

# „KAKANIEN“

Aufsätze zur österreichischen und  
ungarischen Literatur, Kunst und Kultur  
um die Jahrhundertwende

---

Herausgeber  
EUGEN THURNHER, WALTER WEISS,  
JÁNOS SZABÓ und ATTILA TAMÁS  
unter Mitarbeit von Hildemar Holl

Akadémiai Kiadó  
Budapest

---

Verlag der Österreichischen  
Akademie der  
Wissenschaften, Wien



„KAKANIEN“

SCHRIFTENREIHE  
DER ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN GEMISCHTEN KOMMISSION  
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER  
ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE GEMISCHTE KOMMISSION  
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

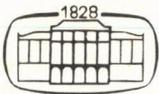
Band 2

# „KAKANIEN“

Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur,  
Kunst und Kultur  
um die Jahrhundertwende

Herausgeber

EUGEN THURNHER, WALTER WEISS,  
JÁNOS SZABÓ und ATTILA TAMÁS  
unter Mitarbeit von Hildemar Holl



Akadémiai  
Kiadó,  
Budapest



Verlag der Österreichischen  
Akademie der  
Wissenschaften, Wien

ISBN 3 7001 1857 0 (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien)

ISBN 963 05 5980 3 (Akadémiai Kiadó, Budapest)

© E. Thurnher, W. Weiß, J. Szabó, A. Tamás, 1991

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck und Bindearbeit: Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest

Printed in Hungary

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>Vorwort</b> .....	7
Zoran <b>Konstantinović</b> (Innsbruck): Universitas complex. Überlegungen zu einer Literaturgeschichte Mitteleuropas ....	9
Antal <b>Mádl</b> (Budapest): Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen in der k.-u.-k.-Monarchie .....	31
Walter <b>Weiss</b> (Salzburg): Zur Kulturgeschichte der Zeit Franz Josephs in Österreich .....	59
Peter V. <b>Zima</b> (Klagenfurt): Roman, Novelle und Psycho- analyse .....	85
Miklós <b>Szabolcsi</b> (Budapest): Wandlungen im ungarischen Feuilletonstil um die Jahrhundertwende .....	101
Karlheinz <b>Rossbacher</b> (Salzburg): Karl Lueger im Essay. Ein politisches Phänomen in literarisierender Dar- stellung .....	117
Attila <b>Tamás</b> (Debrecen): Richtungen in der ungarischen Dichtung in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg .....	151
Géza B. <b>Németh</b> (Budapest): Die erste Schule der ungari- schen Literaturgeschichtsschreibung und ihre Beziehungen zur deutschen Literaturgeschichte .....	165
Johann <b>Holzner</b> (Innsbruck): Das Haus als Hölle. Zur Pro- vinzliteratur um 1900 .....	177

Eugen <b>Thurnher</b> (Innsbruck): Hofmannsthals Kleines und Großes Welttheater. Hofmannsthals und Calderóns Gedanke der Welt als Theater .....	199
Karl <b>Müller</b> (Salzburg): Die Sinnlichkeit und das Leben. Beobachtungen zum Werk Hugo von Hofmannsthals .....	215
Gerd-Dieter <b>Stein</b> (Salzburg): "Wie ich es sehe": Skizze - poème en prose - Prosagedicht. Überlegungen zu Peter Altenbergs impressionistischer Prosa .....	257
Miklós <b>Salyámosy</b> (Budapest): Die Symbolik Adys und Kafkas. Ein Kapitel zu einer Literaturgeschichte der Donaumonarchie .....	283
István <b>Király</b> (Budapest): Dezső Kosztolányi und die Österreichisch-Ungarische Monarchie .....	297
Alfred <b>Doppler</b> (Innsbruck): Georg Trakls musikalische Sprache und die Diskussion über das Verhältnis von Ton und Wort im Wien der Jahrhundertwende .....	313
Erzsébet <b>Berta</b> (Debrecen): Georg Trakl in Ungarn - 1914 - 1925 .....	331
János <b>Szabó</b> (Budapest): Ein Österreicher aus Ungarn oder ein Ungar aus Österreich? Zum Lebenswerk von Andreas Latzko .....	357
Werner M. <b>Bauer</b> (Innsbruck): Ursprung und Identität. Zu den Essais von Otto Stoessel .....	367
Thomas <b>Zaunschirm</b> (Salzburg): Hermann Bahrs "Gegen Klimt" - Eine Revision .....	401
Ilona <b>Sármány-Parsons</b> (Wien): Entfremdete Nachbarn. Ein Doppelporträt der Wiener und Budapester Kunst um die Jahrhundertwende .....	415
Namensregister .....	439
Register der Periodika und künstlerischen Vereinigungen ..	447

## VORWORT DER HERAUSGEBER

Dieser Band (diese Publikation) ist aus der Arbeit der Österreichisch-ungarischen gemischten Kommission für Literaturwissenschaft, eingerichtet von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, hervorgegangen.

Gegen den äußeren Anschein ist er nicht durch die gegenwärtige Jahrhundertwende-Mode hervorgerufen, sondern bereits davor geplant worden. Leider hat sich die Ausführung so verzögert, daß nun aus chronologischen Gründen - zu Unrecht - der Verdacht der Modeanfälligkeit entstehen kann.

Was hier vorgelegt wird, ist kein systematisch durchorganisiertes Ganzes, sondern eine Sammlung von 20 Beiträgen mit unterschiedlichen Perspektiven und auf verschiedenen Abstraktionsebenen angesiedelt. Dem entspricht die Gliederung, die durch Leerzeilen lockere Gruppen von übergreifenden bis zu speziellen Themen herstellt. Die Zusammenarbeit von Forschern verschiedener Altersgruppen bringt unterschiedliche methodische Ansätze und historische Erfahrungen ins Spiel.

Verbindend ist der Blick über den Zaun. Dies entspricht der Aufgabe der Kommission und der wachsenden Einsicht in kulturelle Gemeinsamkeiten und Wechselbeziehungen zwischen Österreich und Ungarn. Sie reichen über das Ende der Habsburgermonarchie hinaus und über Staatsgrenzen hinweg. Ja, sie erhalten von heute aus gesehen im Rückblick eine neue Qualität und Aktualität, gerade deshalb, weil die belastenden politischen Dimensionen des Obertitels weggefallen sind.



Universitas complex. Überlegungen zu einer Literatur-  
geschichte Mitteleuropas

Die kulturelle Eigenart der Monarchie bestand darin, daß sie weder eine Summe der Kulturen der zusammen lebenden Völker und auch nicht identisch mit der Kultur der deutschsprachigen Bevölkerung Österreichs war, sondern etwas und ein Teil von dem, was dazwischen liegt.

László Mátrai: Alapját vesztett felépitmény (Basis, die ihren Überbau verloren hat), Budapest 1976 (S.66).

Allererste Hinweise beim Versuch, den Ursprüngen einer übergreifenden Literaturgeschichte der einzelnen Völker Mitteleuropas nachzugehen, dürften am ehesten im umfangreichen Werk von Johannes Willibald Nagl, Dozent für deutsche Sprache an der Universität Wien, und Jakob Zeidler, Lehrer an einem Gymnasium, gleichfalls in Wien, enthalten sein.<sup>1)</sup> Das Werk nannte sich "Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn", und der erste Band ist 1899 in Wien erschienen. Erst 1914 erscheint daraufhin der zweite Band. Zeidler war in der Zwischenzeit gestorben, und an seine Stelle war Eduard Castle, Privatdozent an der Universität Wien, getreten. Der dritte Band wird 1930 abgeschlossen, und da inzwischen auch Nagl gestorben war, so ist es Castle, der dieses Werk fortführt und dann auch 1937 mit einem vierten Band abschließt.

Die Zeitspanne demnach, in der dieses Werk entsteht und zu Ende geführt wird, umfaßt den Weg von dem Augenblick, da Österreich-Ungarn geradezu am Höhepunkt seiner Weltmacht steht, über den daraufhin erfolgenden Zerfall des Kaiserreiches und die Gründung der ersten Republik bis zum Übergang zum Ständestaat und den schon sicheren Ausblick auf den Anschluß an das Dritte Reich. Die Vorworte zu den einzelnen Bänden spiegeln auch sehr deutlich die augenblickliche politische Situation wider. Wenn in der Einleitung zum ersten Band und damit auch insgesamt zum Erscheinen dieses Werkes von einer "speziell deutsch-österreichischen Art" die Rede ist, die sich "deutlich herausgebildet" hat (S.XIX), und in diesem Sinne im zweiten Band zum Beispiel die Rolle des Slowenen Johann Valentin Sigmund Popowitsch (1705-1774), des ersten Professors der "deutschen Eloquenz" an der Universität Wien, besonders hervorgehoben wird, der zwar Gottscheds Sprachreinigung akzeptierte, jedoch als "Vertreter der bodenständigen Art" gegen Gottscheds "Usurpation" rebellierte (II, S.9), so klingt es dann im Vorwort zum letzten Band nun schon als Rückblick auf das gesamte Werk wie eine Art Entschuldigung, wenn gesagt wird, daß man sich der "Besonderheit der österreichischen Entwicklung" deshalb gewidmet habe, weil sie entweder "ganz übersehen oder nur mit geringem Verständnis verfolgt wurde", jedoch "Besonderheit noch nicht Absonderung bedeutet" (IV, S.XII).

Hinweise jedoch zu Verbindungen mit den übrigen Literaturen Mitteleuropas treten erstmals im zweiten Band auf, wo die Situation im Vormärz und die Ereignisse 1848/49 die Verfasser dazu anregen, den Blick auch auf die Kronländer nicht deutscher Nationalität zu richten. Unter dieser Bezeichnung wird auch Ungarn mit einbezogen, das eigentlich durch den Ausgleich zur zweiten Reichshälfte geworden war. So lautet die Reihenfolge: Krain, Böhmen, Mähren und Schlesien, Galizien, Bukowina, Ungarn, Banat, Siebenbürgen, Kroa-

tien-Slawonien. Im Kapitel, das Ungarn behandelt, finden wir jedoch immerhin noch folgende zusätzliche Unterteilungen: Einfluß der deutschen Literatur auf die magyarische, Deutsches Theaterwesen, Periodische Presse, Musenalmanach und ihre Mitarbeiter, Johann Ladislaus Pyrker, Dichterinnen, Literarische Vermittler, Die Schule Lenaus, Schriftstellernde Journalisten. Im dritten Band werden die Untertitel geändert, sodaß dieses Kapitel mit der Stellung der Deutschen zu den Magyaren beginnt, die Betrachtungen zur Periodischen Presse und zum Deutschen Theaterwesen beibehält, während die übrigen drei Unterteilungen daraufhin zusammenfassend den Gattungen - Lyrik, Roman und Erzählung - gewidmet sind. Interessanterweise bleibt Triest mit seiner reichhaltigen Literatur aus den Erörterungen ausgeschlossen.

Ausschließlicher Ausgangspunkt der Darlegungen ist aber jedenfalls die deutschsprachige Literatur, und zwar in ihren vielseitigen Einflüssen auf die anderssprachigen Literaturen der Donaumonarchie sowie in den Einwirkungen des in ihr erhaltenen österreichischen Staatsgedankens auf diese Völker. Größte Aufmerksamkeit wird dabei jedesmal der Rolle Wiens als Umschlagsplatz und Ausstrahlungspunkt europäischer Kultur im Leben der anderssprachigen Nationalitäten gewidmet. So heißt es:

"Geographische Lage und Einflüsse von Nachbarstämmen machten sich überall geltend, und wie alles Leben in Altösterreich auf der Consolidierung des deutsch-österreichischen Volksthums ruht als der Grundlage eines nationalen und linguistischen Gleichgewichts, so stand in Zusammenhang mit der Hebung deutscher Sprache und Literatur auch die Erhebung und Ausbildung der nationalen Sprachen und Literaturen des Reiches. Die emporstrebende deutsch-österreichische Literatur gab Anfeuerung und Vorbild für die Ausbildung der slavischen und magyarischen Nationalliteraturen vom Eindringen Gottscheds bis zum Vordringen der Romantiker",

und als Fußnote wird hinzugefügt: "Vergleiche Murkos hübsche Arbeit: Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik" (II, S.38).

Wie dann solche "Aneiferung" und solches "Vorbild" auf dem Wege über Wien dargestellt werden, dazu ein Beispiel in Verbindung mit der ungarischen Literatur:

"Daß Georg Bessenyei und seine Genossen in der ungarischen Garde zu Wien die fremden Literaturen den Ungarn vermittelten, ist schon erwähnt worden. Unter ihrem aneifernden Einflusse wuchs ein Geschlecht heran, welches bereits die neuesten Werke der fremden Literaturen, vor allem die der Deutschen im Auge behielt. Der hochgebildete Graf Gedeon Ráday und besonders der von ihm angeregte Franz Kazinczy sind eifrige Leser des 'Göttinger Musenalmanachs', und auch die literarische Gruppe, die sich voll Begeisterung ihnen anschließt, wird alsbald mit den besten Vertretern der deutschen Poesie bekannt. Das großartige magyarische Kultur- und Literaturdenkmal der fünfzig Jahre um die Jahrhundertwende, die Korrespondenz Kazinczys, gibt ein deutliches Bild hievon. Auch noch in dieser Zeit führt der Weg zur deutschen Literatur über Wien: Kazinczy, Kármán u.a. holen von da Anregungen" (II, S.1031).

Die Grenzen der Literaturbetrachtung halten sich dabei streng an die Grenzen des Reiches. Daß einzelne Nationalitäten nur Teil einer umfassenderen Literatur sind, wird nicht erwähnt.

Wie immer nun dieses Werk der österreichischen Literaturgeschichte in seiner positivistischen Ausschließlichkeit und einflußbezogenen Ausrichtung auch überholt scheinen mag, eine unverrückbare Tatsache war damit doch endgültig vorweggenommen: Es ist schwerlich möglich, österreichische Literatur eingehender darzustellen, ohne die Literaturen der umgebenden Völker mit einzubeziehen. Als dann im Jahre 1963 eines der interessantesten Bücher zu diesem Thema erscheint, das Buch von Claudio Magris "Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna", deutsch 1966 unter dem Titel "Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur", so findet darin diese Tatsache folgende charakteristische Bestätigung:

"Der überationale Aspekt stellt indirekt unter anderem ein Problem, das für die ganze vorliegende Untersuchung gilt: die Bedeutung des Wortes "österreichisch". Nach Johannes Hösle, der Hinweise früherer Forscher aufgreift, muß unter österreichischer Literatur der ganze Komplex von Werken verstanden werden, die innerhalb der Reichsgrenzen und folglich innerhalb der bestimmenden Atmosphäre der Monarchie entstanden sind. In gewissem Sinne ist diese Auffassung gerechtfertigt, die auf den bedeutenden literarhistorischen Versuch Franz Sartoris zurückgeht, nach dem es in der Monarchie mindestens vierzehn Literaturen gab, und die von Hantsch bestätigt wurde, besonders, wenn sie auf die neuere Zeit bezogen wird. Sicher kann man das habsburgische Menschenbild mit seinen Charaktermerkmalen, die hier umrissen werden sollen, auch bei anderssprachigen, aber dem Geist und den Motiven nach "kakanischen" Schriftstellern finden: so kommen der Italiener Svevo, der Pole Bruno Schulz, die Jugoslawen Krleža und Andrić auf diese mitteleuropäische, zumindest indirekt vom Habsburgerreich geschaffene Koine zurück. Eine undefinierbare, aber ganz spezifische Stimmung verbindet Rezzori, den Anonimo Triestino und viele tschechische oder ungarische Autoren. Diese internationale Komponente, der das heutige Interesse für die österreichische Literatur zu danken ist, besteht zweifellos, und auch die vorliegende Arbeit, die diese Literatur unter einem besonderen Gesichtspunkt untersuchen will, könnte ... eine wirksame Parallele finden. Dennoch scheint die Einschränkung der eigentlichen Analyse auf die deutschsprachige österreichische Literatur (ungeachtet mehrmaliger Verweisungen), abgesehen von den sprachlichen Schwierigkeiten, die damit verbunden wären, vom Methodologischen her berechtigt" (S.13-14).

Wie man sieht, weist Magris - im Unterschied zu der ausschließlich auf Einflüsse ausgerichteten Darstellung von Nagl, Zeidler und Castle - auf die Notwendigkeit hin, die Betrachtungen zur österreichischen Literatur durch Parallelen und Feststellung von typologischen Analogien in den anderen Literaturen dieses Raumes zu ergänzen. Das bedeutete sicherlich einen methodologischen Fortschritt. Mit dem von Claudio Magris geprägten Begriff des "mito absburgico" wurde andererseits jedoch die Problematik einer mitteleuropäischen Literaturbetrachtung auch zusehends eingeschränkt. Für Magris bedeutete zwar diese Metapher vor allem eine Kritik am Konser-

vatismus und politischen Immobilismus des österreichischen Kaiserstaates, sie gelangte jedoch zu einer Art Eigenbewegung und wurde zum Inbegriff der umfassenden Welle der Nostalgie, von der die österreichische Literatur noch nach dem zweiten Weltkrieg (oder - besser gesagt - gerade wiederum nach dem zweiten Weltkrieg) sehr stark erfaßt wurde und die bis in die fünfziger Jahre vorherrschte.<sup>2)</sup> In einem solchen Rahmen wurde Mitteleuropa als eine Art österreichischer geistiger musealer Besitz betrachtet, und die Begriffe "österreichisch" und "mitteleuropäisch" schienen einfach austauschbar.<sup>3)</sup>

Aus dem Blickkreis der einzelnen Völker aber bot sich die Nagl-Zeidler-Castlesche Beschränkung ausschließlich auf den Einfluß der deutschen Literatur ganz anders dar und mußte natürlich zum Widerspruch führen. Diesen formulierte erstmals im Namen der Ungarn Sándor Eckhardt auf dem Ersten internationalen Kongreß für Literaturgeschichte in Budapest, auf dem auch die Komparatistik zum erstenmale als Gemeinschaftsaufgabe der Forscher aus den einzelnen Ländern vorgestellt wurde. Eckhardt wendet sich zuerst gegen Auffassungen in den eigenen Reihen, um dann den Blick in die umgekehrte Richtung zu lenken: "Le germaniste hongrois Jacques Bleyer a montré le rôle décisif de Vienne, la ville impériale, dans l'introduction en Hongrie des nouvelles idées littéraires ouest-européennes. Mais à son tour la Hongrie ... a influé sur la vie intellectuelle des nations qui ont vécu en communauté politique dans les cadres de l'ancien royaume hongrois. Bude et Pest semblent avoir été depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle un centre de rayonnement intellectuel pour des nations".<sup>4)</sup> Daher auch ein langandauerndes gegenseitiges Mißtrauen, das erst nach dem zweiten Weltkrieg langsam abgebaut wurde. So vermerkt der ungarische Literaturhistoriker István Fried: "Eine verständliche Zurückhaltung kennzeichnet die tschechischen, slowakischen, ungarischen, serbischen, kroatischen und slowenischen Forscher, wenn sie sich mit den Beziehungen

ihrer Literatur mit Wien beschäftigen. Das Spektrum der einschlägigen Arbeiten reicht von der vollständigen Verneinung und Ignorierung bis zur behutsamen Fragestellung - was angesichts der Erfahrungen in der Vergangenheit berechtigt ist".<sup>5)</sup> Schon vorher, auf einer Symposium der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, das Vorstellungen von entsprechenden komparatistischen Betrachtungen entwerfen sollte, hatte sich Tibor Klaniczay in gleicher Weise auch von hegemonistischen Bestrebungen ungarischer Literaturwissenschaftler in der Vergangenheit abgegrenzt: "Les recherches hongroises de littérature comparée ont, entre les deux guerres mondiales, examiné en premier lieu l'influence de la littérature hongroise sur les littératures roumaine, slovaque et yougoslave, préoccupant beaucoup moins des impulsions que la littérature hongroise avait recues de peuples voisins, bien que de telles recherches eussent aussi existé ... Outre les discernements scientifiques réels, plusieurs facteurs politiques, sains ou malsains, influençaient cette activité. Il y avait avant tout le nationalisme hongrois qui rendait cette tendance de recherche a priori impopulaire dans les sciences littéraires des peuples voisins, car les ouvrages de cette catégorie recélaient, bon gré mal gré, l'idée fausse de la prétendue suprématie historique de la culture et de la littérature hongroises dans le bassin danubien ...".<sup>6)</sup>

Für die Herausbildung einer gemeinsamen Einstellung zu einem solchen Arbeitsgebiet ist es jedoch sicherlich sehr bedeutsam, darauf hinzuweisen, daß auch in der österreichischen Literaturwissenschaft ein beachtlicher Wandel der diesbezüglichen Anschauungen eingetreten ist. Walter Weiss, einer der namhaftesten österreichischen Literaturwissenschaftler, sieht sein Konzept einer österreichischen Literaturgeschichte in einem erweiterten Literaturbegriff, der die Werke österreichischer Schriftsteller "in übergreifende Zusammenhänge literarischer Stile und Gattungen,

literarischer Tendenzen und Bewegungen, der Prozesse und Institutionen des literarischen Lebens, der allgemein kulturellen, politischen, wirtschaftlichen Kontexte" stellt, und in Zusammenhang damit geht es ihm an erster Stelle "um literarische Bezüge zu den nicht deutschsprachigen Literaturen im ehemaligen österreichischen Staats- und Kulturgebiet, zu Erscheinungen und Bewegungen der Literatur in tschechischer, polnischer, ungarischer, slowenisch-serbisch-kroatischer, italienischer Sprache", die "bis in die österreichische Gegenwartsliteratur hinein zu beachten sind".<sup>7)</sup> Charakteristisch ist wohl auch die Abrechnung eines jüngeren österreichischen Literaturwissenschaftlers, Klaus Amanns, mit dem 1966 erschienenen Buch von Ernst Trost, "Das blieb vom Doppeladler", das als trivialliterarische Erinnerung, "versetzt mit einer Form der Intoleranz und der Überheblichkeit gegenüber den Nachfolgestaaten, die der Überheblichkeit jener Teile des Bürgertums und des Adels vergleichbar sein mag, die eine Koexistenz der Nationen im alten Österreich schließlich unmöglich machte", als beispielgebend für eine "pseudo-historisch verbrämte Schule der Intoleranz und des Vorurteils" betrachtet wird, die sich nach dem Prinzip hält, "daß am liebsten das gelesen wird, was die eigene Meinung bestätigt".<sup>8)</sup>

