierenden alternativen Gattungsbezeichnungen“ bestimmen sowie drittens die Erarbeitung „charakteristische[r] Gemeinsamkeiten“ der auf den ersten Blick recht heterogenen Skizzen *Wer kann es wenden?*, *Deutscher Mondschein* und *Ein Besuch* leisten soll (S. 81). Nach einer kurzen Vorstellung der drei Texte stellt Gretz resümierend fest:

„Insgesamt bilden die drei kurzen Narrationen so die gesamte Bandbreite des Skizzenbegriffs ab: vom ‚Textentwurf‘ [*Wer kann es wenden?*] über die ‚summarische Darstellung‘ [*Deutscher Mondschein*] bis hin zum ‚ausgearbeiteten Text‘, der bewusst den Effekt des ‚Unausgearbeiteten‘ erzeugt [*Ein Besuch*]“ (S. 83). Nach einem Hinweis auf die „Konkurrenz visueller und textueller Darstellungsverfahren“ in den Zeitschriften, dem „medialen Erstpublikationskontext von Raabes Skizzen“ (ebd.), beginnt Gretz dann mit einer klassischen Interpretation der drei Texte.

Ausgehend von einer minutiösen stilistischen Analyse, die typische Kontraste der Skizze herausarbeitet und insbesondere die „Wiederholung [als] ein weiteres Konstruktionsprinzip“ hervorhebt (S. 86), vollzieht Gretz den Aufbau von *Wer kann es wenden?* aus „episodisch gereichte[n], situativ-szenische[n] Darstellungen“ (ebd.) nach und stellt schließlich fest, dass in einer Auseinandersetzung der Skizze mit romantischen und realistischen Traditionen ein Erzähler inszeniert wird, der „als Protokollant ‚notizenhaft‘ nur fragmentarische Bruchstücke erfassen kann“ (S. 88). Bei der Deutung der bisweilen „absurde[n] Szene[n]“ (S. 87) verweist Gretz außerdem auf „die nicht nur etymologische Verwandtschaft der Skizze mit dem Sketch“ (ebd.) und macht auch die Figurencharakterisierung insbesondere Heinrich Knispels für die Modernität des skizzenhaften Textes fruchtbar. Wenn auch am Ende ein noch in der Tradition der Romantik und ihrer Poetik des Fragments stehender „Totalitätsbezug“ konstatiert wird (S. 88), so darf vielleicht doch über Gretz hinausgehend die durchgängige Ironisierung, mit der „der Lebens- und Zeitfluss selbst als eigentlicher Geschichtenerzähler inszeniert“ wird (ebd.), in Anschlag gebracht und so ein weiteres Moment der Diskontinuität im narrativen Aufbau von *Wer kann es wenden?* festgestellt werden.

Auch für *Deutscher Mondschein* verweist Gretz zunächst auf die „protokollarsche“ Erzählweise (S. 88), die zugleich von massiver „Verunsicherung“ auf Seiten der Erzählerfigur geprägt ist (S. 89). Erneut wird hierbei die Auseinandersetzung mit Romantik und Realismus als literarhistorischer Hintergrund genannt (vgl. ebd.). Den Skizzencharakter des Textes sieht Gretz nun insbesondere darin, dass seine „satirisch-groteske“ Überzeichnung „zur bündigen Skizze (im Sinne einer summarischen Darstellung) einer kollektiven Mentalität wird“ (S. 90). Diese Gattungseigenschaft der Skizze sieht Gretz in Parallelität „zur Tradition exemplarischer Novellen“ (ebd.), für die das Konstatierte allerdings tatsächlich weit typischer ist als für die Skizze. Eben dies stellt auch Gretz zum Abschluss ihrer Ausführungen fest, wenn sie *Deutscher Mondschein* im „Übergang zwischen Realismus und früher Moderne“ verortet (S. 92), wobei die modernen (und an der Gattung der Skizze orientierten) Merkmale des Textes darin bestehen, dass er den zentralen „Konflikt ins Innere seiner Figuren verlagert“ und damit „bereits auf die Problematik der Ich-Dissoziation in der Moderne voraus“ verweist (ebd.). Inwiefern *Deutscher Mondschein* allerdings „zum Teil schon idiosynkratische ‚Routines‘ zu ‚Verfahrensregeln der

eigenen Textur“ macht (ebd.), wird trotz aller Betonung des „paranoide[n]“, einen „Akt inner-psychischer Projektion“ vollziehenden Verhaltens des Erzählers (S. 91) nicht recht deutlich. Hier hätte die genauere Textarbeit, die Gretz den zitierten Passagen aus *Wer kann es wenden?* angeeignet lässt, sicherlich für mehr Klarheit sorgen können.