Beim gegenwärtigen Stand der methodologischen Einsichten, von denen die Komparatistik ausgeht, kann jedoch wohl behauptet werden, daß nicht nur die Einflußforschung in ihrer Einseitigkeit völlig überholt ist, sondern daß auch diese Belastungen aus der Vergangenheit als überwunden betrachtet werden können. Inspiriert vor allem durch das Systemdenken, führen uns komparatistische Untersuchungen über die bilateralen Beziehungen zwischen den einzelnen Literaturen hinaus und zum Erkennen nicht nur von epochalen und gattungsmäßigen Systemen, sondern auch von regionalen Systemen mit oft mehreren verschiedenartigen Literaturen als jeweils monoliterarischen Systemen. Die einzelnen Erscheinungen rufen durch Rückkoppelung intensive Wechselwirkungen hervor und bestimmen

über eine dominierende Erscheinung den Regelkreis des sich auf diese Weise gleichfalls selbststeuernden Systems.<sup>9)</sup> Das ganze System wird nun zum Tertium comparationis und bildet den Kontext sowohl aller in diesem System entstandenen Texte als auch der Aktualisierungen aller Texte überhaupt. Auf diese Weise vermögen wir innerhalb dieses umfassenden Systems nicht nur die monoliterarischen Systeme der einzelnen Literaturen nebeneinanderzustellen, sondern sie auch sowohl in der Diachronie als auch in der Synchronie durch einzelne Subsysteme miteinander zu verknüpfen, gemeinsame Modelle zu abstrahieren und übereinstimmende Erwartungshorizonte abzustecken.<sup>10)</sup> Wir rekonstruieren darüber hinaus Bewußtseinsinhalte und vorherrschende Vorstellungen (Images), die uns ermöglichen, Motive und Handlungen zu erklären und ästhetische Artikulationen nachzuvollziehen.<sup>11)</sup>

Es ist nicht sonderlich schwer, in diesem Sinne einen ersten Umriß auch des mitteleuropäischen Raumes als eines eigenen Systems zu entwerfen. Dieses geht noch vor die Zeit des daraufhin durch Jahrhunderte bestehenden Staatengefüges der Habsburger zurück (einzubeziehen wäre vorher die Geschichte der Přemysliden, der ungarischen Anjous, der Jagellonen, und zwar sowohl der polnischen als auch der tschechischen, der Luxemburger sowie von Matthias Corvinus) und stützt sich vor allem auf die Gemeinsamkeit historischen und kulturellen Erlebens, wobei eine solche Gemeinsamkeit keineswegs auch die gleiche Art des Erlebens bedeuten mußte. So haben die Glaubenskriege vor allem die Deutschen und die Tschechen erschüttert, nicht aber die anderen Völker; die französische Okkupation der illyrischen Provinzen stand bei den Südslawen nicht unter einem negativen, sondern unter einem positiven Vorzeichen, und das Jahr 1848 fand die Völker der Monarchie auf den entgegengesetzten Seiten der Barrikaden. Jedoch trotz alldem und noch so vieler anderer Differenzierungsfaktoren hat der gemeinsame Rahmen, innerhalb dessen sich das Leben abspielte - ähnliche soziale

Verhältnisse sowie Verhaltensweisen, eine einheitliche Rechtsauffassung, die gemeinsame Teilhabe an den gleichen praktischen Erkenntnissen der Wissenschaft und Verwirklichungen des technischen Fortschrittes, vor allem aber der Einbezug in ein gemeinsames Bildungs- und Schulsystem, auf dem auch so viele andere kulturelle Institutionen, am meisten vielleicht das Theater, als Medium einer spezifischen Geschmacksbildung, beruhten, bis hin zu einzelnen Zeitungen, die zu einer überregionalen öffentlichen Meinungsbildung beitrugen - unweigerlich zu gemeinsamen Bewußtseinsstrukturen geführt, die auch in der Aufnahme und Entfaltung ähnlicher literarischer Richtungen, Genres, Sujets, künstlerischer Stile oder einzelnen Erscheinungen ihren Ausdruck fanden. Die Verbindung des literarischen Lebens mit umfassenderen geistigen Strömungen und Erscheinungen in der bildenden Kunst, in der Architektur, in der Musik und im Theaterleben kann dabei wohl kaum genügend in Betracht gezogen werden.

Solche Bewußtseinsinhalte blieben jedoch nicht an den Grenzen dieses mitteleuropäischen Staatsgebildes stehen, sondern mit der Übernahme einzelner Institutionen durch andere Länder, vor allem durch die Nachbarländer, mit der Ausbildung junger Intellektueller in bestimmten Mittelpunkten, die dann in ihre Länder zurückkehrten und dort wirkten, oder auch mit Aufführungen von Theatertruppen und der Verbreitung von Zeitungen, die aus diesem Raum kamen, wurden diese Grenzen vielfach überschritten, sie sind die ganze Zeit hindurch fließend und lassen sowohl ausgeprägte Mittelpunkte als auch Übergangsgebiete und Ausstrahlungsräume erkennen. Die deutschsprachige Literatur Österreichs muß dabei nicht unbedingt immer als Mittelpunkt aller Vorgänge betrachtet werden. Die Verbindungen liefen oft quer durch die Literaturen der anderssprachigen Völker und verbanden diese unmittelbar mit anderen großen europäischen Literaturen. Auch Joseph Roth formulierte übrigens: "Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie ... Die

österreichische Substanz wird genährt und immer wieder aufgefüllt von den Kronländern."<sup>12)</sup> Eine diesbezügliche mitteleuropäische Literaturgeschichte wird sich daher auch schwerlich auf die traditionellen Periodisierungsbegriffe berufen können, da diese vor allem durch die westeuropäische und die deutsche Literaturgeschichtsschreibung erarbeitet wurden. Sie wären in diesem Falle insgesamt auf ihre Anwendbarkeit zu überprüfen. Ausgehend jedoch von einem Entwurf von Subsystemen - der rumänische Literar- und Kulturhistoriker Alexandru Duțu spricht von "longterm trends", von längere Zeit hindurch andauernden und danach noch intensiv nachwirkenden Erscheinungen in diesem Raum - könnte dieser Fragenkomplex wohl viel eher lösbar sein.<sup>13)</sup>

Ein erstes solches Subsystem im Aufriß zu einer mitteleuropäischen Literaturgeschichte dürfte zweifellos zur Zeit der Renaissance und des Humanismus zu suchen sein, wo sich ein besonderes Bild innerhalb der mediterranen Geistigkeit formt und diesem einen seiner wesentlichsten Inhalte gibt.<sup>14)</sup> Die Auffassung vom Humanisten als poeta, orator und philosophus christianus verbindet sich dabei mit der Notwendigkeit von einer europaweiten Abwehr der Türkengefahr. In einem solchen Zusammenhang tritt vor allem die von Konrad Celtis um 1500 gegründete "Sodalitas Litteraria Danubiana" ins Blickfeld, die deutsche, ungarische, südslawische, böhmische und wallachische Humanisten in der gemeinsamen Aufgabe verbindet, die Literatur dieses Raumes zu pflegen. Mittelpunkt eines anderen bedeutsamen Kreises ist Jakob Piso, der auch die polnischen Humanisten mit einbezieht und vor allem für Erasmus eintritt, dem seinerseits wiederum daran gelegen war, die mitteleuropäischen Humanisten von seiner religiösen Einstellung zu überzeugen und sich ihnen gegenüber von Luther zu distanzieren. Die Reformation bildet dabei eine klare Grenze zum Norden. Insgesamt handelt es sich um spezifische Formen der Umwandlung spätmittelalterlicher, christlich und feudal bestimmter Vor-

stellungen in neuzeitliche Lebensanschauungen sich verbürgerlichender Profangesellschaften. Diese Formen aber wirken als eine überaus stark ausgeprägte Tradition nach und verbinden die Völker dieses Raumes vor allem in einer als Latinität bezeichneten Anwesenheit humanistischer Bildung und humanistischen Denkens sowie sprachlicher Ausdrucksformen, die zugleich auch eine Abgrenzung zum byzantinischen Bereich bedeuten.

Ein nächstes solches Subsystem wäre wohl am ehesten unter dem Begriff des Barocks zu erfassen. Mit seiner Baukunst prägte dieses Subsystem einem viel weiteren europäischen Raum die äußeren sichtbaren Zeichen seiner Zusammengehörigkeit auf und ermöglichte es, ihn näher auch als "barocke Landschaft" zu bestimmen, denn auch die Kirchen der byzantinischen Christen (der Serben in der Militärgrenze zum Beispiel) wurden in diesem Stil gebaut. Hofmannsthal vermerkt in seinem Essay über Grillparzer, daß zu dieser Zeit ganz Spanien mit allen seinen Gebieten noch zu Österreich gehört habe. Trotzdem ist nun eine Abgrenzung mitteleuropäischer Interessen und damit auch die Herausbildung bestimmter Bewußtseinsinhalte gegenüber dem Westen deutlich spürbar. Nähere Betrachtungen würden ein spezifisches Lebensgefühl erkennen lassen. In der Entwicklung des literarischen Gehaltes bleiben dabei so manche Übergänge vom Humanismus her offen. Nikola Zrinski (Miklós Zrínyi) verbindet in seinem Werk als einer der ersten in übernationaler Weise die ungarische, kroatische, lateinische und deutsche Sprache zu einem spezifisch gemeinsamen Schema des Dekorativen. In seinen Nachwirkungen aber - in der Diachronie - ist dieses Subsystem in gleicher Weise erkennbar in der Resignation Grillparzers wie in den Ordnungsvorstellungen Hofmannsthals, in den üppigen Wortspielen Herzmanovsky-Orlandos im "Gaulschreck im Rosennetz" wie auch Miroslav Krležas in seinen "Balladen des Perica Kerempuh". Das, was wir bei der Betrachtung von Systemen als dominierende Erscheinung erkennen, die maßgeb-

lich auch den Zusammenhang von anderen Erscheinungen im System bestimmt, bis dieser Zusammenhang verlorengelht und das System sich dabei auflöst, wirkt nun offensichtlich in anderen Systemen und in anderer Weise nach, da eine solche Erscheinung auch noch andere Elemente in sich aufgenommen hat.

Jedoch auch mit der Aufklärung setzt sich die Abgrenzung des mitteleuropäischen Raumes zum Westen fort und vertieft diese Grenze auch zum protestantischen Norden. Österreich richtet sich zwar nach dem deutschen Geistesleben, solange dieses vom Rationalismus bestimmt wurde, jedoch Gottsched galt schon als zu nahe der Tradition der französischen Klassik, sein Plan, in Wien eine "deutsche Akademie" zu gründen, wurde überhaupt nicht ernst genommen, und auch Lessings Aussichten, an die Spitze des Hoftheaters berufen zu werden, waren niemals sehr erfolgversprechend, und wir erwähnten schon, wie Johann Valentin Sigmund Popowitsch die Eigenständigkeit des Österreichischen gegenüber dem Deutschen hervorhob.<sup>15)</sup> Daran jedoch schließt sich nach unseren Vorstellungen das von der Literaturgeschichte immer wieder erwähnte Problem des Nichtbestehens einer eigenen österreichischen Romantik an.<sup>16)</sup> Denn als Subsystem betrachtet, scheinen Aufklärung und Romantik in diesem Raum keinen Gegensatz gebildet zu haben, sondern wirken eher als ineinander verschmolzen.

Diese These wird vielleicht verständlicher, wenn man bedenkt, daß bei den nicht deutschsprachigen Völkern der Donau-Monarchie gerade diese Verschmelzung von Aufklärung und Romantik zur Herausbildung eines modernen Nationalbewußtseins geführt hat, und der tschechische Historiker Miroslav Hroch gliedert den Ablauf eines solchen Prozesses bei den kleinen europäischen Völkern (er wählt von den Völkern des mitteleuropäischen Raumes nur die Tschechen und widmet sich sonst den Iren, Schotten und anderen Völkern Nordeuropas) in äußerst überzeugender Weise in drei gesetz-

mäßig sich bedingende Phasen.<sup>17)</sup> Vorerst - so Hroch - führten die Anregungen Herders und der Aufklärung nur vereinzelt zur Besinnung auf die eigene Geschichte und die eigene Sprache, denn sowohl die Entwicklung des Geschichtsbewußtseins als auch die normale Herausbildung der Sprache waren durch den historischen Ablauf unterbrochen und zum großen Teil zum Stillstand gebracht worden, und man unternimmt nun Versuche, eine dem Volk eigene Schriftsprache aufzubauen, worauf dann - in einer zweiten Phase - solche Bemühungen von zahlenmäßig stärkeren Gruppierungen (die sich in neugegründeten Lesergemeinschaften um die ersten Zeitschriften und um die frühesten Theatertruppen gebildet hatten) aufgegriffen werden, vor allem jedoch in allen diesen Völkern von einer jungen Dichtergeneration, die der neuen Schriftsprache volles Leben einhaucht, bis diese Bestrebungen dann - in einer dritten Phase - von jenen Schichten, die bei diesen Völkern die Führung übernommen hatten, einer gesetzlichen Kodifizierung zugeführt werden, zum großen Teil auch deswegen, weil es den Interessen dieser Schichten entspricht, in der Verwaltung, im Schulwesen und im Handel über eine eigene Schriftsprache zu verfügen.<sup>18)</sup>

Mit Hilfe des von Hroch entwickelten Schemas lassen sich die Bemühungen der einzelnen Sprachforscher - Kazinczys' bei den Ungarn, Karadžićs bei den Serben, Štúr bei den Slowaken, Dobrowskýs bei den Tschechen, Lewickys bei den Ukrainern oder des transsylvanischen Dreigestirns Micu-Clain, Şincai und Maior bei den Rumänen - sehr leicht auf den gleichen Nenner bringen, und in ähnlicher Weise können auch die bedeutenden Dichtungen - bei den Ungarn von Kölcsey, Vörösmarty und Petöfi, bei den Slowaken von Sládkovič, Chalupka, Kral' und Botto, bei den Slowenen von Jenko und Stritar, bei den Kroaten von Preradović, Vraz, Demeter und Mažuranić, bei den Serben von Radičević und bei den Rumänen von Alecsandri, Russo und Bolintineanu - ohne weiteres in einen umfassenden Zusammenhang gestellt werden.<sup>19)</sup>

Wie aber steht es in diesem Falle mit der österreichischen Literatur? Läßt sich in eine solche Gesetzmäßigkeit typologischer Entwicklungen auch die Frage nach einem ähnlichen, spezifisch österreichischen Bewußtsein einbauen, wenn man von der deutschsprachigen Bevölkerung der Donaumonarchie ausgeht? Gewisse Erscheinungen nach den Napoleonischen Kriegen deuten immerhin darauf hin, daß es gerade zu diesem Zeitpunkt auch bei diesem Teil der Bevölkerung Ansätze zur Bildung sowohl eines deutsch-österreichischen als auch eines supranationalen gesamtösterreichischen Bewußtseins gegeben hat. Es geht dabei nicht nur um den Kreis um Hormayr und Karoline Pichler, sondern - gerade in diesem Kontext - auch um ein neues Verständnis von Aussagen wie zum Beispiel jene von Grillparzer, in der er behauptet, daß er "ein Stockösterreicher mit Leib und Seele ist" (SW, Bd. III, S.124). Man muß sich dabei vor Augen halten, daß die weitere Entwicklung noch einen viel intensiveren Verlauf in Richtung eines solchen Selbstbewußtseins hätte nehmen können. Jedenfalls die gefühlsmäßige Bindung an bestimmte Vorstellungen und Traditionen weist in dieser Phase ähnliche Formen der Sublimierung auf wie auch im übrigen mitteleuropäischen Raum.

Aus einer solchen Sicht stellt daher auch die Bestimmung des Verhältnisses von Lenau zur Romantik ein grundlegendes Problem der vergleichenden Betrachtung der Literatur dieses Raumes dar. Es ist äußerst interessant, die diesbezügliche Meinung der sowjetischen Literaturhistorikerin Svetlana E. Šlapoberskaja zu hören, die besagt: "Das Schaffen Lenaus, ungeachtet seiner zweifellos romantischen Natur, läßt die tiefe innere Verbindung zur literarischen Tradition des österreichischen Barocks fühlbar werden und verleiht auf diese Weise dem Schaffen der österreichischen Schriftsteller von den zwanziger Jahren bis zu den vierziger Jahren eine spezifische Färbung."<sup>20)</sup> Auch hier demnach wiederum der Rückgriff auf ein vorhergehendes Subsystem. István Fried formt aus diesem Zusammenhang eine spezifische ro-

mantische Typologie für den gesamten Raum.<sup>21)</sup> Auch Herbert Seidler versucht in seinem Buch "Österreichischer Vormärz und Goethezeit", 1982, diesem Problem gerecht zu werden, unterläßt es dabei jedoch leider in seinem Kapitel "Andere Länder der Monarchie" (S.390-438), auch die nicht deutschsprachigen Kronländer zu behandeln, sodaß Eduard Winters Werk auch weiterhin eine wichtige Grundlage beim Versuch einer Gesamtschau bleiben wird.<sup>22)</sup>

Aber gerade der Vormärz und mit diesem zusammen auch die gedankliche Haltung des Biedermeier lassen sich auf diese Weise als Übergang zu einem neuen Subsystem begreifen. Die Vorstellung von einer verspäteten Entwicklung der österreichischen Literatur im Vergleich zur deutschen scheint aus der Sicht des ganzen Raumes überholt. Denn die Spannung zwischen oppositioneller und revolutionärer Vormärz-Dichtung und dem biedermeierlichen Lebensgefühl ist in allen Literaturen dieses Raumes spürbar und bedeutet ein Spezifikum für sich. Prozeßartig - wie es der Vorstellung von Systemen entspricht - schließt sich daraufhin die weitere Entwicklung an. In den Darstellungen der österreichischen Literatur werden Adalbert Stifter und Marie von Ebner-Eschenbach ganz allgemein als Repräsentanten einer spezifisch habsburgischen Heimatliteratur betrachtet. Diese Literatur, so heißt es, verschönere die Wirklichkeit und verschließe sich einer weiteren Entwicklung zu naturalistischer Wahrheitstreue. Zugleich aber werden neue Gebiete einbezogen und der Horizont auf diese Weise ausgeweitet. Stifter wendet den Blick nach Ungarn, Marie von Ebner-Eschenbach hat über ihre Werke die mährische Landschaft auch in die übrigen Literaturen dieses Raumes eingeführt.

Der gleiche Entwicklungsprozeß insgesamt ist zudem auch in den anderen Literaturen dieses Raumes feststellbar, bei Senoza zum Beispiel, der in gleicher Weise zwischen Romantik und Realismus stehend, über lokalgebundene Romane seine kroatische Heimat in dieses Subsystem einführt, bis hin zu Alois

Jirásek, der in ganzen Zyklen von Romanen kulturhistorische Detailmalerei mit tschechischen folkloristischen Elementen durchsetzt. Es existiert eine spezifische Gattung des romantischen Epos, das einer objektiv erkannten, realen Wirklichkeit gegenübertritt. Was jedoch naturalistische Wahrheitstreue betrifft, so wünscht zum Beispiel Kumičić, Zola in die kroatische Literatur einzuführen, spielt jedoch alles Häßliche und Amoralische in der kroatischen Gesellschaft dem Eindringen fremder Wertvorstellungen zu. In dieser Beziehung gilt es durch den ganzen mitteleuropäischen Raum hindurch sicherlich noch manchen Zusammenhang zu erkennen.

Dafür hat sich jedoch der Begriff der Moderne als etwas sehr Spezifisches in seinen Ausformungen in diesem Raum schon fest in das literarische Bewußtsein verankert, und in keiner anderen Epoche scheinen die Literaturen der einzelnen Völker derart ineinander zu greifen wie gerade in dieser. Hermann Bahr ist zweifellos ein Mittelpunkt, jedoch insgesamt wird die Dichtung der Jahrhundertwende in diesem Raum nicht nur durch Rilke repräsentiert, sondern auch durch Endre Ady. Ivan Krasko zum Beispiel, der Begründer des slowakischen Symbolismus, ansonsten ein Schüler des großen rumänischen Dichters Eminescu, fühlte sich offensichtlich vor allem von Ady inspiriert, und dieser ungarische Poet wird in gleicher Weise von den Serben und den Tschechen übersetzt und aufgenommen. Es läßt sich daher in diesem Raum nicht nur ein Rilke-Erlebnis, sondern auch ein gleichwertiges Ady-Erlebnis nachvollziehen.

Die österreichische Literaturgeschichte begrenzt sich beim Versuch, diese Zeit der Jahrhundertwende zu erfassen, in ihrem Selbstverständnis nur zu gerne auf Koordinaten wie Prater und Blumenkorso, die Ringstraße mit ihren Prachtbauten, die einzelnen Cafés als Treffpunkte der Literaten, auf Schnitzlers Stücke, auf ein frühreifes dichterisches Wunderkind namens Loris und auf Lehárs Lustige Witwe. Sie würde einen zusätzlichen Bezug zu den übrigen Literaturen dieses

Raumes viel eher herstellen, wenn sie mehr auf Autoren eingehen würde wie Alfons Petzold zum Beispiel oder Jakob Julius David, Ada Christen, Emil Marriot, Ferdinand Hanusch und so manchen anderen Schriftsteller oder Dichter, der womöglich nicht nur die eigene Armut in der Stadt der verwöhnten Anatols schildert, sondern auch die Armut so vieler Kleinbürger und Handwerker, die Welt der bescheidenen Geschäftsleute und Angestellten, vor allem der Arbeiter, all jener zahlenmäßig weitaus überwiegenden Randgruppen der damaligen Gesellschaft und Bewohnern der Vorstädte, von denen insgesamt um die 600 000 Menschen aus dem Mährischen, Slowakischen und Böhmisches in die zur Jahrhundertwende insgesamt 2,1 Millionen Einwohner zählende kaiserliche Hauptstadt zugewandert waren. Dieses Wien finden wir dann vor allem in den Erzählungen des Slowenen Ivan Cankar und den Gedichten Josef Svatopluk Machars sowie in den Romanen seiner tschechischen Landsleute Josef Cipr, Maria Majerová, Ivan Olbracht und Adolf Brabec.

Mit vielen anderen Ungarn erlebt ein solches Wien auch Tibor Déry. Mit ihm ist jedoch zugleich auch die Grenze zu einem gleichfalls avantgardistischen Subsystem überschritten, das sich insgesamt gleichfalls in ein umfassendes europäisches System einfügt, und zwar in der Synchronie, in überraschender Gleichzeitigkeit, als laut sich ankündigende Wende zu einer neuen Kunst und Literatur. Aber gerade in dieser Synchronie und Gleichzeitigkeit läßt uns der mitteleuropäische Raum ein spezifisches Verhältnis von Futurismus, Expressionismus und Surrealismus erkennen. Dieses resultiert aus gemeinsamen Bewußtseinsstrukturen wie auch aus unmittelbaren persönlichen Begegnungen und schlägt sich erneut - nun schon nach dem Zerfall des gemeinsamen Staates - in einer Fülle überraschender Gemeinsamkeiten nieder.<sup>23)</sup>

All das drängt nach einer zusammenfassenden und die einzelnen Literaturen dieses Raumes übergreifenden Darstellung. Es stellt sich dabei aber auch die Frage, welchen Namen man einem solchen Unterfangen geben soll. Wir müssen

uns nämlich der Tatsache bewußt sein, daß die Bezeichnung "Mitteleuropa" von der Vergangenheit her belastet ist. Die gegenwärtige Aktualität dieses Begriffes, die in einer großen Zahl von Symposien, Arbeiten und Stellungnahmen zum Ausdruck kommt, hat diese Tatsache nur erneut zum Ausdruck gebracht. Über diesem Namen schweben nämlich noch immer die Erinnerungen an das Programm von Friedrich Naumann zur politischen Gestaltung dieses Raumes sowie die geopolitischen Konzeptionen eines Karl Haushofer, und eine solche Bezeichnung ist auch nicht frei von restaurativen Bestrebungen in unserer unmittelbaren Gegenwart. Literatur war jedoch immer und über alle Hindernisse hinweg eine Brücke zwischen den Völkern dieses Raumes, und daher sollte auch über einen entsprechenden Namen nachgedacht werden, der vor allem dieser Funktion gerecht wird. Vielleicht wäre es daher besser, für eine Literaturgeschichte Mitteleuropas eine metaphorische Bezeichnung zu wählen, die gerade das Gefühl der noch immer andauernden kulturellen Zusammengehörigkeit auch über so manche unangenehme politische Erinnerungen der Vergangenheit stellt und eine Sinneinheit im Geistigen zum Ausdruck bringt.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Bewußt übergehe ich an dieser Stelle das Werk von Franz Sartori: "Historisch-ethnographische Übersicht der wissenschaftlichen Cultur, Geistesthätigkeit und Literatur des österreichischen Kaiserthums nach seinen mannigfaltigen Sprachen und den Bildungsstufen in skizzierten Umrissen bearbeitet". Wien 1830, über das ich an anderer Stelle ausführlich berichtet habe (s.d.: "Das europäische Zwischenfeld. Von einer Schwerpunktbildung der österreichischen Komparatistik. In: Sprachkunst X (1979), S.69-78"), denn es werden einfach Übersetzungen der damals bestehenden Literaturgeschichten nebeneinander gestellt, so von J.Dobrowsky für die slowakische Literatur, von T.Szumski für die polnische Literatur, von F.Fenyéry und

F.Toldy für die ungarische Literatur sowie P.Šafariks Gesamtüberblick über die slawischen Literaturen. Eine entsprechende Darstellung der deutschösterreichischen Literatur, die voraussichtlich den Inhalt des angekündigten zweiten Bandes hätte darstellen sollen, ist niemals erschienen.

- 2) Der Übergang von der "rückwärtsgewandten Utopie", so wie sie zum Beispiel in den Werken von Stefan Zweig, Franz Werfel oder vor allem von Joseph Roth zum Ausdruck kommt, ist paradigmatisch ganz ausgeprägt an der Entwicklung Gerhard Fritschs von seinem Roman "Moos auf den Steinen", 1956, bis zum nächsten Roman, "Fasching", 1967, ablesbar und wäre insgesamt in der österreichischen Literatur für die Generation der 50er und 60er Jahre charakteristisch. Aber auch Claudio Magris hat sich gegen die Einseitigkeit in den Auffassungen seines "mito absburgico" gewandt, indem er später neben der Tradition dieses Begriffes auch auf eine Tradition von Rebellionen eben gegen diesen Mythos hinweist ("Der unauffindbare Sinn. Zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts." Klagenfurter Universitätsreden, Heft 9, Klagenfurt 1978).
- 3) S.d. Claudio Magris: "Aktuelle Perspektiven der mitteleuropäischen Literatur". In: Literatur und Kritik 26-27 (1968), S.321-337. Magris meint: "Österreichische oder mitteleuropäische Literatur? Die Austauschbarkeit der Begriffe, wie sie durch die vorangegangenen Betrachtungen erwiesen scheint, ist in Wirklichkeit besonders heute mehr denn je in Frage gestellt" (S.323).
- 4) Sándor Eckhardt: "Méthodes et problèmes de la Littérature comparée dans l'Europe centrale". In: Bulletin of the International Committee of Historical Sciences. Proceedings of the First International Congress of Literary History, Budapest 1931, IV (1932), S.91-92.
- 5) István Fried: "Gedanken über wesentliche Aspekte österreichisch-osteuropäischer kultureller Beziehungen 1815-1848". In: Österreich in Geschichte und Literatur 6 (1975), S.344-349.
- 6) Tibor Klaniczay: "Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale". In: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae V (1962), S.120-121.
- 7) Walter Weiss: "Das Salzburger Projekt einer österreichischen Literaturgeschichte". In: Sprachkunst XIV (1983), S.64-65.

- 8) Klaus Amann: "Verklärte Erklärer. Zu einigen literarischen Beispielen historischer Mythenbildung". In: Osterreichische Literatur seit den 20er Jahren, hrsg. von Friedbert Aspetsberger. Wien 1979, S.141-142.
- 9) Um das Systemdenken in der Komparatistik hat sich besonders Irina Neupokoeva in einer Reihe von Aufsätzen bemüht. In ihrem Buch "Istorija vseмирnoj literatury. Problemy sistemnogo i sravnitel'nogo analiza" (Geschichte der Weltliteratur. Aspekte der System- und der vergleichenden Analyse), Moskau 1976, führt sie auch Mitteleuropa (Central'naja Evropa) als Beispiel für ein solches regionales System an (S.225).
- 10) Dies führt zum Beispiel zur Feststellung von überraschenden Ähnlichkeiten in der Aufnahme einzelner großer Namen der Weltliteratur in der Vergangenheit: Shakespeares, Molières, Goethes oder Schillers.
- 11) Die Imageforschung bis hin in ihrer Entwicklung zur Mentalitätsforschung, die das Bewußtsein von Gruppierungen, die das literarische Leben und somit auch die Literatur bestimmen, aus den einzelnen Institutionen ableiten (Familie, Kirche, Schulwesen, Theater, Presse usw.), wird hier ein weites Feld der Betätigung finden (s.d. Alexandru Duțu: "Histoire des mentalités et littérature comparée". In: Renouvellements dans théorie de l'histoire littéraire (hrsg.v.Eva Kushner), Ottawa 1984, S.221-225.
- 12) Joseph Roth: "Die Kapuzinergruft" (hrsg.v.Hermann Kesten), Köln 1976, S.873.
- 13) Alexandru Duțu: "European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture". București 1981, S.175-192.
- 14) S.d. Ute Monika Schwob: "Der Ofener Humanistenkreis der Königin Maria von Ungarn". In: Südostdeutsches Archiv, XVII-XVIII, 1974-1975, S.50-73.
- 15) Zur geistigen Abgrenzung im Laufe der Aufklärung s. Roger Bauer: "Die Welt Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform". Wien 1974, S.86 und 88.
- 16) Hier wären auch Überlegungen über spezifische Formen der Klassik anzustellen. Ansätze dazu s.b. István Fried: "Der ostmitteleuropäische Klassizismus". In: Studia Slavica Hungariae, 1981, S.53-80.

- 17) Miroslav Hroch: "Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas". In: Acta Universitatis Carolinae, XXIX, Praha 1968, S.44-47, dazu ergänzend: "Obrozeni malých evropských národů". Praha 1971.
- 18) S.d.a. Robert Auty: "Spracherneuerung und Sprachschöpfung im Donaauraum", 1780-1850. In: Österreichische Ost-Hefte, 1961, S.363-371.
- 19) S.d. Zoran Konstantinović: "Von der Wiedergeburt der südosteuropäischen Völker aus dem Geist der Romantik". In: Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft, München 1973, 1-2, S.51-60, sowie Literatur der nationalen Wiedergeburt: Aufklärung und Romantik bei den Völkern Südosteuropas. In: Propyläen. Geschichte der Literatur, IV, Berlin 1983, S.433-455.
- 20) Svetlana E. Šlapoberskaja: "Nikolaus Lenau i sud'by romantizma v Avstrii" (Nikolaus Lenau und das Schicksal der Romantik in Österreich). In: Neizučennye stranicy evropejskogo romantizma (Unerforschte Seiten der europäischen Romantik), hrsg. v. Irina Neupokoeva, Moskva 1975, S.156-239.
- 21) István Fried: "Tipologija slovenskogo i vengerskogo romantizma" (Eine Typologie der slavischen und ungarischen Romantik). In: Studia Slavica Hungaricae, XXVI, 1980, S.139-154.
- 22) Eduard Winter: "Romantismus, Restauration und Frühliberalismus im österreichischen Vormärz", Wien 1968; Revolution, Neoabsolutismus und Liberalismus in der Donaumonarchie, Wien 1969; Barock, Absolutismus und Aufklärung in der Donaumonarchie, Wien 1971.
- 23) S.d. Zoran Konstantinović (Hrsg.): "'Expressionismus' im europäischen Zwischenfeld", Innsbruck 1978.

Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen in der  
k.-u.-k.-Monarchie

Zum Ausgleich von 1867 zwischen Österreich und Ungarn kam es aufgrund von realpolitischen Überlegungen von beiden Seiten der so entstandenen Doppelmonarchie. Das neue politische Gebilde entbehrte aber keinesfalls Bestimmungsfaktoren, die von der Wirtschaft her kamen und sich in den vergangenen Jahrhunderten trotz Katastrophen, die dieses Gebiet betrafen, mehrmals erfolgreich bewährt haben. Anstrengungen, um diesen Teil Mitteleuropas zu einer wirtschaftlichen und dem folgend auch zu einer politisch wirksamen Einheit zu gestalten, sind seit der Zeit der Babenberger bekannt. Verschiedene Herrscher auf verschiedenen Seiten haben sich darum bemüht. Zusammenstöße zwischen den Babenbergern und Königen aus der Árpáden-dynastie beweisen das genauso, wie Matthias Corvinus' Streifzüge nach Wien und Versuche der Habsburger, ganz besonders nach der Entscheidungsschlacht bei Mohács im Jahre 1526. Der Ausgleich von 1867 ist in diesem Sinne als ein Kompromiß zwischen zwei der hier angesiedelten Völker zu betrachten, dessen Hauptmangel von Anfang an sicher der war, daß man dabei die Interessen der anderen Völker der Monarchie nicht berücksichtigte und den Wandel der Zeit, die von da aus gestellten Forderungen nicht begriffen oder jedenfalls nicht beachtet hatte. Diese Tatsache trug am meisten dazu bei, daß der dualistische Staat, von innen und außen bedrängt, nach einigen Jahrzehnten auseinanderfiel.

Will man heute die letzten Jahrzehnte der k.-u.-k.-Monarchie richtig einschätzen, kann man sie nur als eine vorläufige Endstation solcher Bemühungen vieler hundert Jahre, als verspielte oder nicht genützte Chancen einer eventuell

möglichen Entwicklung betrachten. Eine Distanz von 120 Jahren seit dem Beginn dieses Staatsgebildes und von rund siebenzig Jahren seit seiner Auflösung versetzen uns heute in die Lage, ein möglichst objektives Urteil über diese gemeinsame Vergangenheit anzustreben. Dies ist heute umso leichter möglich, da dynastische Restaurationsbestrebungen des Herrscherhauses nach anfänglichen Versuchen längst jegliche Art von Realität verloren haben und in den vergangenen Jahrzehnten auch Emotionen aus der dualistischen Zeit, in Ungarn und bei den slawischen Völkern, weitgehend verschwunden sind. Zur allgemeinen Beruhigung hat auf eine ganz besondere Weise der Weg beigetragen, den Österreich durch den Staatsvertrag und die Neutralitätserklärung im Jahre 1955 einschlug. Diese Entwicklung hatte zur Folge, daß in den vergangenen Jahrzehnten auch in Ungarn sich ein bedeutender Wandel in der Einschätzung und Beurteilung der "gemeinsamen Zeit" vollziehen konnte. Zwei zueinander parallel laufende geistige Bewegungen sind dabei genau zu beobachten: Die eine ist die wissenschaftlich-intellektuelle Linie, die man ganz besonders bei ungarischen Historikern und ihnen anschließend bei Vertretern anderer Geisteswissenschaften verfolgen kann. Das Ergebnis dieser wissenschaftlichen Tätigkeit ist heute eine bestimmte Revision der ungarischen Geschichte und Kulturgeschichte der vergangenen hundert Jahre, wobei Geschichte hier sehr breit zu verstehen ist und neben dem politischen Bereich die Wirtschaftsgeschichte ebenso erfaßt wie auch die Kulturgeschichte und zahlreiche geistige Bewegungen dieser Zeit einschließt. Parallel zu alldem läuft teils noch aufgrund von persönlichen Reminiszenzen, teils als deren Nachwirkungen bei den jüngeren Generationen mit manchen nostalgischen Attituden als zweite Linie ein ansteigendes Interesse für den österreichischen Nachbarstaat und dessen Vergangenheit, die ja immer - und das ist in den vergangenen zwei Jahrzehnten wieder weitgehend bewußt gewor-

den - auch einen bedeutenden Teil der ungarischen Vergangenheit mit einschließt. Diese zwei Linien greifen aufeinander über, beeinflussen sich gegenseitig und erhalten auch stets neue Anregungen durch vielseitige geistige Berührungen mit dem heutigen Österreich. Ein ähnlicher Prozeß vollzieht sich auch in Österreich, wo man sich nach einer ausschließlichen Nachkriegsorientierung auf den Westen im Kreise der Wissenschaftler ebenso wie in breiteren Volkskreisen der eigenen Lage zwischen Ost und West immer mehr bewußt wird.

Eine gemeinsame Vergangenheit und ganz besonders die dualistischen Jahrzehnte der k.-u.-k.-Monarchie sowie der bedeutende Wandel heute in der Einschätzung dieser Vergangenheit eröffnen auch für die Literaturwissenschaft neue Möglichkeiten, bzw. stellen die Wissenschaftler dieses Fachgebietes vor neue Aufgaben. Auch hier ließe sich wieder leicht feststellen, daß dieses Erkennen der neuen Aufgaben sich fast gleichzeitig auf beiden Seiten ankündigt, in Österreich vor allem als Teil der Suche nach einer eigenen österreichischen Identität. Dieser Prozeß verbindet sich notwendigerweise mit dem Versuch, das Verhältnis der österreichischen Literatur zur übrigen deutschen Literatur zu klären.

Für die ungarische Literaturforschung stellt sich die neu empfundene Aufgabe besonders auf zwei Gebieten: 1. Nach Schaffung einer Grundlage in der Forschung der ungarischen literarischen Vergangenheit liegt eine zusammenfassende Literaturgeschichte vor.<sup>1)</sup> Diese beschränkt sich weitgehend auf die inneren Entwicklungsprozesse und läßt Einflüsse von außen kaum gelten. Kommt es doch zur Anerkennung solcher, so zwingt der Nachholbedarf die Autoren in Richtung der benachbarten slawischen Literaturen oder verlegt das Gewicht - in etwas unnatürlicher Weise fast ausschließlich - auf den Einfluß, der die ungarische Literatur vom englischen und französischen Bereich traf. Über die Wirkung und die Anregung, die von der unmittelbaren westlichen Nachbar-

schaft und durch ihre Vermittlung von der übrigen deutschsprachigen Literatur kam, schwieg man weitgehend. Der Anspruch auf eine differenziertere Untersuchung der ungarischen Literatur in ihrem ganzen Werdegang führte aber in den vergangenen Jahrzehnten zwangsweise zu einem steigenden Interesse für die Literatur in der unmittelbaren Nachbarschaft, bzw. für Anregungen, die von dort teils unmittelbar aus der Literatur, teils in einem viel breiteren Sinne aus dem dortigen Geistesleben kamen. Es ergibt sich immer mehr, daß bestimmte Erscheinungen - inhaltlicher oder auch formaler Art -, befragt nach Ursprung und Charakter, in die westliche Nachbarschaft verweisen. Literarische Untersuchungen werden sich also in Zukunft wesentlich stärker, als das bisher der Fall war, auf das österreichische Geistesleben orientieren müssen.

2. Rückt man in der literarischen Forschung von der Ausschließlichkeit der eigenen Nationalliteratur als Gegenstand ab, so eröffnet sich durch die Beziehungen der österreichischen und der ungarischen Literatur zueinander für die vergleichende Literaturwissenschaft ein einmalig interessantes Terrain. Es kann sich hier nicht einfach um einen Vergleich zweier benachbarter Literaturen handeln. Die geistigen Berührungen waren durch die besondere Entwicklung unserer Länder immer schon außerordentlich intensiv. Das gemeinsame römische Erbe in Pannonien, die Donau als Straße der Kulturvermittlung, sowie Wien als geistiger Umschlageplatz zwischen Westen und Osten, Norden und Süden, bzw. als Hauptstadt des Deutsch-Römischen Kaiserreiches ließen nicht nur in der österreichischen Literatur Spuren zurück, sondern wirkten von Zeit zu Zeit von hier aus auch auf die ungarische Literatur ein. Seit der Bannung der Türkengefahr und den Reformbestrebungen im 18. Jahrhundert, um diesem vielsprachigen Gebiet durch Eingriff in das wirtschaftliche und politische Leben, durch umfassende

Verwaltungsmaßnahmen ein einheitliches Profil zu geben, setzen auch in geistigem Bereich Tendenzen ein, die zu gemeinsamen Bestrebungen führten bzw. führen konnten oder auch zur gegenseitigen Konkurrenz herausforderten. Es bietet sich dadurch in gesteigertem Maße für die literarische und kulturhistorische Komparatistik ein Forschungsfeld an, wobei dem Verhalten ungarischer Geistesschaffender von der Türkenzeit bis zur Auflösung der Monarchie eine ganz besondere Beachtung zukommen sollte. Einmal wäre durchgehend zu beobachten, wie emotionelle Abneigung, die in den meisten Fällen gegen das fremde Herrscherhaus als obligate Verhaltensweise gegeben war, stets mit geistigen, kulturellen Anregungen konfrontiert wurde und dadurch immer wieder in Widersprüche geraten mußte. Das Ergebnis konnte dementsprechend sehr vielseitig sein: es führte zu einem Ausweichen ins Englische oder früher noch ins Französische, wie Beispiele aus der ungarischen Aufklärung bzw. die Wende zum 20. Jahrhundert beweisen. Das Interesse für das Englische ging mehr ins Praktische und wurde eher von der Hocharistokratie als von bürgerlichen Intellektuellen vertreten, letztere orientierten sich mehr auf das Französische. Auch trifft man häufig auf Anstregungen, die, trotz Abneigung gegen die politische Macht, doch alles einsetzten, um den von Wien oder über Wien zu uns gelangten geistigen Anregungen treu zu bleiben. Ferenc Kazinczy liefert dafür mit seinem gesamten Schaffen einen überzeugenden Beweis. In den vergangenen zweihundert Jahren ist es auf diese Weise ungarischen Intellektuellen auch gelegentlich gelungen, zwischen dem Herrscherhaus und den Österreichern zu differenzieren und unmittelbar an die österreichischen fortschrittlichen Kräfte einen Anschluß zu finden. Besonders das Revolutionsjahr 1848 bot dafür überzeugende Beispiele, die bis in die Literatur hineinragten.