Eindeutiger der offenen Form der Skizze zuzuordnen ist *Ein Besuch* nach den Ausführungen von Gretz bereits durch „eine selbstreflexive Volte“ (S. 92) zu Beginn des Textes, nämlich einen „Appell an die Leserinnen, [...] bei der Bedeutungskonstitution aktiv mitzuwirken“ (S. 93). Wenn am Ende ein Brief über den Realitätsstatus des Erlebten entscheiden soll, bemerkt Gretz zu Recht, dass dieser „sich im weiteren Verlauf selbst im Rahmen der eingeflochtenen Simulation einer Schreibszene als Fiktion“ reflektiert (S. 94). Das unentschiedene Schwanken des Textes zwischen dieser subversiven, am Gattungsmodell der Skizze orientierten und einer dem Publikationskontext entsprechend aus der Textoberfläche abstrahierten Lesart (vgl. S. 94f.) verdoppelt die Offenheit des Sinnangebotes noch einmal. Stehen so allgemein „fiktional hervorgebrachte bzw. medial vermittelte Wahrnehmungsweisen von Welt“ im Mittelpunkt des Textes (S. 94), ist hinsichtlich der Gattungsmerkmale tatsächlich bereits eine Metaebene erreicht, die über eine Inszenierung als Skizze nicht nur bewusst Authentizitätseffekte zu erzielen sucht, sondern dieses Bemühen zugleich auch durch seine spezifische Faktur ausstellt. In einer ebenso konzisen wie inspiriert-inspirierenden Zusammenfassung ihrer Interpretationen und Thesen (vgl. S. 95f.) verbindet Gretz die vorangehenden Deutungen mit den eingangs präsentierten Fragestellungen und kommt im Zuge einer werkchronologischen Einordnung der drei Texte schließlich überzeugend zu dem pointiert vortragenen Schluss: „So enthalten Raabes Skizzen neben einer immanenten Poetik der Skizze zugleich auch immer eine Skizze seiner jeweils aktuellen Poetik“ (S. 96).

Dass die beiden verbleibenden Aufsätze der zweiten Abteilung an diese realisspezifischen Ergebnisse nur bedingt anknüpfen können, ist zum größten Teil ihrer Themenstellung geschuldet: Zwar verortet David-Christopher Assmann Hermann Conradis frühe Kurzprosa und hier insbesondere die Skizze *Weiter nichts* in einem Grenzbereich, der „die Tradition realistischen Erzählens und Textureffekte gleichzeitig“ (S. 111) aufweise. Man könne die Texte daher „sowohl vom realistischen Standpunkt des 19. Jahrhunderts als auch von der Kurzprosa der frühen Moderne her lesen“ (ebd.). Tatsächlich erscheint die zweite Lesart jedoch eindeutig als die vom Interpreten favorisierte; nicht umsonst wird im Anschluss an Moritz Baßler eine Aporie des realistischen Erzählens konstatiert, aus der nur das Motiv der Entagung herausführen könne (S. 103). Hinter diesem Motiv aber bleibt, so zeigt zumindest Assmanns weitere Deutung, die damit bereits einer Überwindung bedürftige und quasi selbstreflexiv bereits überholte realistische Aporie in Conradis Skizze stets überdeutlich präsent und sichtbar (vgl. S. 103–105).

Die Analyse utopischer Staatsromane von Hertzka, Oppenheimer und Herzl durch Matthias Agethen schließlich steht dem Poetischen Realismus schon denkbar fern, bezieht sich freilich auch eher auf den ebenfalls in der zweiten Abteilung des Sammelbandes verorteten Naturalismus. Er versucht sich über den in die außertextliche Wirklichkeit hineinwirkenden Appell der Romane auch an einem Zugang zur Skizzenhaftigkeit der Texte, der das romantische, von Mengaldo vorgestellte Konzept gewissermaßen banalisiert: „Die untersuchten Texte weisen also skizzen-typische Momente insofern auf, als sie ganz im Dienste ihrer nachgängigen Ausführung stehen“ (S. 126).