Es wäre eben deshalb zu einseitig, würde man nur Merkmale der geistigen Berührungen hervorheben, die zu Konfron-

tationen geführt haben. Aus einer früheren Zeit, in der die Muttersprache nicht gleichzeitig die nationale (oder sogar staatliche) Zugehörigkeit auszudrücken hatte und Spannungen des späteren bürgerlichen Nationalismus noch unbekannt waren, hat sich von Zeit zu Zeit eine Bereitschaft erhalten, auf besondere nationale Zugehörigkeit zu verzichten. Autoren, die gleichzeitig in mehreren Sprachen geschrieben haben, gingen aus einer solchen Atmosphäre hervor, aber auch sonstige Geistesschaffende, für die die Verwendung der deutschen Sprache ein Mittel war, um sich auszudrücken, bzw. um dadurch eine breitere Leserschaft anzusprechen, traten als Vermittler auf. Die Verwendung einer Sprache wirkte in solchen Fällen nicht als Ausdruck der Zugehörigkeit zu dem einen oder dem anderen Volk, bzw. als politisches Bekenntnis, wenn es sich nicht um die Muttersprache handelte. Dieser "Indifferenzismus", in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in hocharistokratischen Kreisen noch allgemein vorhanden (vgl. István Széchenyi), fand auch bei manchen bürgerlichen Autoren seine Fortsetzung und ist um die Jahrhundertwende u.a. bei jüdischen Intellektuellen aus dem Karpatenbecken noch genau zu verfolgen. Betrachtet man dies nicht von dem einzelnen Geistesschaffenden her, sondern von Seite der Machtpolitik, so kann man es selbstverständlich zu verschiedenen Zeiten und dementsprechend mit unterschiedlichen Tendenzen, bald als eine erzwungene oder auch wieder als eine freiwillige Anpassung an höhere Staatsinteressen registrieren. Diese "objektive Haltung" löste von Zeit zu Zeit bei den nicht deutschsprachigen Völkern des Habsburgerstaates, so auch bei den Ungarn, Protest aus, obwohl sie - die Regierungszeit von Joseph II. ist das überzeugendste Beispiel dafür - keinesfalls einem Nationalismus dienen wollte. Sie bezweckte einen "Übernationalismus" der verschiedenen Völker und wollte dem Gemeinwohl der gemeinsamen Heimat nützen. Auf diese Weise war die deutsche Sprache nur eines der verschiedenen Mittel und Möglichkeiten, mit deren Hilfe ohne

Zweifel eine Art von höherem Staatsinteresse, oder eine Habsburgische Ideologie, bzw. eine k.-u.-k.-Ideologie gefördert werden sollte. All dies widerspricht der Auffassung, daß der dualistische Staat von seiner Gründung an zum Tode verurteilt war, bzw. daß man diesen Staat unbedingt von seiner Geburt an aufzugeben hatte. Anstrengungen, um den Nationalitätenstaat in eine Zukunft hinüberzuretten, waren präsent und ihre Wirkung war zu erkennen. Institutionen auf wirtschaftlichem Sektor, Verwaltungseinrichtungen, aber auch zahlreiche künstlerische und kulturelle, Kommunikations- und Unterhaltungsinstitutionen begünstigten nicht nur solche Bemühungen, sondern wurden oft zu ihren Hauptträgern an verschiedenen Orten des Nationalitätenstaates.

Die franzisko-josephinische Zeit griff nach 1867 auf zahlreiche Einrichtungen des Reformzeitalters von Maria Theresia und Joseph II. zurück, versuchte deren Rahmen neu zu beleben und den Zeitverhältnissen bzw. den vermeinten Bedürfnissen des Gesamtstaates anzupassen. Hierher gehörte u.a. das gesamte Schulwesen mit den Thunschen Reformen, die auch in Ungarn bereits vor 1867 zu wirken begannen und von József Eötvös, dem ungarischen Minister für Unterrichtswesen, nach dem Ausgleich zu einem Großteil auch für die ungarische Reichshälfte angewendet wurden. Die Absicht dieser Reformtätigkeit, für die Gesamtmonarchie eine moderne, den Zeitverhältnissen und Bedürfnissen des vielsprachigen Staates angepaßte Bildungspolitik zu verwirklichen, wurde notwendigerweise unter den gegebenen Verhältnissen zu einem zweiseitigen Schwert: sie trug zur Hebung der Kultur der verschiedenen Völker der Monarchie bei, entsprach dadurch den Zielsetzungen der Herrschenden des dualistischen Staates, verhalf aber gleichzeitig den einzelnen Völkern zum gesteigerten nationalen Bewußtsein und somit zur stufenweisen Loslösung vom Gesamtstaat.

Ein ähnlicher Prozeß vollzog sich auf dem Gebiet des Theaterwesens, wo ebenfalls mit neuem Elan die einstigen

Traditionen der theresianisch-josephinischen Zeit und des Vormärz neubelebt wurden und als wichtige Bildungsfaktoren, von Wien ausstrahlend, weit nach Osten und Südosten wirkten, dort eine neue, eine höhere Kultur verbreiteten, aber gleichzeitig die örtliche, eigensprachige Theaterkultur herausforderten und sich eine Konkurrenz verschafften, der sie am Kriegsende unterliegen mußten. In Ungarn hatte sich dieser Prozeß, wie bekannt, bereits im Vormärz weitgehend vollzogen. Die deutschsprachigen Theateraufführungen mußten danach zurücktreten, und vorübergehend orientierte sich das Repertoire überhaupt mehr nach Frankreich und England. Zur Zerfallsstimmung des beginnenden 20. Jahrhunderts haben jedoch auch auf den Budapester Bühnen wieder österreichische Autoren wie Peter Altenberg, Arthur Schnitzler u.a. wesentlich beigetragen.

Das Verlagswesen ging einen ähnlichen Weg. Deutschsprachige Verlage und Buchdruckereien hatten östlich von Wien eine sehr bedeutende und auch etwas spezielle Funktion, indem sie in deutscher Sprache und zu einem bedeutenden Teil den Interessen des Gesamtstaates folgend ihre Tätigkeit entfalteten, sich etablierten, den örtlichen Bedürfnissen näherten und mit der Zeit ausschließlich diesen dienten. Auch hier handelte es sich um einen Prozeß, der in Ungarn schon früher weitgehend vorhanden war. Adalbert Stifters Werkausgaben in Pest lieferten dafür ein überzeugendes Beispiel (alle seine Werke waren zum erstenmal bei Heckenast in Pest erschienen). Um das Verlagswesen gruppierte sich das gesamte Pressewesen, das in den späteren sogenannten Nachfolgestaaten in der nachtürkischen Zeit entweder in seiner Neugründung zuerst weitgehend deutsch war, oder sich mit dem stabilen Hinterland Wien und mit einer örtlichen, meistens deutschsprachigen, Intellektuellenschicht lange Zeit nur in deutscher Sprache halten konnte. Zu einem ausgesprochenen Wettkampf zwischen der jeweiligen Lokalsprache und der deutschen kam es

aber dann in den letzten Jahrzehnten der Monarchie in fast allen bedeutenden Zentren.

In dieser Infrastruktur, bedingt durch örtliche Traditionen und versetzt in den Kampf, der sich bereits zwischen den bewahrenden und den sich nach den einzelnen Völkern und Sprachen aufspaltenden Kräften immer mehr entfaltete, hatten sich die Literaturen in den verschiedenen Sprachen der Monarchie zu bewegen. Ein Studium der ungarischen Literatur dieser Epoche verspricht unter anderem eine Möglichkeit für eine neue Akzentsetzung, denn das überaus starke Betonen der magyarischen Eigenschaften, der Verweis auf deren orientale Herkunft muß heute als überholt angesehen werden. Darauf hinzuweisen scheint besonders deshalb wichtig zu sein, weil seit der Romantik sich weitverbreitete Stereotypen über Ungarn bis heute, selbst in wissenschaftlichen Büchern, erhalten haben. Auch ein Werk, wie William M. Johnstons "Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte", obwohl der Autor dazu ungarische "Feldarbeit" betrieben hat,<sup>2)</sup> ist nicht frei davon. Allzu leicht läßt der Autor das "feurige Temperament" der Ungarn "aufmarschieren", um damit tatsächliche oder gelegentlich nur vermeinte Unterschiede zu den Österreichern in ihrer Kultur und Literatur zu erklären. Er liefert dadurch ein statisches Bild, das sich seit Jahrhunderten nicht gewandelt hat, und auch seine Argumente verlieren somit viel von ihrer Kraft. Ebenso korrekturbedürftig ist ein zeitlich später auftretender Versuch, die österreichische Literatur nur als eine ausschließlich dem Westen Europas zugewandte Literatur zu betrachten, wenn nicht ihre Existenz völlig in Zweifel gestellt werden soll. Eine bestimmte Ausgewogenheit beider Richtungen, scheint mir, ermöglicht heute ein objektives Herangehen an diese Literaturen, was gerade von komparatistischer Sicht auch für andere Literaturen der einstigen Monarchie von besonderer Bedeutung sein könnte.

Ein auffallend gemeinsamer Zug der beiden Literaturen ist um die Jahrhundertwende die Tatsache, daß sich das literarische Leben, ähnlich wie im Vormärz, nur mit bedeutend stärkerer Tendenz, auf die Hauptstadt verlegte. Frühere lokale Zentren verloren an Bedeutung, und Wien bzw. Budapest entwickelten sich auch für das literarische Leben zu uner-schütterlichen Metropolen. Verschiedene Institutionen, wie das Verlagswesen, Redaktionen von Zeitschriften, literari-sche Salons und Gesellschaften, konzentrierten sich in einer bisher nie dagewesenen Form auf die Hauptstadt, die in bei-den Reichshälften in rapiden Schritten modernisiert wurde. Die Kaiserstadt erhielt ihre großzügig angelegte Ringstraße, wodurch tatsächlich und auch symbolisch der Graben zwischen der Burg und der modernen Bürgerstadt verschwand. Budapest entstand als einheitliche Stadt durch die Vereinigung von Pest, Ofen und Altofen erst zu dieser Zeit. Für beide Städte war ein bedeutender Zuzug der Landbevölkerung, zum Teil einer anderssprachigen Bevölkerung, charakteristisch. Dadurch er-hielten Budapest und Wien ja schon traditionell einen inter-nationalen Charakter, einen größeren Grad von Toleranz, eine Weltoffenheit. Die gemischte Bevölkerung führte auch dazu, daß beide Städte für kulturelle und politische Bewegungen der slawischen Völker der Monarchie einen wichtigen Aus-gangspunkt bedeuteten, was sich an Publikationen in ver-schiedenen Sprachen manifestierte und auch darin, daß man-che später führende Vertreter der Nachbarvölker ihre Stu-dien in einer der beiden Städte gemacht oder mindestens be-gonnen, dort publiziert oder auch ihre politische Laufbahn angetreten hatten. Wien und Budapest blickten aber gleich-zeitig zurück in eine Vergangenheit, und wenn die Wege in der Vergangenheit auch bedeutend auseinanderführten, so gab es doch seit den frühesten Zeiten zahlreiche Berührungspun-kte. Es war das Kaiserhaus, der Glanz des Hofes, der die Ari-stokratie von den Randgebieten immer mehr in das Zentrum zog, es war aber auch ein ansteigendes unheimliches Gefühl,

ein sich immer mehr ausbreitendes Unwohlsein in fernerer Teilen der Monarchie, unter einer Bevölkerung, die eine andere Sprache sprach, sich von ihren früheren Herren in ansteigendem Maße entfremdet fühlte und Vorbereitungen traf, selbst Herr im eigenen Haus und Land zu werden. Auch ein orientalischer Glanz schimmerte in diesem noch von feudalen Aristokraten geprägten Stadtbild Wiens und Budapests. Beide Städte unternahmen krampfhaftige Anstrengungen, um den Anschluß an den Westen nicht zu verlieren, und konnten das Gefühl doch nicht loswerden, daß sie nicht mehr zu Europa, jedenfalls nicht zu Westeuropa gehören. "Noch augenscheinlicher als Wien schien Budapest eine Stadt im Grenzland zu sein - eine Stadt zwischen Ost und West, zwischen Feudalismus und Moderne." - stellt Johnston treffend fest.<sup>3)</sup>

Das Seltsame in der Entwicklung dieser beiden Städte um die Jahrhundertwende war, daß sie auf den verschiedensten Gebieten, vor allem im geistigen Bereich, miteinander konkurrierten, sich gegenseitig anregten und einander überbieten wollten. Die Theaterkunst, das Pressewesen, verschiedene Unterhaltungsmöglichkeiten, wie der Prater bzw. das Budapester Stadtwäldchen, strahlten denselben Geist aus. Beide Hauptstädte boten ähnliche Vergnügungsmöglichkeiten in ihren Kaffeehäusern, ihre Einwohner lasen den gleichen Klatsch in der Boulevardpresse. Wie wichtig das gedruckte Wort angesehen wurde, beweisen die auffallend hohen Zahlen der Zeitungsgründungen um die Jahrhundertwende: in Budapest erschienen im Jahre 1906 39, in Wien 24 Tagesblätter (Berlin besaß zur selben Zeit 36, London 25).<sup>4)</sup> Bereits seit einiger Zeit hatten die Journale einen neuen Charakter erhalten. Sie wollten nicht mehr einfach ein amtliches Sprachrohr sein, wie die ersten österreichischen Zeitungen, sie begnügten sich aber auch nicht mit Nachrichtenvermittlungen aus aller Welt. Sie wollten unterhalten und zur Bildung ihrer Leser beitragen. Das Feuilleton erlebte auf

diese Weise in beiden Städten seine Blüte; der Feuilletonist wurde zum wichtigsten Mitarbeiter der Redaktion, sein - meist in Fortsetzung mitgeteiltes - Schreiben beherrschte unter dem Strich das Blatt, bestimmte seinen Charakter und erhielt auch vom Finanziellen her die wichtigste Funktion. Ein Blatt konnte sich überhaupt nur mit einem guten Feuilleton aufrechterhalten.

Den Tagesblättern mit ihren Feuilletons, von Wien aus verbreitet auf die ganze Monarchie, folgten, beginnend ebenfalls mit Wien, die Gründungen von literarischen Zeitschriften. In Wien waren es u.a. die 'Moderne Dichtung', die 'Moderne Rundschau', 'Die Zeit' und 'Die Fackel'; letztere, redigiert und zum großen Teil auch im Alleingang geschrieben von Karl Kraus, bestimmte von 1899 bis 1936 maßgebend die literarische Atmosphäre und widerspiegelte den Wiener kulturellen Alltag dieser Jahrzehnte. In Budapest gründete József Kiss noch 1890 ein Blatt mit dem Titel 'A Hét' (Die Woche); 1908 setzte dann die Monatsschrift 'Nyugat' (Der Westen) ein und bestand bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Für den unmittelbaren Gedankenaustausch, für Publikationen über die österreichische Literatur in Budapest und über die ungarische Literatur in Wien war - nimmt man noch hinzu, daß deutschsprachige Organe in Budapest und ungarischsprachige in Wien ununterbrochen erschienen - dadurch ein entsprechender Rahmen geschaffen, der sich im wesentlichen - was die gegenseitigen Beziehungen betraf - auch nach dem Zerfall der Monarchie nicht veränderte. Wie stark in Budapest das Interesse für Wien und die österreichische Literatur war und wie weitgehend für die ungarischen Autoren ihre österreichischen Kollegen den Westen repräsentierten, geht aus den ersten Jahrgängen dieser ungarischen Literaturzeitschrift hervor. Im Gründungsjahr schrieben Georg Lukács über Rudolf Kassner und Arthur Schnitzler, Milán Füst über Peter Altenberg, Lajos Hatvany über Hofmannsthals 'Der Tor und der Tod', Miksa Fenyő über Musils 'Törleß'. In den dar-

auffolgenden zwei Jahrgängen berichtet die Zeitschrift über Anzengruber, Beer-Hofmann, Rilke, E. Mach, Gustav Klimt, Schönherr, Schnitzler u.a. Kosztolányi gelangte im zweiten Jahrgang der Zeitschrift zu folgender Feststellung: "Österreich und vor allem Wien bedeuten heute in der Weltlyrik mehr als Paris, London oder das gesamte Deutschland."<sup>5)</sup>

Die Verflechtung der beiden Literaturen ging aber darüber hinaus. Unmittelbare persönliche Kontakte und starke gegenseitige Beeinflussungen haben gelegentlich schon früher zu Unsicherheiten geführt, nach welchen Kriterien man den einen oder den anderen Dichter oder Schriftsteller der ungarischen oder der österreichischen Literatur zuordnet. Lenaus Schaffen löste um die Jahrhundertwende erneut Diskussionen aus, ob er nicht trotz seiner literarischen Produkte in deutscher Sprache der ungarischen Literatur zugehöre. Heute weniger bekannte Namen, wie Karl Beck oder Ladislaus Pyrker, standen so ziemlich an der Grenze zwischen zwei Literaturen. Auch um die Jahrhundertwende und in den darauffolgenden Jahrzehnten finden wir literarische Kontakte dieser Art. So stammen z.B. die väterlichen Voreltern Schnitzlers aus Ungarn; der Großvater war Tischler in Nagykanizsa, an dessen Beruf der neu angenommene Familienname erinnern sollte. Georg Trakls väterliche Vorfahren stammten aus Ödenburg. Auf der anderen Seite deutet der Name von Karinthy (= Kärnten) auf österreichische Herkunft hin. Der später so bekannt gewordene ungarische Essayist und Filmästhet Béla Balázs hieß ursprünglich Herbert Bauer. Die Reihe kann fortgesetzt werden: der Familienname von Georg Lukács war Löwinger; Karl Mannheim, Arnold Hauser und andere haben ihren deutschen Namen behalten. In all diesen und vielen ähnlichen Fällen ist vor allem nicht die unmittelbare Herkunft - ungarisch oder österreichisch - das Entscheidende, sondern die Tatsache, daß in diesem Vielvölkerstaat Dichter, Schriftsteller, aber genauso auch Wissenschaftler und über-

haupt Intellektuelle aus den verschiedensten Bereichen bereits aus der Familie kulturelle Einflüsse mit sich brachten, die über eine Sprache und Literatur hinausweisen. Wissenschaftler wie Arnold Hauser, Karl Mannheim, Autoren wie Arthur Holitscher, Arthur Koestler kamen trotz ihres deutschen Namens aus Ungarn und mußten sich ähnlich wie Georg Lukács für die eine oder die andere Sprache entscheiden, oder sie wirkten in beiden Sprachen. Zwei spätere Autoren haben ungarische Namen, stehen aber im gewissen Sinne zwischen den zwei Literaturen. Ödön von Horváth erlernte als Kind Ungarisch, besuchte in Budapest die Schule, nachher in Preßburg und München, und wurde zum österreichischen Autor. Liest man seine Briefe, die er nach Ungarn geschrieben hat, so findet man eine seltsame Mischsprache. Er selbst meinte darüber: "Während meiner Schulzeit ... besuchte ich fast jede Klasse in einer anderen Stadt. Das Ergebnis war, daß ich keine Sprache ganz beherrschte. Als ich das erstmal nach Deutschland kam, konnte ich keine Zeitung lesen."<sup>6)</sup> Über Horváth sagte nach dessen Tode der österreichische Essayist Hans Weigel: Horváth "... war in vielen Ländern nicht zu Hause".<sup>7)</sup> Als Schriftsteller ist jedoch seine Zugehörigkeit zur österreichischen Literatur eindeutig. Anders steht es mit dem Stückeschreiber Ferenc Molnár, der besonders durch zwei seiner Werke weltweit bekannt geworden ist. In der ungarischen Literatur fand vor allem der Jugendroman 'Pál utcai fiúk' (Die Jungen aus der Paulstraße) und in der österreichischen Literatur das Stück 'Liliom' Anklang. Der ungarische Leser bzw. Theaterbesucher identifiziert den Schauplatz des Stückes mit dem Budapester Stadtwäldchen und dem dortigen sog. Englischen Park, in Wien gilt es als waschrechtes Genrebild des Wurstelpraters. Eine in deutscher Sprache kurzgefaßte ungarische Literaturgeschichte stellt über dieses 1909 entstandene Stück folgendes fest: "Das Stück, halb Drama, halb Mysterienspiel, ist eine echte Schöpfung Budapester Geistes: seine Welt ist die der Strolche und Va-

gabunden der Vorstädte, aus der sich der Autor mit einem kühnen Sprung in ein eigenartig groteskes, der Vorstellung seiner Helden entsprechendes Himmelreich emporschwingt. Zynismus und Sentimentalität, tödliche Ironie und Rührung wechseln miteinander ab."<sup>8)</sup> Die Hauptgestalt Liliom wird in Österreich bis heute als eine echte Wiener Volksstückfigur betrachtet, das Stück gehört zum ständigen Repertoire der Wiener Bühnen, und der Zuschauer entdeckt im Stück immer wieder das echte Praterkolorit. Weniger informierte Theaterrezensenten schreiben in Wien über den Österreicher Molnár. Bei der Erstaufführung im Wiener Volkstheater im Jahre 1909 wurde 'Liliom' zum Saisonbeginn als "das Stück Molnárs, ... des halb Ungarn, halb Österreichers"<sup>9)</sup> angekündigt. In der 'Furche' ist am 17.9.1980 im Zusammenhang mit einer 'Liliom'-Neuinszenierung über eine "Präsentation von Stücken altösterreichischen Genres" zu lesen, und in den 'Salzburger Nachrichten' schreibt zum selben Saisonauftakt, am 15.9.1980, Werner Thuswaldner folgendes: "Ab und zu muß man daran erinnern, daß der Text im Original ungarisch und der Schauplatz Budapest ist, denn durch Alfred Polgars Einverleibung des Textes ins Österreichische könnte man 'Liliom' leicht für einen Wiener Vorstadt-Strizzi halten, für einen, dessen Ahnen in Nestroy-Possen vorkommen und der mit dem Alfred in Horváths 'Geschichten aus dem Wienerwald' eng verwandt ist." Liest man heute Texte von Molnár in deutscher Sprache, so glaubt man, darin Hungarismen zu erkennen, liest man ihn ungarisch, so findet man Satzkonstruktionen, die dem ungarischen Ohr etwas fremd klingen.

Damit ist bereits ein weiteres Problem angerissen, nämlich die Frage der Sprache. Bis heute steht das Sprachproblem im Mittelpunkt der österreichischen Literatur. Gedichte von H.C. Artmann, Ernst Jandl und anderen erregen durch ihre seltsame Mischung von Wiener Mundart und Absurdität Aufsehen. Sie sind die heutigen Vertreter jenes Dichter-

typs, dessen besondere Empfindlichkeit der Sprache gegenüber die österreichische Literatur der vergangenen 150-200 Jahre charakterisiert. Seit etwa hundert Jahren beschäftigten sich immer wieder bedeutende Philosophen bis hin zu Wittgenstein mit der Sprache.

Auch die Literaturkritik wurde besonders seit Karl Kraus auf das ansteigende Interesse für die Sprache aufmerksam. Für Philosophen und Schriftsteller wurde die Sprache - identifiziert mit dem bezeichneten Gegenstand - zu einem zentralen Problem in den letzten Jahrzehnten der k.-u.-k.-Monarchie. Der eigentliche Grund für dieses Interesse dürfte aber doch in der damaligen Gesellschaft zu suchen sein. Das Habsburgerreich verwandelte sich während seiner Geschichte vom ehemaligen eigentlichen Zentrum des Deutsch-Römischen Kaiserreiches zu einem Vielvölkerstaat, in dem im 19. Jahrhundert immer deutlicher wurde, daß Deutsch-Österreich mit seiner deutschen Sprache in eine Minderheit geraten war. Diese Situation, verknüpft mit der gerade durch diese Verhältnisse entstandenen besonderen Affinität fremden Sprachen und Kulturen gegenüber, die sich in Wien in langer Tradition herausentwickelt hat, führte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu einem seltsamen Verhalten. Dichter und Schriftsteller fühlten sich veranlaßt, sich für die Sprache einzusetzen, und die ständige Berührung mit anderen Sprachen innerhalb des eigenen Staates wirkte auf sie als eine ständige Herausforderung. Der persönlichen Veranlagung oder den unmittelbar wirkenden Faktoren entsprechend waren dann die Reaktionen auf das Sprachproblem verschieden. Es gibt Äußerungen, die sehr siegesbewußt klingen und die Überzeugung zum Ausdruck bringen, daß in dem Staat, in dem bereits alles angezweifelt wurde, allein mit Hilfe der Sprache noch völlige Stabilität erzielt und erwirkt werden kann. Diesen Prozeß kann man jedenfalls bei dem Kampf um die Sprache verfolgen, wie

er von Karl Kraus geführt wurde. Das Gegenteil, die Verunsicherung des Sprachgefühls, eine betonte Skepsis der Fähigkeit der Sprache gegenüber, mit ihr alles ausdrücken zu können, geht aus Rilkes Briefen hervor.<sup>10)</sup>

Das Problem zog sich über den Zerfall der Monarchie hinaus und ist bis heute gegenwärtig. Es war aber vor 100 Jahren und auch später noch auf ähnliche Weise als Problem in der ungarischen Literatur vorhanden. Bei einem ungarischen Zeitgenossen von Rilke, bei Dezső Kosztolányi, läßt sich dies genau nachweisen. Noch Mitte der zwanziger Jahre äußerte er sich Thomas Mann gegenüber über die Fähigkeit der ungarischen Sprache. Er hielt es für nötig, sich "der ungarischen Sprache, ihrer Geschmeidigkeit, Kraft und ihres Reichtums (zu) rühmen", die ihn "mit Stolz erfüllen".<sup>11)</sup> In Ungarn begegneten sich bei der Sprachproblematik zu dieser Zeit zwei Faktoren: der eine führt auf das 18. Jahrhundert, auf die Spracherneuerung von Ferenc Kazinczy zurück, und ist immer noch damit beschäftigt, wie weit die ungarische Sprache es geschafft hat, wie weit sie ähnlich anderen europäischen Sprachen geeignet ist, die moderne Welt mit allen ihren Problemen und Feinheiten zu erfassen. Kosztolányis Äußerung bezieht sich in optimistischer Weise darauf. Ein späterer Essay von ihm geht dann etwas darüber hinaus und verweist mit dem Titel "Eine feste Burg ist uns die Sprache" (Erős várunk a nyelv) auf die ungarische Sprache, die sich ähnlich der deutschen Sprache in der k.-u.-k.-Monarchie, im engeren Bereich ebenfalls in einer Minderheit befand. Die Sprache wurde für ihn nicht nur zum Mittel der individuellen Verständigungsmöglichkeit, sondern auch zum Ausdruck der Seele eines ganzen Volkes, seiner Gedankenwelt, Geschichte und Kultur, zur Waffe im Kampf für die Selbstverteidigung der Nation, eines Volkes.

Das Ergebnis für uns heute ist jedenfalls wieder ein gemeinsames, nämlich die Tatsache, daß sich für die Feinheit

und vielseitige Ausdrucksfähigkeit der dichterischen Sprache in beiden Ländern und Literaturen ein besonderes Sprachgefühl entwickelt hat. Dieses Sprachgefühl führte zur weiteren Herausgestaltung von literarischen Genres (Feuilleton, Aphorismen, Humoresken usw.) und hat selbst viele neue Anregungen erhalten von einem Wissenschaftszweig, der ebenfalls aus diesem Staatsgebilde hervorgegangen ist, nämlich von den Lehren Sigmund Freuds. Die Ausstrahlung der Psychologie auf die weitere Entwicklung der österreichischen und auch der ungarischen Literatur zu verfolgen, würde hier viel zu weit führen. Ein Hinweis auf die seltsame Situation, in der Psychologie und Literatur einander begegneten, dürfte aber doch interessant sein. Die österreichische und zum Teil auch die ungarische Literatur war bei Freuds Auftreten weitgehend vorbereitet für den Empfang von dessen Lehren. Die Jugendwerke von Schnitzler, Musil und anderen verfolgten eigentlich mit literarischen Mitteln etwas ähnliches wie Freuds Lehren auf dem Gebiet der Wissenschaft. Hermann Bahrs Feststellung, daß die österreichische Literatur anstelle des Naturalismus, wie er in den neunziger Jahren in der deutschen Literatur in Erscheinung trat, "einen Naturalismus der Seele" entwickelt hat, trifft vollkommen zu. Betrachtet man die österreichische Literatur, und dasselbe gilt auch für die ungarische, so findet man tatsächlich keinen Naturalismus im Sinne des deutschen. Diese Art von Literatur führte zur fein geschilderten Darstellung der Seelenlage bei Schnitzler oder bei dem ungarischen Autor Gyula Krúdy und hat auch dem inneren Monolog in den europäischen Literaturen zum ersten durchschlagenden Erfolg verholfen.

Man kann Johnston nicht folgen, wenn er die Tschechen, die Ungarn und die Österreicher mit stets unveränderlichen Eigenschaften ausstattet und davon mit Ausschließlichkeit literarische Erscheinungen ableitet, die das eine Volk der k.-u.-k.-Monarchie besitzen kann und das andere nicht: "Der

Gnostizismus Prags bildete einen Kontrast zu dem diesseits-orientierten Engagement der ungarischen Intellektuellen und dem Ästhetizismus Wiens.<sup>12)</sup> Diese und ähnliche Feststellungen verleiten Johnston dazu, daß er den Ungarn den Ästhetizismus abspricht und auch die Existenz einer ungarischen impressionistischen Literatur bezweifelt. Eher dürfte hier der junge Lukács mit seinem im Jahre 1909 verfaßten Aufsatz über 'Die neue ungarische Lyrik' recht haben, wenn er behauptet: "Der Typ des Ästheteten wurde von der Großstadt geboren, und es ist gewiß, daß jede Großstadt ihren eigenen Ästhetentyp hat. Hier will ich mich nur auf den nächsten, auf den auffallendsten berufen: auf das Wienertum von Hofmannsthal und des Hofmannsthal-Kreises. Auch Pest hat diesen Typ, es muß ihn haben, auch dann, wenn dieser hier (ebenso wie in Berlin) wegen des Jugendalters und der aus der mangelnden Kultur stammenden Profillosigkeit der Stadt schwerer zu definieren ist als jener der alten Großstädte Wien, Paris oder sogar München."<sup>13)</sup>

Die nach dem Ausgleich einsetzende Epoche hat in beiden Reichshälften für die folgenden Jahrzehnte eine dermaßen enge geistige Verbindung hergestellt, daß sich in beiden Literaturen - abgesehen von einer aus früheren Zeiten noch nicht völlig überwundenen Phasenverschiebung - sämtliche Erscheinungsformen des damaligen europäischen Geistes genau verfolgen lassen. Johnstons Feststellungen sind nur insoweit zu akzeptieren, als in der ungarischen Literatur in bestimmten Zeiten politisch engagierte Dichter und Schriftsteller mehr im Vordergrund standen bzw. von der Literaturwissenschaft stärker herausgestellt wurden. Sieht man von Endre Ady, von seiner politisch exponierten Lyrik ab (das Verhältnis seines Symbolismus und Impressionismus zur zeitgenössischen österreichischen Literatur müßte noch genau untersucht werden), so kann man von Krúdy über Milán Füst bis zu Frigyes Karinthy und anderen zu österreichischen

Autoren derselben Zeit tiefe Verwandtschaft feststellen und in der Literaturkritik der Zeit in Ignotus etwa den ungarischen Partner von Hermann Bahr erkennen. Was den Ästhetizismus betrifft, lassen sich einem Rilke und Hofmannsthal durchaus ungarische Dichter wie Mihály Babits und Dezső Kosztolányi an die Seite stellen. Mit Versuchen, hier unmittelbare Wirkungen abzuleiten, kommt man freilich nicht weit, vielmehr handelt es sich um einen künstlerischen Ausdruck in zwei verschiedenen Sprachen, wobei es meistens um denselben oder ähnlichen Inhalt geht und um das gemeinsame Weltgefühl einer Spätzeit.

Das k.-u.-k.-Österreich-Ungarn, ein von Krisen und Zerfall Jahrzehnte hindurch bedrohtes Staatsgebilde, rief eine Atmosphäre hervor, die sensiblere Menschen leicht in einen permanenten Weltende-Zustand versetzen konnte. Diese Situation nährte sich in beiden Reichshälften aus früheren Traditionen. Die schwierige ungarische Geschichte führte schon vor Jahrhunderten bei vielen Menschen zu einer Verhaltensweise, die darauf gefaßt war, daß jederzeit völlig unerwartet alles zunichte werden kann. Das ungarische Sprichwort "Több is veszett Mohácsnál" (Auch mehr ist schon verloren gegangen als Mohács), mit der Anspielung, daß nach der Entscheidungsschlacht gegen die Türken in Südungarn im Jahre 1526 auch noch der Großteil des ganzen Landes an die Türken fiel, ist ein treffender Ausdruck dieser Verhaltensweise. Auch in Wien kennt man eine Formulierung, die - mit noch mehr Fügsamkeit und Resignation - eine solche Mentalität ausdrückt: es ist das Lied über den lieben Augustin, der feststellt: "... alles ist hin ...". Bei anderen Völkern der einstigen Monarchie dürfte sich ein solches Verhalten später entwickelt haben. Es war aber in der Atmosphäre der Jahrhundertwende im gesamten Vielvölkerstaat vorhanden. Der "brave Soldat" Hašek, der "behördlich anerkannte Idiot",<sup>14)</sup> verkörpert mit seiner "Notwehr" ebenfalls ein solches Verhalten.

Nun, diese Atmosphäre, in der sich der k.-u.-k.-Staat um die Jahrhundertwende befand, erweckte den Eindruck, daß etwas zu Ende geht, und man war geneigt, den unmittelbaren Verfallsprozeß mit einem nahenden Weltuntergang zu identifizieren. Der einzelne fühlte sich in dieser Situation völlig unfähig, etwas zu unternehmen. Was ihm blieb, war, einfach das Leben zur Kenntnis zu nehmen und sich darüber lustig zu machen. Betrachten wir die Literatur der Jahrhundertwende, so haben wir, in die Kunst transponiert, diese Lebensweise vor uns, die sich nicht nur im engeren Sinne in der österreichischen Literatur bemerkbar machte, sondern von Wien ausstrahlend auch in den anderen Sprachen und Literaturen, die zum Habsburgerreich gehörten, erschien. Es handelt sich um ein distanzierendes, vorwiegend humoristisch-satirisches Verhalten der Dichter der gesamten Welt gegenüber. Dem Österreicher Karl Kraus ist hier der Ungar Frigyes Karinthy an die Seite zu stellen, aber hierher gehören u.a. die Tschechen Hašek und Čapek und auch der in Prag lebende deutschsprachige Autor Franz Kafka. Das Spannungsfeld ist sehr breit, es reicht von schärfster und bitterster Satire eines Kafka oder K.Kraus über die Welt des braven Soldaten Schwejk bis zu Karinthys Humor, der alles in Witzen und Possen aufgehen läßt. Diese Art Literatur hatte ihren Nährboden in einer Welt, über die man Böses grob oder fein sagen durfte, über die man spötteln oder seine Witze machen konnte, aber alles geschah in der bitteren Überzeugung, daß sie nicht zu retten ist. Nicht eine einzelne Gattung oder ein Genre ist auf diese Weise entstanden, sondern ein Verhalten, das verschiedene Genres heranzog. Karl Kraus schrieb über 'Die demolierte Litteratur' (1896) und zog gegen die Kaffeehaus-Literatur los. Er erkannte bei dieser Kaffeehaus-Literatur die große Spannung zwischen Schein und Wirklichkeit und führte einen bitteren Kampf gegen sie. Der Ungar Karinthy verfaßte ein Werk mit dem Titel 'Igy irtok ti' (So schreibt ihr) (1912), in dem alle bedeutenden ungarischen zeitgenössischen Dichter ver-

spottet wurden. Bei beiden ging es mit Mitteln der Literatur gegen die unmittelbare Gegenwartsliteratur. Mit dem ansteigenden Ernst der Lage entstand dann bei Kraus das Drama 'Die letzten Tage der Menschheit', bei Karinthy 'Tanár úr kérem' (Bitte, Herr Lehrer) und 'Minden másképpen van' (Alles ist anders). Der Humor, bei Karinthy als Ausdruck einer Kompromißbereitschaft in alle Richtungen, die Satire als vorge-täuschte stabile Selbstsicherheit bei Kraus - sind letzten Endes Ausdrücke derselben Unsicherheit und Angst vor einer drohenden Gefahr, nur in verschiedener Form; es sind Versuche, die Angst vor der drohenden Gefahr zu unterdrücken. Auch Kafkas Erzählungen ließen sich einordnen in diese Reihe.

Zum Schluß noch über ein gemeinsames österreichisch-ungarisches Produkt auf künstlerischem Gebiet dieser Spätjahre der k.-u.-k.-Monarchie. Während die humoristisch-satirische Haltung Ausdruck des einzelnen sensiblen Künstlers in diesem Staat war, entwickelte sich im Dienste des Vielvölkerstaates in beiden Hauptstädten mit zweifacher Funktion ein neues Gesamtkunstwerk, die österreichisch-ungarische Operette. Die Quellen führen auch in diesem Fall auf frühere Zeiten zurück. Der italienische Einfluß der Oper zeigte sich sehr früh und führte zu dem österreichischen Singspiel bzw. zu Leistungen, wie sie Mozart hervorgebracht hat. Die Anregung dazu liegt auf der Hand, war doch das Volksstück selbst aus früheren, mit Musikbegleitung vorgetragenen Werken hervorgegangen. Die weitere Entwicklung des Volksstückes zeigt dann im 19. Jahrhundert bei Raimund diese Text-Musik-Kombination auf, die einige Jahrzehnte später von der Operette übernommen wurde. Parallel damit läuft natürlicherweise auch die Anregung, die von der französischen Operette kam.

Ein besonders interessanter Prozeß zeichnete sich aber bei der Textgestaltung der Operetten ab. Der betont vielsprachige Charakter Wiens regte dazu an, und die einzelnen Völker der Monarchie stellten auch in gesteigertem Maße die Forderung,

sich in ihrer Sprache äußern zu dürfen. Diesem Wunsch kommt die Operette entgegen, indem sich die Wichtigkeit des Textes auch darin abzeichnet, daß anstelle von Übersetzungen Textanpassungen vorgenommen werden. Die Texte der Operetten wurden nicht genau übersetzt, sondern den örtlichen Verhältnissen entsprechend "übertragen". Es wurde dadurch eine Kunstgattung angestrebt, die neben ihrer Melodie auch durch ihre sprachliche Anpassungsfähigkeit überall in der Monarchie "genießbar" sein sollte und nirgends Anstoß erregte. Das franzisko-josephinische Österreich bemühte sich hier um etwas, was Joseph II. mit seiner Bestrebung, die deutsche Sprache als einheitliche Amtssprache einzuführen, nicht gelungen ist.<sup>15)</sup>

Auch das Inhaltliche dieser Operetten bezweckte eine bestimmte Internationalität über die einzelnen Völker der Monarchie, indem sie gern Intimitäten der höchsten Kreise lüfteten, auf Schwächen allerlei menschlicher Art bei Hofleuten, Herzögen und Fürsten bzw. bei Hofdamen hinwiesen, und auf harmlose Weise dann auch eine bestimmte Gerechtigkeit walten ließen, um den einfachen Zuschauer zu vertrösten, zu beruhigen, ja ihn sogar zu erfreuen. Eine Art leise Selbstkritik und/oder Selbstironie ist in diesen Operetten berechtigt und soll zum Gefühl des Glücklichseins bei den unteren Volksschichten beitragen. Wie sehr sie an eine bestimmte Zeit und an einen bestimmten Staat gebunden waren, beweisen die Autoren, bei denen man als Herkunftsbestimmung nur mehr sagen kann, sie waren Österreicher-Ungarn oder Ungarn-Österreicher (Kálmán, Lehár u.a.). Der Themenbereich ist ebenfalls eng an die Zeit der Jahrhundertwende und an die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts gebunden, ebenso auch der Versuch, mit Hilfe der leichten Muse, mit einer sehr anziehenden, sentimentalischen Musik, mit harmlosen Flirts und Liebesgeschichten die Sorgen des Alltags vergessen zu lassen. Eine Kunstart war somit entstanden, die dadurch, daß sie im Reich der Illusionen dem kleinen Mann Glück, Frieden

und Freude spendete, den Alltag mit seiner sozialen und nationalen Ausweglosigkeit vergessen ließ und als Betäubungsmittel ihre spezielle Aufgabe erfüllte. Die Nachwirkung dieser Art der Operetten bestätigt das eigentlich bis heute. In der Zwischenkriegszeit setzte sich der Weg der Operette in beiden voneinander politisch und staatsrechtlich getrennten Staaten fort, und mit ihrer Hilfe sollten neue Probleme und Krisen auf alte Weise überbrückt werden.

Die Literaturen in den einzelnen Sprachen des Vielvölkerstaates und auch das gesamte Geistesleben haben unbestreitbar um die Jahrhundertwende ein auch mit Weltmaßstab gemessen auffallend hohes Niveau erreicht. Dies wird Jahrzehnte nach dem Verfall dieses Staates heute allseits zugegeben. Für Johnston steht Freuds Leistung an erster Stelle. Den zweiten Platz weist er der "Philosophie des Dialogs" von Buber zu, was sicher überhaupt auf die Philosophie von Mauthner bis Wittgenstein zu verallgemeinern wäre. An dritter Stelle folgt die Literatur mit ihrer Leistung, wobei Kafka, Musil, Roth besonders hervorgehoben werden. Unter mehreren zu dieser Zeit entstandenen Disziplinen werden dann noch Husserls Phänomenologie, Mengers Wirtschaftstheorie und auch die Gesellschaftstheorie von Lukács und Mannheim genannt. Schwierigkeiten ergeben sich aber bei Johnston, wenn er mit der Vogelperspektive von weither und auch mit etwas Nostalgie auf Einzelheiten eingeht, ohne wichtige Grundfragen für sich zu klären. Der Begriff Österreich oder Österreicher bleibt bei Johnston völlig im Unklaren. Je nachdem, was er belegen will, bezeichnet er Angehörige der einzelnen nicht deutschsprachigen Völker des Vielvölkerstaates als Österreicher oder als Tschechen, Ungarn usf. Noch widerspruchsvoller werden seine Ausführungen dadurch, daß er bei der hohen Zahl von Wissenschaftlern jüdischer Herkunft die einzelnen Bezeichnungen weiterhin differenziert, ohne dabei konsequent und einheitlich zu verfahren. Versuchte er nun - wie weiter oben bereits ange-

deutet - Verhaltensweisen, Interessensbereiche, wissenschaftliche oder künstlerische Leistungen mit engerer Zugehörigkeit zu einem Volk der k.-u.-k.-Monarchie zu erklären, so kann man ihm dabei schwer folgen. Noch weniger ist mir das möglich, wenn Johnston Lehren des britischen Genetikers C.D. Darlington anführt, um damit eine Antwort auf die hochstehende geistige Leistung der österreichisch-ungarischen Jahrhundertwende zu finden: "Gegen Ende des 19. Jahrhunderts habe das Habsburgerreich das größte Reservoir von einander völlig fremden Genen dargestellt, in dem es laufend zur Züchtung zwischen verschiedenen Rassen gekommen sei. Nach Darlington weisen zwischenrassische Bevölkerungen eine besondere Eignung zum Hervorbringen außergewöhnlicher Talente auf, aber auch zum Hervorbringen von Menschen mit unterdurchschnittlichen Fähigkeiten, die dem Sozialwesen zur Last fallen." Im weiteren spricht Johnston über "das Zusammenleben so vieler Völker",<sup>16)</sup> dem schon leichter zuzustimmen ist, wenn man nach dem Grund dieser speziellen reichen geistigen Leistungen fragt. Ein solches Zusammenleben widerspricht aber wahrscheinlich der Feststellung von "einander völlig fremden Genen" und verweist mehr auf gemeinsame Traditionen, auf ähnliche oder identische historische Erlebnisse der einzelnen Völker der k.-u.-k.-Monarchie. Ein gemeinsames Staatsgebilde, zu dem diese Völker über Jahrhunderte hindurch gehörten, beherrscht und reglementiert von denselben Institutionen, umgeben von einer ähnlichen Mentalität, das oftmals angewendete gegenseitige Ausspielen der einzelnen Völker gegeneinander im Interesse der Macht, die drückende Aussichtslosigkeit in der unmittelbaren Gegenwart, aber auch der Konkurrenzkampf gegeneinander dürften über die Gene hinweg uns eine überzeugendere Antwort vermitteln. Zu alledem kommt noch hinzu der für das übrige Europa auffallend starke Anteil einer jüdischen Intelligenz bei allen diesen wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen. Ohne jede naturwissenschaftliche Erklärungsmöglichkeit in Zweifel stellen zu wollen, müßte

bei dieser bis heute unbeantworteten Frage vielleicht doch der Psychologie, der Soziologie ein bedeutend größerer Raum zugelassen werden als der Genetik.