Die dritte Abteilung schließlich löst ein, was man sich von einem Sammelband zur Poetik der Skizze eigentlich und grundsätzlich erhofft: Zunächst arbeitet Stefan Tetzlaff an zahlreichen Beispielen den Einfluss der über Praxis und Theorie (insbesondere die Gestalttheorie) vermittelten Bildlogik auf die literarische Skizze heraus. Dabei stehen neben der Parallelität von wissenschaftlicher Forschung und ästhetischer Umsetzung der entsprechenden Ergebnisse auch die medialen Kontexte im Fokus seines Aufsatzes. Wenn „sprachliche Bilder, die sich im Medium Text, nicht aber auf Leinwand abbilden lassen“ (S. 137), erzeugt werden – und Tetzlaff zeigt eindrücklich, wie dies beispielsweise Paul Scheerbarts *Das harte Rot* gelingt (vgl. S. 137f.) –, dann wird die im Beitrag Jägers konstatierte Metaphorik auf der Rezeptionsseite um eine produktionsästhetische Dimension ergänzt. Diese ist auch für Raabes Skizzen insofern relevant, als die auch dort immer wieder präsente Verhandlung von unsicheren Wahrnehmungsmustern den Erzähler ja gerade nicht zum Verstummen, sondern stets zum Weitersprechen animiert.

Den traditionell als Skizzen aufgefassten Texten von Hofmannsthal, Altenberg und Walser wendet sich Jörg Schuster zu, um mit ihnen eine Entwicklungslinie nachzuzeichnen: von der symbolischen Aufladung der Sprache im Hinblick auf ihre Imaginationskraft bei Hofmannsthal (vgl. S. 148) über die bewusste semantische Reduktion bei gleichzeitiger „ornamentaler Redundanz“ bei Altenberg (S. 152) bis hin zu Walsers „Betonung der literarischen Gemachtheit“, die „das Ende der poetischen Imagination bedeutet“ (S. 155). Hier ist eine Entwicklungslinie gezogen, die der von Gretz für die drei Raabe-Skizzen entworfenen insofern erstaunlich nahekommt, als der Bezug auf eine romantische Totalität in *Wer kann es wenden?* durchaus symbolische Verfahren beinhaltet, während das als idiosynkratisch bezeichnete Schwanken zwischen der eigenen Schwärmerei und deren Pathologisierung in *Deutscher Mondschein* ähnliche Paradoxien aufweist wie die sinnentleerten Ornamente Altenbergs und die Ausstellung der fiktionalen Faktur sich im Werkkontext ja auch bei Raabe stetig verstärkt.

Sabine Haupts Analyse der Traumaufzeichnungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, die über die Verfahren der „Spontaneität und Verknappung“ (S. 170) mit der Poetik der Skizze kurzgeschlossen werden, wiederum könnte möglicherweise

in Analogie zu den von Gretz vorgestellten Deutungen für eine Analyse *Altershausens* aufschlussreich werden. Inwiefern der trotz des bekannten Selbstzeugnisses vielleicht nicht (nur) als Fragment aufzufassende Text aussagekräftige Parallelen zur „Literarisierung von Traumprotokollen im frühen 20. Jahrhundert“ (S. 169) aufweist, müsste vor dem Hintergrund der „Typologie der Protokollverfahren“, die Haupt vorschlägt (S. 162), noch einmal überprüft werden.

Abschließend ist zu bemerken, dass der Sammelband sich in seiner Gesamtheit nicht nur deshalb einer Raabe-Forschung empfiehlt, weil die Skizzen Raabes darin eine in jeder Hinsicht zentrale Position einnehmen. Die Erforschung einer Vorgeschichte der kanonischen literarischen Skizzen der frühen Moderne führt in zahlreiche Kontexte ein, die für das Schaffen Raabes von teilweise zentraler Bedeutung sind. Und wenn sich auch nicht alles, was der breit gefächerte Band an Details ausbreitet, direkt für die Interpretation der Werke Raabes wird fruchtbar machen lassen, so ist gerade für den Raabe-Forscher doch ein wesentliches Anliegen des Bandes nach dessen Lektüre unbedingt erfüllt: die Weitung des individuellen Horizonts.

Heiko Ullrich