László Mátrai spricht über "ein bis heute unbeantwortetes Wunder",<sup>17)</sup> bei der Fragestellung, wieso konnte das von wirtschaftlichen und politischen Schwierigkeiten geplagte und vom Verfall bedrohte k.-u.-k.-Österreich-Ungarn um die Jahrhundertwende eine so hochstehende wissenschaftliche und künstlerische Blüte hervorbringen, die bei Völkern mit völliger wirtschaftlicher Stabilität höchste Anerkennung verdient hätte. Er läßt die Frage unbeantwortet und begnügt sich mit der Registrierung der Tatsachen und dem Hinweis, daß in diesem Staat nach einer langen gemeinsamen Entwicklung Eigentümlichkeiten der einzelnen Völker, aufgrund von gemeinsamen Erlebnissen und Erfahrungen auf verschiedenen Gebieten, auf verschiedene Weise und mit verschiedener Größe der Beteiligung, eine gemeinsame Kultur, hohe geistige Leistungen hervorgebracht haben. Diese Feststellung dürfte auch den einzig gangbaren wissenschaftlichen Weg andeuten, mit dem die bei Johnston aufragenden Klippen zu umschiffen sind, will man diesen "verfrühten Internationalismus"<sup>18)</sup> näher begreifen, der uns in der Literaturwissenschaft für die Komparatistik ein besonders interessantes Terrain bietet.

#### ANMERKUNGEN

- 1) István Sötér - Miklós Szabolcsi: A magyar irodalom története (Geschichte der ungarischen Literatur), Bd. 1-6. Budapest, Akadémiai Kiadó 1964-1966.
- 2) William M. Johnston schreibt in seinem Vorwort zu The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938 (Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press 1972) u.a. folgendes: "During the summer of 1967 at Vienna, I was privileged to talk with Professor Franz Theodor Csokor (d. 1969), Professor

Friedrich Heer, Professor Ernst Florian Winter, Dr. Viktor Suchy, and Ernst Fischer. At Budapest I conducted memorable interviews with Professor Antal Mádl and Professor Georg Lukács (d. 1971). The views of these scholars broadened and sharpened my own, while inciting me to renewed effort." (S. VII.).

- 3) Siehe deutsche Fassung von William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Wien-Köln-Graz: Böhlau 1974. - S. 346.
- 4) István Sótér - Miklós Szabolcsi: A magyar irodalom története ... Bd. 5, S. 36.
- 5) Nyugat, 1909, Bd. 2, S. 302.
- 6) Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972 (2. Aufl.), Bd. 5, S. 8.
- 7) Hans Weigel: Horváth, Wien und die Wiener. - In: Über Ödön von Horváth. Hg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, S. 9.
- 8) T. Klaniczay - J. Szauder - M. Szabolcsi: Geschichte der ungarischen Literatur. Budapest: Corvina Verlag 1963, S.209.
- 9) Vgl. Programmheft des Volkstheaters.
- 10) Vgl. u.a. Briefe an August Sauer (11.1.1914) und Brief an Gräfin Margot Sizzo (17.3.1922).
- 11) Brief an Thomas Mann (18.1.1925), zitiert nach Thomas Mann und Ungarn. Hg. von A. Mádl und J. Györi. Budapest, Akadémiai Kiadó 1977, S.333.
- 12) William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte ..., S.279.
- 13) György Lukács: Uj magyar líra (Neue ungarische Lyrik). In: Huszadik Század (Zwanzigstes Jahrhundert), Budapest, Bd. 2, S.422.
- 14) Zitiert nach William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte ..., S.274.
- 15) Textanpassung anstatt Übersetzung war zur allgemeinen Gepflogenheit geworden, für die selbst die "Übertragungen" der Kaiserhymne in die einzelnen Sprachen des Viel-

völkerstaates prägnante Beispiele bieten. Bei der schriftlichen Formulierung des Ausgleichs von 1867 ging man in solcher Kompromißbereitschaft sogar noch darüber hinaus, indem für die Anwendung in Österreich und in Ungarn verschiedene Textvarianten verfaßt wurden.

- 16) William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte ..., S.400.
- 17) László Mátrai: Alapját vesztett felépítmény (Basis, die ihren Überbau verloren hat). Budapest, Magvető Kiadó 1976, S.101.
- 18) László Mátrai: Alapját vesztett felépítmény ..., S.111.

Zur Kulturgeschichte der Zeit Franz Josephs in Österreich

1. Ein Hauptmerkmal

Ein, wenn nicht d a s Hauptmerkmal der geistigen Physiognomie der Franz-Josephs-Zeit ist ein komplexes bis widersprüchliches Miteinander von Rückbindung, Beharrung auf der einen Seite, wodurch der Staat Franz Josephs zunehmend zu einem viel kritisierten Inbegriff der Zurückgebliebenheit wurde ("Das europäische China"), und Modernität, Neuerungen auf der anderen Seite, die denselben Staat als eine der wichtigsten "Versuchsstätten" revolutionierender geistiger Tendenzen und Entwicklungen des 20. Jahrhunderts erscheinen läßt. Dieses janusköpfige Doppelgesicht bestimmt die wichtigsten jüngeren Versuche der kulturhistorischen Analyse und Darstellung dieser Epoche.<sup>1)</sup>

Ich greife nur zwei markante Beispiele heraus: Robert Musils "Kakanien", als modellhaftes Spiegelbild der k.u.k., k.k. und k.-Monarchie, ist ausgezeichnet durch die ironisch idealisierte Balance zwischen Beharrung und Fortschritt: "Dort in Kakanien, diesem seither untergegangenen, unverstandenen Staat, der in vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist, gab es auch Tempo, aber nicht zuviel Tempo ... Natürlich rollten auf diesen Straßen auch Automobile, aber nicht zuviel Automobile! ... Auch die Hauptstadt war um einiges kleiner als alle andern größten Städte der Welt, aber doch um ein Erkleckliches größer, als es bloß Großstädte sind ... Es war nach seiner Verfassung liberal, aber es wurde klerikal regiert. Es wurde klerikal regiert, aber man lebte freisinnig ... Man hatte ein Par-

lament, das so gewaltigen Gebrauch von seiner Freiheit machte, daß man es gewöhnlich geschlossen hielt; aber man hatte auch einen Notstandparagrafen, mit dessen Hilfe man ohne das Parlament auskam, und jedesmal, wenn alles sich schon über den Absolutismus freute, ordnete die Krone an, daß nun doch wieder parlamentarisch regiert werden müsse ..."<sup>2)</sup> Negativ und doch auch wieder positiv ist Kakanien der "fortgeschrittenste Staat", "der sich selbst irgendwie nur noch mitmachte" und damit "negativ frei"-setzte für die "große Phantasie des Nichtgeschehens oder doch nicht unwiderruflich Geschehenen", für den "Möglichkeitssinn" gegenüber einem eingeschränkten "Wirklichkeitssinn".

Carl E. Schorske bringt in seinem Buch "Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle" das kompliziert-widersprüchliche Miteinander auf einen Nenner, der sich vereinfacht so wiedergeben läßt: Moderne Botschaften in traditioneller Sprache, in der Gestalt des Überkommenen, Alten, ja Archaischen; und zwar in der Wissenschaft, der Kunst wie in der Politik, in der politischen Ideologie. Vom interessanten, reizvollen Miteinander bei österreichischen Pionieren des Denkens und der Kunst des 20. Jahrhunderts, wie Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt, Otto Wagner und Sigmund Freud reicht da der Bogen bis zum bedrohlichen und schockierenden bei dem Alldutschen Georg von Schönerer, dem Christlich Sozialen Karl Lueger und dem Zionisten Theodor Herzl, was den Stil ihrer Politik, was die Mischung progressiver und archaischer, zurück- und vorausweisender Elemente in ihren politischen Ideologien betrifft. Die perspektivische Verlängerung führt hin bis zu Adolf Hitler.

Auch Kaiser Franz Joseph selbst ist einbezogen in das Spannungsfeld dieser Zweideutigkeiten. Auf den ersten Blick vertritt er eindeutig den Pol der Beharrung, der Statik. Er ist auf den Thron gekommen im Zeichen der mi-

litärischen Niederwerfung der Revolution von 1848, die das Verhältnis des staatstragenden Militärs zu den Intellektuellen, zur Universität noch jahrzehntelang prägen sollte. Veränderungen des restaurierten Absolutismus ließ er nur gezwungen durch die Umstände, vor allem durch die Niederlagen von 1859 und 1866, zu. Er steht für die Beibehaltung des spanischen Hofzeremoniells und die Konservierung der gesellschaftlichen Hierarchie. Sein Mißtrauen gegenüber allen technischen Neuerungen ist bekannt. Von der Verbindung zwischen österreichischer Restauration und österreichischer Aufklärung, die sein zweiteiliger Name verspricht, ist nur wenig zu spüren.

Auf der anderen Seite ließ er manches Abweichende, Moderne zu, wurde er als Instanz jenseits der Parteien geschätzt; nicht zuletzt von den fortschrittlichen Liberalen, besonders den jüdischen Liberalen, im aufkommenden Antiliberalismus und Antisemitismus. Selbst noch prominente Träger der Arbeiterbewegung und der christlich-sozialen Mobilisierung des Kleinbürgertums respektierten den Monarchen als Institution. Dazu paßt die bis zum Ende der Monarchie anhaltende Verbreitung und Beliebtheit der Nobilitierung oder der Aufstieg zum "Hofrat", der selbst noch in der 1. und 2. Republik als skurriles Zeichen franko-josephinischer Kontinuität erhalten geblieben ist.

Die folgenden Abschnitte über den Geist der Politik, der Philosophie, der Wissenschaft und der Kunst werden das hier herausgehobene und skizzierte Hauptcharakteristikum im Auge behalten und immer wieder darauf zurückkommen.

## 2. Der Geist der Politik

Zu den fortlebenden politisch-geistigen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen der Franz Josephs-Zeit gehört

der alte Absolutismus, getragen vom Monarchen, von dem an ihn gebundenen Hof und von der übernationalen Aristokratie, von den Konservativen des Habsburgerreiches, die noch einmal 1879-1893 die Regierung stellen sollten und die nur als Föderalisten vom monarchischen Absolutismus abwichen.

Dazu gesellte sich der fortlebende Josephinismus mit seinen Aufklärungstraditionen. Er hatte vor allem in der staatstreuen, zentralistisch gesinnten Bürokratie seinen Rückhalt. An dieser Stelle ist wohl die einzige Annäherung Franz Josephs an den Josephinismus festzustellen. Bei den Intellektuellen ergeben sich fließende Übergänge zum Liberalismus. Das zeigt etwa die bereits im Vorfeld der Revolution von 1848 entstandene kritische "Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich" (1845), die sowohl von alten Josephinern, wie Franz Grillparzer, als auch von jüngeren Protagonisten des Liberalismus, wie Eduard von Bauernfeld, unterzeichnet war.<sup>3)</sup>

Wichtige politische, wirtschaftliche und geistige Veränderungen gingen in der Zeit zwischen 1850 und 1879 vom Liberalismus aus. Er führte den Rationalismus der Aufklärung modernisiert fort und schloß so an den Josephinismus an. Mit diesem teilte er auch die zentralistische Gesinnung und die Vorstellung, daß es Aufgabe und Vorrecht der Deutschen der Monarchie sei, den Fortschritt voranzutreiben und zu verbreiten; woraus sich eine bemerkenswerte und folgenschwere Gleichsetzung von gutem Österreicher-tum und bewußtem Deutschtum ergab. Bestimmender Träger des Liberalismus war aber nicht mehr die Bürokratie, sondern das wirtschaftlich aktive Besitzbürgertum und das Bildungsbürgertum. Es strebte nach Befreiung von überkommenen Behinderungen: nach der Freiheit gewinnbringender wirtschaftlicher Betätigung, gegenüber Zunftschranken und der Bürokratie; nach der Freiheit der wissenschaftli-

chen Betätigung ("Wissen macht frei"), nicht zuletzt gegenüber der herrschenden Kirche, gegenüber dem Bund von Thron und Altar, den das Konkordat von 1855 noch einmal gefestigt hatte. Es strebte nach der Beteiligung an der politischen Macht in einer konstitutionellen Monarchie: Parlamentarischer Zentralismus anstelle von aristokratischem Föderalismus.<sup>4)</sup>

Diese Ziele wurden, wenn auch keineswegs uneingeschränkt, in den 60er und 70er Jahren erreicht. Es begann auf dem wirtschaftlichen Gebiet bereits mit dem Neoabsolutismus des Jahrzehnts nach der Revolution, der nicht nur Reaktion, Repression, sondern auch Modernisierung brachte. Den Weg zur Beteiligung an der politischen Macht eröffneten die Niederlagen des herrschenden Systems 1859 und 1866 ("Bürgerministerium" 1867), wobei der österreichisch-ungarische Ausgleich für die zentralistischen Liberalen bereits einen Rückschritt bedeutete. Zur weithin sichtbaren Selbstdarstellung des österreichischen Liberalismus wurde die neue entstehende Wiener Ringstraße, die nicht zufällig der von den Liberalen bestimmten Epoche den Namen geliefert hat: "Ringstraßenzeit". Der politische Abstieg der Liberalen wurde vorbereitet durch Parteispaltungen, eingeläutet durch den Börsenkrach ("Schwarzer Freitag") 1873 und besiegelt mit der Ablösung des liberalen Ministeriums durch ein konservatives 1879. Der politische Machtverlust bedeutete nun aber keineswegs zugleich das Ende des liberalen Geistes in der Wirtschaft und in der Kultur. Es sei nur an eine symptomatische Einzelheit erinnert: die weiterhin ungebrochene starke Position der "Neuen Freien Presse".

Nach dieser Skizze kann es nicht verwundern, daß die österreichischen Juden dem Liberalismus zuneigten. Aus seiner Führungsposition verdrängt wurde dieser durch antiliberalistische Massenbewegungen: Sozialdemokraten,

Christlich Soziale, Alldutsche, Tschechische Nationalisten, Zionisten. Sie organisierten die "kleinen Leute", die Arbeiter und die Kleinbürger, um die sich der Liberalismus nicht gekümmert hatte. Sie kündigten, mit Ausnahme der Sozialdemokraten, dem Rationalismus die Gefolgschaft und arbeiteten dagegen bevorzugt mit dem Irrationalen, mit Emotionen und Mythen. Ihre leitenden Tendenzen waren Sozialismus (bei den Sozialdemokraten, den Christlich Sozialen, anfänglich auch bei den Alldutschen, in verschiedenen Ausprägungen), Nationalismus (bei den Alldutschen, den Tschechischen Nationalisten, den Zionisten und z.T. auch bei den Sozialdemokraten), Antisemitismus (bei den Alldutschen und Christlich Sozialen). Im Anschluß an den Theoretiker Karl von Vogelsang vertraten die Christlich Sozialen eine eigene christliche Soziallehre, die sie sowohl von den sozial gleichgültigen Liberalen wie auch vom alten Katholizismus abhob. Im Ausbau der sozialen Einrichtungen der Hauptstadt Wien gibt es einen kontinuierlichen Zusammenhang zwischen dem Wirken des christlich-sozialen Bürgermeister Lueger und der sozialdemokratischen Stadtverwaltung nach dem 1. Weltkrieg. Der Nationalismus richtete sich nun, im Gegensatz zur liberalistischen Gleichsetzung von bewußtem Deutschtum und gutem Österreichertum, gegen die Einheit und den Bestand des Gesamtstaates. Der Antisemitismus wurde sozial begründet durch die simplifizierende Gleichung Liberalismus = Kapitalismus = Judentum. Dazu kam später bei den Alldutschen, den Deutschnationalisten, noch die rassische Motivierung. Im Dienste der Mobilisierung der Massen durch gefühlsträchtige Leitbilder verbanden die antiliberalistischen Massenbewegungen, wie bereits erwähnt, Modernes mit Rückgriffen in die Vergangenheit, bis hin zum Archaischen. So griffen die Christlich Sozialen zurück auf die idealisierte Sozialordnung des ständischen christlich-

katholischen Mittelalters, die Alldutschen auf das vorchristliche Germanentum, die Zionisten auf das jüdische Königtum vor der Diaspora.<sup>5)</sup>

Ernst Krenek schrieb im Rückblick: "die Bürger des 19. Jahrhunderts waren schon Nationalisten, da sie noch Liberale waren" ("Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein", 1931).<sup>6)</sup> Er lenkt damit den Blick auf eine allgemeinere Erscheinung, die die antiliberalistischen Massenbewegungen untereinander verbindet: daß sie fast alle aus dem Liberalismus selbst hervorgekommen waren. Das läßt sich nicht zuletzt an den Biographien von drei ihrer Führer belegen: des Alldutschen Georg von Schönerer (1842-1921), des Christlich Sozialen Karl Lueger (1844-1910) und des Zionisten Theodor Herzl (1860-1904), der Feuilletonredakteur der "Neuen Freien Presse" gewesen war. Alle drei begannen ihre politischen Karrieren als Liberale. Diese Parallelen in den Ausgangspositionen werden noch dadurch ergänzt, daß der Führer der Sozialdemokraten, Viktor Adler (1852-1918), sich im Protest gegen den Liberalismus zuerst dem völkischen Deutschnationalismus angeschlossen hatte, bevor er sich dann dem Marxismus zuwendete.

### 3. Der Geist der Philosophie und der Wissenschaft

Das zu Anfang herausgestellte komplexe Miteinander von Beharrung, Rückbindung und Modernität, Fortschritt als Hauptmerkmal der Geistesgeschichte der Franz-Josephs-Zeit gilt nirgends mehr als auf dem Gebiet der Philosophie.

Das hat nicht zufällig zu gegensätzlichen Beurteilungen und Bewertungen Anlaß gegeben. Beurteiler, für die die Philosophie des Deutschen Idealismus nach Kant und/oder die Philosophie des Marxismus das Maß aller philosophischen

Dinge sind, fanden die österreichische Philosophie der Zeit Franz Josephs veraltet, überholt oder sprachen ihr überhaupt die Eigenständigkeit ab. Andere, die den Herkünften der analytischen Philosophie und der mit ihr verbundenen modernen Wissenschaftstheorie nachgingen, fanden in dieser angeblich so überholten Philosophie eine besondere wichtige Tradition des heutigen Philosophierens.

Ausgehend von dem "Philosophen Österreichs", Bernhard Bolzano (1781-1848), wurde in den letzten Jahrzehnten eine besondere Traditionslinie österreichischer Philosophie herausgearbeitet (besonders Rudolf Haller, Roger Bauer).<sup>7)</sup> Sie ist bei dem böhmischen Philosophen und Theologen rückbezogen auf die katholische Aufklärung, mit der Wiederbelebung der Leibniz-Wolffschen Philosophie. Sie grenzt sich ab gegen die deutsche Philosophie zwischen Kant und Hegel, setzt ihrem Idealismus einen letztlich auf den Schöpfungsglauben gegründeten Realismus und ihrem Subjektivismus einen logischen und ethischen Objektivismus entgegen. Sie ist empiristisch in der Nachfolge der englischen Aufklärungsphilosophie und nicht spekulativ, wie der Deutsche Idealismus nach Kant. Sie wirkte in der Zeit Franz Josephs über die Bolzanoschüler Graf Leo Thun und Franz Exner auf die Reform der österreichischen Universitäten und Gymnasien zu Anfang der 50er Jahre ein.<sup>8)</sup> Sie wurde, zeitlich zusammenfallend mit dem Aufstieg des österreichischen Liberalismus, weitergeführt von dem Philosophen und Extheologen Franz Brentano (1838-1917). Er setzt in einem auf das Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit übereinstimmend angewendeten Vier-Phasen-Schema des Aufstiegs und Verfalls der Philosophie die erste Aufstiegsphase der "Forschung" in der Neuzeit von Bacon bis Locke an, ordnet der zweiten Phase der "Skepsis" - der ersten Abstiegsphase - David Hume zu und setzt schließlich die vierte Phase des äußersten Verfalls in Schwärmerei und "Mystik" gleich mit dem Deutschen Idealismus.

Von Brentano führte der Weg weiter zum Wiener Kreis in der 1. Republik sowie zu Ludwig Wittgenstein und Karl R. Popper, zum Neopositivismus, zur analytischen Philosophie und zur modernen Wissenschaftstheorie. Popper schrieb im 2. Weltkrieg sein Buch über "Die offene Gesellschaft und ihre Feinde", worin er sich mit den Diktaturen Hitlers und Stalins unter dem Aspekt "Hegel, Marx und die Folgen" auseinandersetzte und auf diese Weise Brentanos Kritik wiederaufnahm und weiterführte.<sup>9)</sup>

Man hat jüngst (Werner Sauer)<sup>10)</sup>, wohl zurecht, auf Unterschiede zwischen der katholischen Philosophie Bolzanos, Brentanos und den metaphysikfeindlichen, vorwiegend freigeistigen bis sozialistischen Wiener Neopositivisten aufmerksam gemacht; und weiter auf die Differenz zwischen der Kantablehnung, der Wiederbelebung vorkantischer Positionen bei Bolzano, z.T. auch noch bei Brentano, und der Kantanerkennung, der nachkantischen Position des Wiener Kreises oder gar Poppers. Auf derselben Linie einer Problematisierung der behaupteten Kontinuität österreichischer Philosophie vom 19. ins 20. Jahrhundert liegt es, wenn man den österreichischen Anti-Kantianismus und Anti-Idealismus sowie die Wiederbelebung Leibniz-Wolff'scher Lehren ursächlich verbindet mit der antirevolutionären bürokratischen Eindämmungspolitik der Restaurationszeit (Ernst Topitsch, Eduard Winter und früher schon Otto Neurath). Die Bürokraten der Restauration hätten das aufklärerisch-emanzipatorische Potential bei Kant richtig erkannt, seine Nähe zum gefürchteten Geist der Französischen Revolution.

Es bleibt aber doch die "bemerkenswerte Tatsache, daß sich die Entwicklung der wissenschaftslogischen Philosophie in Österreich ohne einen mit Deutschland vergleichbaren Rückgriff auf Kant, daher ohne vergleichbare neukantianische Schulbildung vollzogen hat".<sup>11)</sup> Es bleibt die Bolzano,

Brentano und Popper verbindende Kritik am Deutschen Idealismus, vor allem an Hegel und weiter die nach außen abgrenzende übergreifende Gemeinsamkeit des logischen und des damit verbundenen ethischen Objektivismus, sei er nun ausdrücklich in der Schöpfungslehre begründet, wie noch bei Bolzano, oder nicht mehr, wie später.

Bolzano gründete traditionsbildend die Logik auf den an sich, unabhängig vom Bewußtsein, geltenden Satz. Noch in der "Phänomenologie" des Brentano-Schülers Edmund Husserl (1859-1938) wirkte dieser Objektivismus nach und prägte Husserls Kritik am Psychologismus seines Lehrers. Der auf das Subjekt des Denkens und Handelns bezogenen Gesinnungsethik Kants stellte Bolzano eine Moral des objektiv richtigen Handelns entgegen. Für sie liefert den Maßstab das Gegebene, die Welt, wie sie ist. Dementsprechend lautet Bolzanos Gegen-Satz zum Kategorischen Imperativ Kants: "Wähle von allen dir möglichen Handlungen immer diejenige, die, alle Folgen erwogen, das Wohl des Ganzen, gleichviel in welchen Teilen, am meisten befördert."<sup>12)</sup>

Man wird das alles doch wohl nicht ausschließlich den politischen Rahmenbedingungen der Restaurationszeit zuschreiben wollen, wie Sauers Ausführungen allenfalls nahelegen könnten. Wenn ja, dann wäre das schon ein erstaunliches Beispiel für die fortwirkende produktive Kraft einer zeitlich begrenzten negativen Abwehrmaßnahme.

Der Empirismus und die Metaphysikfeindlichkeit des Wiener Kreises wurden nicht zuletzt durch zwei philosophierenden Physiker der Zeit Franz Josephs, Ernst Mach (1838-1916) und Ludwig Boltzmann (1844-1906), vorbereitet. Mach durchbrach die Trennwände zwischen Physik und Psychologie. Er arbeitete auf dem Gebiet der Psychologie mit den Methoden der physikalischen Elementanalyse und ersetzte das als unnütze Hypostasierung abgetane Ich durch kontinuierlich wechselnde Konstellationen von Empfindungen, die gemessen

werden können. Damit wurde er, nach Hermann Bahr, u.a. zum "Philosophen des Impressionismus". Boltzmann verwarf den Dogmatismus von Theorien in der Naturwissenschaft und darüber hinaus. Er zeigte, daß scheinbar einander widersprechende Hypothesen einander ergänzen können, und bereitete damit die "strenge Freiheit" (Musil) der Hypothesenaufstellung und Hypothesenkritik vor, die nach Popper den Kern der modernen "Logik der Wissenschaft" ausmacht.

Ein anderes Gebiet der Anwendung der Naturwissenschaften, auf dem Österreich in der Zeit Franz Josephs international führend wurde, war die Medizin. Die Wiener Schule der Medizin gründete der aus Böhmen stammende Anatom Carl von Rokitansky (1804-1878). Ihre weiteste Ausstrahlung ist verbunden mit dem aus Deutschland gekommenen Chirurgen Theodor Billroth (1829-1894), der Wien zum "Mekka der Medizin" (Virchow) machte. Die Wiener Schule war streng naturwissenschaftlich ausgerichtet. Wir kommen darauf noch einmal in der Schlußüberlegung zurück.

So wie das technisch nachhinkende Österreich zur Zeit Franz Josephs im technischen Schulwesen und in den Naturwissenschaften samt ihrer Anwendung vorpreschte, so lieferte das wirtschaftlich lange zurückgebliebene und im Zeichen des Liberalismus schnell aufholende Österreich international viel diskutierte Beiträge zu einer modernen Theorie der Ökonomie. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem Carl Menger (1840-1921) und Eugen von Böhm-Bawerk (1851-1914) mit der "Grenznutzenlehre", die den wirtschaftlichen Wert in die jeweilige besondere Bedürfnissituation einbindet (sie bietet damit wohl eine Parallele zur Entdogmatisierung und Relativierung der Theorien/Hypothesen in der Physik durch Boltzmann): "Entscheidend ist nicht die Nützlichkeit, die das Gut 'als solches' haben mag, sondern die einer bestimmten Quantität des Gutes,

die unter Voraussetzung eines bestimmten Bedürfnisstandes geprüft werden soll".<sup>13)</sup> Dies forderte ebenso wie der "Empiriokritizismus" Machs die Kritik der Dogmatiker des Marxismus-Leninismus heraus.

Eine weitere Parallelentwicklung zum Neopositivismus, zum Empirismus und zum logischen Objektivismus in der österreichischen Philosophie und Wissenschaftstheorie stellt die noch in der Monarchie entwickelte "reine" Staatsrechtslehre Hans Kelsens (1881-1937), des Autors der Verfassung der 1. Republik, dar. Er brandmarkte Platos Gesellschaftstheorie als antidemokratisch und nahm so Poppers, mit der Hegelkritik verbundene, Platokritik vorweg. Er pries den Relativismus als Weltanschauung der Demokratie.<sup>14)</sup>

In einem weitverstandenen Sinne paßt es in dieses Umfeld, daß die entstehende österreichische Arbeiterbewegung nach einer durch Viktor Adler beigelegten Auseinandersetzung zwischen Gemäßigten und Radikalen sich fortan ein gemäßigtes Programm gab (Hainfeld 1888/89). Es gab zwar die sozialistische Ordnung als Ziel an, wollte aber den Weg dorthin mit Reformen und der Demokratisierung Österreichs gehen. Man kann darüber streiten, ob dieses Programm reformistisch ist oder nicht. Jedenfalls ist es wohl kein Zufall, daß einer der drei bestimmenden Theoretiker des Austromarxismus, Max Adler (1873-1937), Lenins Gleichsetzung der Marx'schen Philosophie mit dem Materialismus angriff und daß er als erster beim frühen Marx Zusammenhänge mit Hegel sowie auch mit Kant bemerkte und positiv vermerkte, die dann erst zwanzig Jahre später, ausgelöst durch die Publikationen der sog. Pariser Manuskripte, eine breite und heftige Diskussion entfachten und zur Trennscheide zwischen dogmatischen und nicht dogmatischen Marxisten wurden.

Ein in den letzten Jahrzehnten besonders hervorgehobener und mit Bezug auf Gegenwartstendenzen aktualisierter

Aspekt des Denkens der Franz-Josephs-Zeit ist die Thematisierung der Sprache, sowohl bei Philosophen wie bei Literaten. Der von Ernst Mach beeinflusste Fritz Mauthner (1849-1923) ersetzte die Metaphysik durch Sprachanalyse. Er erneuerte damit unter veränderten Umständen die Erkenntnis der alternativelosen Sprachgebundenheit jedes Denkens, die bereits Wilhelm von Humboldt und August Wilhelm Schlegel vertreten hatten. Der Wiener Kreis und Ludwig Wittgenstein schlossen später daran an, wenn sie Sprachanalyse und Sprachkritik als unerläßliche Voraussetzung für jedes Philosophieren und für jede Wissenschaft erklärten. Gleichzeitig mit Mauthner und bereits vor ihm hatten auch Schriftsteller wie Johann Nestroy und Ferdinand Kürnberger ähnliche Einsichten vertreten, auf dem Theater und im Essay. Die Verbindung bis Gleichsetzung von Philosophie und Sprachphilosophie, von Zeitkritik, Gesellschaftskritik, Kulturkritik und Sprachkritik kulminierte bei Karl Kraus (1874-1936) und in anderer Form bei den Philosophen des Dialogs, Martin Buber (1878-1965) und Ferdinand Ebner (1882-1931).

Zur aufklärerischen Sprachanalyse und Sprachkritik gesellt sich da eine Sprachphilosophie, die mystisch-religiös begründet ist und insofern den antirationalen Tendenzen des Zeitalters entspricht. Sie erscheint aber zugleich als Vorläuferin modernster linguistischer Ansätze, die das dialogische Sprechen als nicht zu übergehende Grundvoraussetzung für Sprache wiederentdecken. Der vom ostjüdischen Chassidismus geprägte Martin Buber und der katholische Philosoph Ferdinand Ebner entdeckten unabhängig voneinander das Ich-Du-Verhältnis des Sprechens, das sich immer in bestimmten (konkreten) Situationen ereignet und sich damit abhebt von situationsenthobenen, abstrakten Sprechen des Menschen über die Dinge, vom "Verworten" der Dinge:

"Das nun macht das Wesen der Sprache - des Wortes - in ihrer Geistigkeit aus, daß sie etwas ist, das sich zwischen dem Ich und dem Du zuträgt, zwischen der ersten und der zweiten Person, wie man in der Grammatik sagt". (Ferdinand Ebner) 15)

Neben der österreichischen Richtung der wissenschaftslogischen Philosophie, die durch Emigranten wie Carnap und Wittgenstein die angelsächsische Welt erobert hat, hat vor allem die im Österreich Franz Josephs entwickelte und davon nicht unerheblich mitbedingte Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856-1939) weltweite Verbreitung gefunden. Sie stellt mit der Entdeckung des Unbewußten, als Ursache für mannigfache psychische Störungen und als lenkende Macht im Menschen, auch eine theoretisch-diagnostische Entsprechung zur Mobilisierung und Benützung irrationaler Gefühle und archaischer Mythen in der Politik der antiliberalistischen Massenparteien dar. Wohl hat sich Freud, zumindest in seiner frühen und mittleren Zeit, auf die Individualpsyche beschränkt und erst in seinen Spätschriften, wie "Das Unbehagen in der Kultur", die Kollektivpsyche thematisiert. Doch hat Schorske nachgewiesen, daß die eigenen Träume, die Freud in seiner bahnbrechenden "Traumdeutung" analysiert, noch erkennbare, wenn auch zurückgedrängte, politische Züge zeigen. Die Therapie Freuds, das Bewußtmachen des Unbewußten, steht noch in der liberalen Aufklärungstradition und wirkt damit auch der Ausbeutung des Unbewußten entgegen. Darauf hat Thomas Mann mit dem Blick auf Mussolinis Faschismus und Hitlers Nationalsozialismus zurecht aufmerksam gemacht.<sup>16)</sup> Mit den österreichischen Vertretern der Thematisierung der Sprache verbindet Freud, daß er in seiner Diagnose wie in seiner Therapie der Sprache eine entscheidende Rolle zu teilt. Folgerichtig hat der französische Psychologe Foucault daraus die Hypothese vom sprachartigen Aufbau des Unbewußten entwickelt.<sup>17)</sup>

Man kann zum Abschluß dieses Abschnitts verallgemeinernd sagen, daß aus dem Österreich Franz Josephs sowohl der moderne Rationalismus als auch die moderne Wissenschaft vom Irrationalen weiterwirkende Anstöße erhalten hat.

## 5. Der Geist der Kunst

In vielen Versuchen, den "Kunstgeist" der Franz-Josephs-Zeit zu charakterisieren, findet man als allgemeinstes, die Kunstgattungen und Kunstrichtungen übergreifendes Merkmal den Ästhetizismus. Er wird zur Charakterisierung der "Ringstraßenzeit" ebenso verwendet wie für den Impressionismus und die formalistische, dekorativ-ornamentale Stil-kunst.

Am schärfsten hat Kritik daran Hermann Broch in dem Großessay "Hofmannsthal und seine Zeit", unter dem Titel "Die Kunst und ihr Un-Stil am Ende des 19. Jahrhunderts", geübt. Ein Untertitel dazu, "Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880", stellt den Bezug zur historischen Situation des untergehenden Habsburgerstaates her. Er zielt auf die anspruchsvolle Kunst ebenso wie auf die Phäakenkunst des "dekorativen Amüsemments". Er enthält den Vorwurf der Abwendung vor der Wahrheit (der Zeit) und den Vorwurf der "Immoralität", der Abwendung von der "ethischen Pflicht" des "künstlerischen Tuns", worin die politische Pflicht inbegriffen ist. Dazu gesellt sich noch der Vorwurf der Musealität: "In Erfüllung seiner Traditionspflicht wechselte Wien Museumshaftigkeit mit Kultur und wurde ... zum Museum seiner selbst."<sup>18)</sup>

Die folgende Skizze wird den zu pauschalen Befund in einigem korrigieren müssen, wenn er auch mindestens e i n e n Aspekt scharf erfaßt.

Der Stil der Wiener Ringstraße etwa zeigt den von Broch verurteilten historisierenden Eklektizismus "des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik", aber die Verwendung des jeweiligen Stils ist nicht wahllos, sondern motiviert; das Parlament zitiert die griechische Demokratie, das Rathaus das Selbstbewußtsein der mittelalterlichen Stadt, die Universität die Renaissance der Wissenschaften, das Burgtheater die barocke Theatertradition. Diese Zitate sind nicht einfach leer (Broch: "Vakuum"), sondern meinen Traditionen, an denen man sich orientieren wollte, nicht zuletzt im Gegensatz zum Wien des alten "Systems" des "Status quo" (Bauernfeld: "Großjährig"). Darüber hinaus repräsentiert die Ringstraße und ihre Architektur auch einen in die Zukunft weisenden Urbanismus.

Und nach den Erbauern der Ringstraße kamen Architekten, die die bloß dekorative Schönheit kritisierten und an ihre Stelle die Schönheit des Unverzierten, Einfachen, Klaren, Funktionalen, Zweckentsprechenden setzten: Otto Wagner (1841-1918) und Adolf Loos (1870-1933).

Der Repräsentationsarchitektur der Ringstraße entsprach der Maler Hans Makart (1840-1884) am vollkommensten; daher als Entsprechung zur "Ringstraßenzeit" die "Makartzeit". In Makart schien sich der Zeitgeist der Dekoration verkörpert zu haben. Das gilt für den von ihm gestalteten Triumphzug zur Feier der Silberhochzeit des Kaiserpaares Franz Joseph und Elisabeth 1879; das gilt ebenso für seine großformatigen historisierenden Gemälde, die abgemalten Kostümfesten oder gestellten Bildern gleichen; das gilt auch für die von ihm geschaffenen Moden (Makart-Hut, Makart-Strauß usw.).

Aber schon Gustav Klimt (1862-1918), der in der Nachfolge Makarts als dekorativer Freskomaler der Ringstraße begann, entspricht Brochs Pauschalurteil nicht mehr. 1897 gründete er als Anführer der Jungen, die sich gegen die

klassizistische Tradition der Väter auflehnten, die Secession. Er verschrieb sich, ähnlich wie Otto Wagner, der unverfälschten Wahrheit, der wahrhaftigen Darstellung des modernen Menschen ("Nuda Veritas", 1898), voran seines elementaren Trieblebens. Dies parallel zu Freuds Analyse, der sich dafür ebenso wie Klimt "archäologischer", archaischer Bilder bzw. Mythen bediente. Als dieser entsprechende Fresken für die neue Universität an der Ringstraße schuf, rief er damit nicht nur ästhetische Kontroversen, sondern auch politische Stürme hervor. Nicht ohne scharfe künstlerische Auseinandersetzung mit den übermächtigen Gegnern, unter ihnen Lueger, zog er sich danach resignierend auf eine selbstgenügsame (absolute) abstrakte und symbolische Stilkunst zurück, die collageartig Menschen und mosaikartige Ornamente zusammenstellt. Damit kehrte er scheinbar, in Übereinstimmung mit dem regressiven narzistischen Ästhetizismus der Jahrhundertwende, zu seinen dekorativen Anfängen zurück. Schorske hat diesen symptomatischen künstlerischen und menschlichen Weg einprägsam dargestellt. Die Musik der Franz-Josephs-Zeit zeigt eine ähnliche Spannung wie die Architektur und die Malerei zwischen beharrenden, konservierenden Kräften, die den Geschmack der gesellschaftlich Tonangebenden repräsentieren oder doch mit ihm harmonieren, und davon abweichenden bis revoltierenden Neuerern, die Verfolgung und/oder Isolierung erfuhren.

Auf der einen Seite finden wir etwa den mächtigen Musikkritiker der "Neuen Freien Presse" Eduard Hanslick (1825-1904), der 1870 Professor für Ästhetik und Musikgeschichte an der Universität Wien wurde. Er erkor sich unter den Zeitgenossen den in Wien lebenden Johannes Brahms (1833-1897) zum Erfüller seiner akademischen musikalischen Leitvorstellungen und Maßstäbe für seine Kritik: "Als Klassizist verachtete Hanslick jede Art von Musik, die emotionelle Tiefen anspricht, und stellte Klarheit über Ausdruckskraft".<sup>19)</sup>

Auf derselben Seite finden wir aber auch den "Walzerkönig" Johann Strauß (1825-1899), der der Wiener Operette das gesellschaftskritische Salz seines Vorbildes Jacques Offenbach und auch eines Johann Nestroy entzog oder es doch, wie in der "Fledermaus", weitgehend neutralisierte. Er wurde weltweit zum Inbegriff der Wiener Lebenslust, des österreichischen Phäakentums. Broch tut ihn ab als "adäquaten Träger" des "schieren, d.h. des ausschließlich dekorativen Amusements".<sup>20)</sup>

Die von Hanslick bekämpften Neuerer haben alle von der kanonisierten Tradition in unterschiedlichem Maß abweichende eigene Tonsprachen geschaffen. Das gilt für Anton Bruckner (1824-1896), Hugo Wolf (1860-1903), Gustav Mahler (1860-1911), Arnold Schönberg (1871-1951). Der Revolutionärste unter ihnen war Schönberg. Er proklamierte "die Emanzipation der Dissonanz" von der Tonalität, von der "hierarchischen" Ordnung der diatonischen (siebenstufigen) Tonskala, mit dem Dreiklang als stabilem Zentralelement. Diese Emanzipation diente für ihn dem wahren Ausdruck des modernen "wilden" Fühlens, seines persönlichen wie des gesellschaftlichen. Damit erhielt seine musikalische Revolution die politische Mitbedeutung eines Bruches mit der hierarchischen österreichischen Gesellschaft und ihrer zeitgenössischen liberal-rationalen Ordnung.

Vergleichbare Neuerungen fehlen im Theater der Franz-Josephs-Zeit. Hermann Broch formuliert es in seinem kulturkritischen Hofmannsthal-Essay so: "es gab keine österreichische Revolution ... und so blieb für das geistige Leben Wiens und gerade auch für das Theater das höfische Schema intakt ... Eine nach wie vor königlich geartete Schauspielkunst bemächtigte sich des bürgerlichen Raumes ... Eine von unersättlicher Dekorationslust erfüllte Epoche (suchte und fand) ihre höchste Repräsentation ... in der Oper".<sup>21)</sup> Die revolutionäre Oper Schönbergs, "Moses und Aron", entstand erst nach dem Untergang der Monarchie.

Als Leitform der Literatur hat man in der Epoche Franz Josephs das Feuilleton dingfest gemacht. In der Art, wie es die verschiedensten Themen improvisierend aufgreift und spielerisch leicht behandelt, ordnete man es dem Komfortbedürfnis der ästhetizistischen Kultur zu, der ringstraßenzeitlichen wie der impressionistischen; als ein Produkt der bürgerlichen Massenpresse dem Prozeß der Modernisierung der Technik und der Öffentlichkeit. Stellvertretend für zahlreiche Autoren seien nur Ludwig Speidel (1836-1906) und Daniel Spitzer (1835-1893) genannt, deren literarische Techniken z.T. noch in den Erzählungen Arthur Schnitzlers nachlebten. Daniel Spitzers Nachfolge als Feuilletondirektor der "Neuen Freien Presse" wurde Karl Kraus angeboten. Der zog es aber vor, zum schärfsten Kritiker des Feuilletons und des Feuilletonismus zu werden.

Doch sollte man die fließenden Übergänge zum stilistisch wie kritisch anspruchsvollen Essay - auch dem antifeuilletonistischen - nicht übersehen. Sie reichen hin bis zum wissenschaftlichen Essay und bis zu dem vielbesprochenen Essayismus der österreichischen Vertreter des modernen Romans im 20. Jahrhundert. Der Feuilletonist Ferdinand Kürnberger (1821-1879) nahm in Grundzügen bereits die Sprach- und Pressekritik eines Karl Kraus vorweg.<sup>22)</sup> Hermann Bahr (1863-1934) ist mit seinem Gespür für literarisch-geistige Klimaveränderungen, mit seiner "proteusartigen Wandlungsfähigkeit" besonders symptomatisch für den Übergang vom impressionistischen Feuilleton zum kritischen Essay. Dieser reicht bis zur wissenschaftlichen Prosa Freuds und zum Essayismus Musils und Brochs. So gesehen wird man sich wohl nicht einer immer noch verbreiteten Geringschätzung des Feuilletons anschließen können, sondern es u.a. als eine der Ausbildungsstätten moderner Prosa anerkennen.

In prominenten Darstellungen des literarischen Realismus im 19. Jahrhundert (z.B. von Georg Lukács und Erich Auerbach)<sup>23)</sup> kommt der österreichische Beitrag, zusammen mit dem deutschen, gegenüber dem französischen, englischen und russischen schlecht weg. Er erscheint als zurückgeblieben und mangelhaft. Zurückgeblieben wegen der Zurückgebliebenheit der gesellschaftlichen Zustände, die Friedrich Engels bereits 1847 in seiner Schrift "Der Status quo in Deutschland" konstatiert hat und für die er Österreich als "europäisches China" bezeichnete;<sup>24)</sup> mangelhaft wegen der behindernden Nachwirkung der deutschen Klassik mit ihrer Tendenz zu stilisieren, zu idealisieren, zu harmonisieren: "Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts blieben die bedeutendsten Werke, die überhaupt Gegenstände der zeitgenössischen Gesellschaft ernsthaft zu gestalten suchen, im halb Phantastischen oder Idyllischen ... sie geben das Bild des Wirtschaftlichen, Gesellschaftlichen und Politischen als ein ruhendes".<sup>25)</sup> Als zentrales Beispiel dafür erscheint nicht nur hier Adalbert Stifter mit seinen Romanen "Der Nachsommer" (1857) und "Witiko" (1865-1867). Schorske hat diese Perspektive in seiner Studie über das Schlüsselmotiv des Gartens in der österreichischen Kunst der Zeit Franz Josephs, verstanden als Ausdehnung der ästhetisch-rationalen Ordnung der Architektur über die Natur, wiederaufgegriffen, erneuert und auf Stifter wie auf Ferdinand von Saar (1833-1906) und das "Junge Wien", mit Hugo von Hofmannsthal und Leopold Andrian, bezogen.<sup>26)</sup> Er hat dabei allerdings auf Veränderungen, Transformationen, geachtet, bis hin zur Explosion im Garten, bei dem expressionistischen Malerdichter Oskar Kokoschka (1886-1980). Waren Haus und Garten bei Stifter noch utopisches Lebensmodell, Gegenentwurf zur zeitgenössischen Wirklichkeit, so wurde es bei Hofmannsthal und Andrian zum neoaristokratischen Refugium vor dem Leben. Dazwischen

ist Ferdinand von Saar angesiedelt, der mit seinem Herzen zwar noch in Stifters Welt lebte, sich aber redlich den andrängenden gesellschaftlichen Konflikten und Veränderungen seiner Zeit, den wachsenden Gegensätzen zwischen Reich und Arm stellte und sie darstellte. Damit näherte er sich, stärker noch als Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916), den englischen, französischen und russischen Realisten des 19. Jahrhunderts. Nach ihm hat besonders Arthur Schnitzler (1862-1931) eine eigene Form der Darstellung österreichischer Verhältnisse seiner Zeit geschaffen, die einerseits den Anforderungen des literarischen Realismus im 19. Jahrhundert entsprachen, andererseits über ihn hinauswiesen. Als wahlverwandter und berufsverwandter Zeitgenosse Sigmund Freuds erfaßte er das Wiener Großbürgertum der Phase des niedergehenden Liberalismus und des Fin de siècle von innen wie von außen, in seinem Unbewußten und Unterbewußten ebenso wie in seinem Bewußtsein, und entwickelte entsprechende literarische Techniken, wie die des inneren Monologs und der Nachbildung des Bewußtseinsstroms, die in der literarischen Moderne des 20. Jahrhunderts Furore machen sollten.

Aber auch mit dem Blick auf Adalbert Stifter, der schon in seinen Pressebeiträgen zum Revolutionsjahr 1848 und dann geschichtsphilosophisch weit ausholend im "Witiko" für stetige Entwicklungen gegen gewaltsame Revolutionen eingetreten war, drängen sich Fragen auf: Ist denn nicht Österreichs Geschichte seither ohne wirkliche Revolution verlaufen? Man mag das begrüßen oder bedauern (Stichwort "verhinderte Revolution"). Überwiegt denn nicht auch bei den Austromarxisten der Reformsozialismus?

Erscheint so Stifter nicht realistischer als die, die ihm, fest überzeugt vom dialektischen Gang der Geschichte, unrealistische Geschichtsfremdheit vorwarfen (Hebbel) und vorwerfen (zahlreiche heutige Kritiker). Und Stifters abstrahierende Stilisierung weist nicht bloß zurück auf ein

nicht überwundenes Erbe der deutschen Klassik, sondern auch voraus, wie ein Blick auf die Stifterrezeption der österreichischen Gegenwartsliteratur lehren kann.<sup>27)</sup>

Also auch die Literatur in der Zeit Franz Josephs zeigt den zweigesichtigen Januskopf, ähnlich wie die Architektur, die Malerei und die Musik. Das zu Beginn hervorgehobene Hauptmerkmal der Epoche hat sich als durchgehendes "Leitfossil" bewährt.

## 6. Entsprechungen und ihre Probleme

Das soeben verwendete Wort "ähnlich" veranlaßt mich zu einer abschließenden methodenkritischen Überlegung, die meinen eigenen Versuch einbezieht. Immer wieder sind wir bei der Musterung des geistigen Österreich Entsprechungen (Analogien) zwischen Politik, Philosophie, Wissenschaft(en), Kunst und zwischen verschiedenen Kunstgattungen begegnet; nicht zuletzt im Anschluß an vorangegangene und herangezogene Versuche zur Geistes- und Kulturgeschichte der Zeit Franz Josephs.

Wenn man von Entsprechungen, Analogien spricht, sollte man immer mitbedenken, daß es sich dabei um Teilübereinstimmungen, Teilidentitäten handelt, die Teilverschiedenheiten voraussetzen und einschließen.

Daraufhin ist das von mir behauptete durchgehende Hauptmerkmal der Epoche zu prüfen, oder auch die behauptete Entsprechung zwischen Freuds Psychoanalyse und Veränderungen des Menschenbildes in verschiedenen Künsten, bei verschiedenen Künstlern. Die von Schorske entdeckten Stilentsprechungen zwischen den Führern, den Ideologien, dem Menschenbild der antiliberalistischen Massenparteien sind z.B. erkenntnisfördernd, weil zugleich Unterschiede herausgearbeitet werden, die eine plane Gleichsetzung behindern.

Dasselbe scheint mir für die von mir vorgetragene Entsprechung zwischen Freuds Psychoanalyse und dem Menschenbild dieser Massenbewegungen zu gelten. Sie berücksichtigt den Unterschied zwischen Analyse, Diagnose, daraus abgeleiteter Therapie und politischer Praxis im Dienste der Mobilisierung.

Anders verhält es sich nach meiner Ansicht, wenn Johnston die Zurückhaltung der Wiener Medizinischen Schule in der Therapie als "therapeutischen Nihilismus" identifiziert und auf ein "durchgehendes" "Charakteristikum des Wiener Lebens" zurückführt.<sup>28)</sup> Er übergeht dabei die unterscheidende Besonderheit der streng naturwissenschaftlichen Ausrichtung dieser Schule. Sie würde für eine Erklärung der therapeutischen Zurückhaltung völlig zureichen. Konnte doch vor der Einführung statistischer Methoden streng wissenschaftlichen Status nur die kausale Ursachenforschung beanspruchen, d.h. aber die Diagnose, nicht die Therapie.

Unter einem anderen Aspekt könnte man Johnstons "Kultur- und Geistesgeschichte" als kritischen Maßstab an meinen Beitrag anlegen, weil er sich zu sehr auf das Zentrum der Monarchie und die Vorgegenwart des heutigen Österreich beschränkt, während Johnston "Gesellschaft und Ideen im Donauraum" behandelt. Für Ungarn und Budapest verlieren z.B. die zuletzt im Zusammenhang mit Stifter angestellten Überlegungen zur "unterbliebenen Revolution" ihre Gültigkeit, und was die ungarische Literatur betrifft, so unterstreicht Johnston zurecht ihr spezifisches politisches Engagement, ihre revolutionäre Tradition, die sie von dem weit verstandenen therapeutischen Nihilismus des Wiener Lebens abheben. Ich müßte diesen Vorwurf einstecken und könnte mich allenfalls auf die Klischee-Entschuldigung mit dem beschränkten Raum zurückziehen. Tatsache ist, daß ich zugunsten eines einigermaßen profilierten Konzepts rund um das "Hauptmerkmal" ausgewählt und verzichtet habe.

## ANMERKUNGEN

- 1) Z.B. Albert Fuchs: Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918. Wien 1949, 1984.  
William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Wien, Köln, Graz 1974 (amerikanische Originalausgabe: The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938. University of California Press 1972).  
Carl E. Schorske: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Frankfurt am Main 1982 (amerikanische Originalausgabe: Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture. New York 1980).  
Kristian Sotriffer (Hrsg.): Das Größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Wien 1982.
- 2) Robert Musil: Gesammelte Werke Bd.1. Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes Buch Kapitel 1-80. Reinbek bei Hamburg 1978, S.32-34.
- 3) Abgedruckt in: Der österreichische Vormärz 1816-1847 (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Politische Dichtung, Bd.4) Leipzig 1931.
- 4) Schorske, Wien ..., S.111.
- 5) ebd., S.157.
- 6) Abgedruckt in Sotriffer (Hrsg.): Das Größere Österreich, S.17.
- 7) Roger Bauer: Der Idealismus und seine Gegner in Österreich. Heidelberg 1966 (Beihefte zum "Euphorion" 3);  
Rudolf Haller: Studien zur österreichischen Philosophie. Amsterdam 1979.
- 8) William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, S.288.
- 9) Karl R. Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde II. Falsche Propheten. Hegel, Marx und die Folgen. 6.Aufl. 1980 (= Uni-Taschenbücher 473).
- 10) Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration. Würzburg-Amsterdam 1982.
- 11) ebd., S.14.

- 12) Zitiert bei Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, S.282.
- 13) Albert Fuchs: Geistige Strömungen in Österreich. Wien 1949, S.28.
- 14) William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, S.111.
- 15) Das Wort und die geistigen Realitäten (1919).
- 16) Zur Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte (1929).
- 17) Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 2.Aufl. Frankfurt am Main 1978 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 96).
- 18) Hermann Broch: Kommentierte Werkausgabe. Bd.9/1, Frankfurt am Main 1975, S.148.
- 19) William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, S.144.
- 20) Hermann Broch: Kommentierte Werkausgabe. Bd.9/1, S.152.
- 21) ebd., S.150, 119.
- 22) Z.B. "Die Blumen des Zeitungsstils", "Sprache der Zeitungen", in: Literarische Herzenssachen. Reflexionen und Kritiken.
- 23) Georg Lukács: Essays über Realismus. Berlin 1948; Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1946. 3.Aufl. 1964.
- 24) Dazu Ernst Hanisch: Der kranke Mann an der Donau. Marx und Engels über Österreich. Wien-München-Zürich 1978.
- 25) Erich Auerbach: Mimesis, S.420/21.
- 26) Schorske: Wien ..., S.265-303.
- 27) Walter Weiss: Antworten österreichischer Gegenwartsliteratur auf Adalbert Stifter. In: Adalbert-Stifter-Institut. Vierteljahresschrift Jg. 32 (1983), S.133-143.
- 28) William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, S.230f.: "Therapeutischer Nihilismus der Wiener medizinischen Schule".



Roman, Novelle und Psychoanalyse

Exkurs zum Ursprung einer Theorie

Nichts erscheint mir problematischer als die Anwendung der psychoanalytischen Theorie auf die Texte von Autoren wie Arthur Schnitzler, Italo Svevo, Robert Musil, Marcel Proust oder Alberto Moravia. Einerseits ist es sehr naheliegend, daß gerade die Werke dieser Autoren, die nachhaltig von Freuds Psychoanalyse beeinflußt wurden, zum Gegenstand psychoanalytischer Untersuchungen werden. Andererseits lassen gerade solche Untersuchungen eine Frage aufkommen, die sie leider nicht beantworten: nämlich die Frage nach dem gemeinsamen Ursprung dieser Werke und der psychoanalytischen Theorie. Dieser Frage sind bisher nur die wenigsten Leser, Kritiker und Literaturwissenschaftler nachgegangen, wahrscheinlich, weil die meisten von ihnen etwas voreilig die Verwandtschaft zwischen literarischem Text und psychoanalytischer Theorie auf Sigmund Freuds Einfluß reduzierten.

1. Einfluß

Dieser Einfluß, der sich teils aus der wissenschaftlichen, theoretischen Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, teils aus persönlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Schriftstellern und Freud oder Jung heraus erklärt, soll nicht geleugnet werden. Bei Arthur Schnitzler braucht man nicht allzu lange nach ihm zu fahnden. Er selbst war sich seiner Nähe zu Freud durchaus bewußt und geht in seinen

Tagebüchern und in seinem Briefwechsel mit Freud auf sie ein.

In einer Tagebucheintragung heißt es über Freud:

"In seinem gesamten Wesen zog er mich wieder an, und ich verspürte eine gewisse Lust, über allerlei Untiefen meines Schaffens (und Daseins) mich mit ihm zu unterhalten - was ich aber lieber unterlassen will." 1)

Wir wissen, wie sehr Jung Hermann Hesses Schaffen (und nicht nur sein Schaffen, sondern auch sein Leben) beeinflußt hat. In Hermann Hesses Tagebuch heißt es an einer Stelle, auf die ich noch näher eingehen will:

"Angeregt sind diese Einfälle durch Dr. Jungs neues Buch über die psychologischen Typen, ein überaus schönes Werk." 2)

Ähnliche Passagen finden sich auch bei Thomas Mann, Kafka und Musil. Musils Einstellung zur Freudschen Psychoanalyse ist allerdings wesentlich kritischer als die Hesses und selbst Schnitzlers. Als einer der ersten erkannte Musil in der Psychoanalyse eine potentielle Ideologie, einen Spleen, dem diejenigen zum Opfer fallen, die im psychoanalytischen Diskurs eine neue Identität (Subjektivität) suchen:

"Lange vor den Diktatoren hat unsere Zeit die geistige Diktatorenverehrung hervorgebracht. Siehe George. Dann Kraus und Freud, Adler und Jung. Nimm noch Klages und Heidegger hinzu. Das Gemeinsame ist wohl ein Bedürfnis nach Herrschaft und Führerschaft, nach dem Wesen des Heilands." 3)

## 2. Der gemeinsame Ursprung

Diese Bemerkungen Musils lassen bereits vermuten, daß von einer mechanischen Beeinflussung der Schriftsteller durch die Psychoanalyse oder gar von einer Herrschaft der Psychoanalyse über die Literatur nicht die Rede sein kann.

Damit komme ich zur zentralen These meiner Darstellung, die sich in aller Knappheit folgendermaßen zusammenfassen ließe: Die theoretischen Diskurse der Psychoanalyse sowie bestimmte Texte der europäischen Literatur sind in einer sprachlichen und zugleich gesellschaftlichen Situation entstanden, die von der Ambivalenz der sozialen, kulturellen Werke gekennzeichnet ist.

Ich will diese Ambivalenz ("Doppelwertigkeit") vorerst nicht in einem historischen und sozialen Zusammenhang erklären, sondern lediglich beschreiben. Den Versuch einer Erklärung will ich ganz am Ende wagen.

Als einer der ersten erkannte Nietzsche die Doppeldeutigkeit der moralischen, kognitiven und ästhetischen Werte in der bürgerlichen Gesellschaft. In Ecce Homo und in der Genealogie der Moral ist es ihm unter anderem darum zu tun, die Sinnlichkeit des Asketen, den profanen Ursprung des Heiligen und die Verlogenheit der offiziellen Wahrheit aufzudecken.

Anders als Hegel, dessen Dialektik über die Gegensätze hinausgeht und stets neue Synthesen anvisiert, läßt Nietzsche es bei der Ambivalenz der Werte, bei der Einheit der Gegensätze bewenden. Sein Denken macht in der destruktiven Phase des dialektischen Prozesses halt. Wie destruktiv es ist, wird in Jenseits von Gut und Böse deutlich. Dort heißt es:

"Der Grundglaube der Metaphysiker ist der Glaube an die Gegensätze der Werte." 4)

Im Gegensatz zu den Metaphysikern plädiert Nietzsche für eine Philosophie, die der Ambivalenz der Werte Rechnung trägt:

"Es wäre sogar noch möglich - schreibt er -, daß was den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein." 5)

### 3. Ambivalenz

Vereinfachend ließe sich also sagen: Der gemeinsame Ursprung der Psychoanalyse und der hier zitierten Literatur ist die Ambivalenz oder metonymisch: der gemeinsame Ursprung ist Nietzsche. Ich will nun versuchen zu zeigen, daß sowohl in der psychoanalytischen Theorie als auch in den Novellen und Romanen Hesses, Schnitzlers, Prousts, Musils und Moravias die kulturelle Ambivalenz (die Ineinssetzung gegensätzlicher Werte) das wichtigste strukturierende Element ist.

Es gehört zu den Grundgedanken der Psychoanalyse, daß das Individuum eine Doppelnatur hat, oder, um es mit Freud zu sagen: daß das Ich unablässig zwischen dem Über-Ich und dem Es schwankt. Das Ich (die "Person") ist weder mit dem moralischen, vergesellschafteten Über-Ich noch mit dem naturwüchsigen Es identisch: es ist beides zugleich. Es ist zweiwertig oder ambivalent.

Freuds Untersuchungen über die Traumarbeit, in denen er wesentliche Themen der literarischen Produktion aufgreift, zeigen, wie ambivalent das individuelle Subjekt ist: Im Traum werden die moralischen Werte, mit denen sich der einzelne im Alltag identifiziert, desavouiert und erscheinen als das, was sie sind: als Fassade. Zugleich

treten die Triebe in den Vordergrund und lassen die Frage aufkommen, ob die wahre Persönlichkeit nicht mit dem Es (mit den verdrängten Trieben) identisch sei. Freuds Entdeckung besteht nun gerade darin, daß es die "wahre Persönlichkeit" (die "Wahrheit", würde Nietzsche sagen) nicht gibt: Das Subjekt ist ambivalent, ebenso wie seine Handlungen, seine Gesten und seine Worte. Es ist ein Doppelwesen.

#### 4. Ambivalenz in der Novelle und im Roman

Das Thema der Ambivalenz führt mitten in die Problematik der Novellen und Romane der Jahrhundertwende. Es ließe sich wahrscheinlich zeigen, daß Schriftsteller wie Proust, Schnitzler, Hesse und Musil z.T. unabhängig von Freud das Problem der Ambivalenz (des Charakters, der Handlung oder des Wortes) aufgriffen und sich intensiv mit ihm befaßten.

Ich kann hier nicht auf alle Einzelheiten eingehen, möchte aber daran erinnern, daß Marcel Proust in seiner Recherche das Wort unbewußt (inconscient) gebraucht, ohne jemals Freuds Schriften gelesen zu haben. Er gebraucht es aber durchaus im Sinne der Psychoanalyse: im Zusammenhang mit einer Fehlleistung seiner Freundin Albertine.

Ähnliches ließe sich von Arthur Schnitzler sagen: In seiner Traumnovelle und bis zu einem gewissen Grad auch in seinem Roman Der Weg ins Freie werden bestimmte Erkenntnisse der Psychoanalyse vorweggenommen. Freud selbst war sich dessen bewußt, als er Schnitzler schrieb:

"Ich habe mich oft verwundert gefragt, woher Sie diese oder jene geheime Erkenntnis nehmen könnten, die ich mir durch mühselige Erforschung des Objektes erworben und endlich kam ich dazu, den Dichter zu beneiden, den ich sonst bewundert." 6)

Hier und in zahlreichen anderen Textpassagen zeigt sich, daß Autoren wie Schnitzler, Hesse, Proust und Musil zugleich mit Freud und Jung das zentrale Problem ihrer Zeit erforschten, nämlich das Problem der Ambivalenz, der Doppelwertigkeit.

In diesem Zusammenhang sei vor allem an Schnitzlers Traumnovelle erinnert, sowie an Hermann Hesses Novelle Klein und Wagner und an seinen Roman Der Steppenwolf. Es sei an die Gestalt des Androgynen in Musils Der Mann ohne Eigenschaften erinnert und an das Thema der Zweigeschlechtigkeit in Prousts À la recherche du temps perdu.

Es ist wohl kein Zufall, daß Schnitzler anfangs vorhatte, die Traumnovelle "Doppelnovelle" zu nennen. Denn diese - etwas formale - Bezeichnung bezieht sich nicht nur auf die beiden parallellaufenden Geschichten Albertines und Fridolins, sondern in noch stärkerem Maße auf die Verdoppelung der Wirklichkeit, die in eine bewußte (offizielle) und eine unbewußte (tabuisierte) Welt zerfällt. In dieser Novelle treten nämlich ambivalente Wesen auf, die ein Doppelleben zwischen Traum und Alltag, zwischen Bewußtem und Unbewußtem führen. Wichtig ist, daß die Wahrheit weder mit dem Unbewußten (dem Traum) noch mit dem Bewußten (dem sozialen Wertesystem) identifiziert wird. Sie hat einen Doppelcharakter; radikaler gesagt: es gibt sie nicht.

Eine ähnliche Situation wie in der Traumnovelle finden wir in Hermann Hesses Klein und Wagner vor: Auch hier schwankt der Held zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten, zwischen der biedereren Existenz des Bürgers Klein und der des Kriminellen Wagner: zwischen Leben und Traum. In vieler Hinsicht kann diese Novelle als ein Vorspiel zu Hesses Der Steppenwolf gelesen werden. Auch hier haben wir es mit der Verdoppelung des Subjekts zu tun, die nur im Rahmen der allgemeinen Ambivalenz-Problematik erklärbar ist. In

einer Welt, in der alle Werte ambivalent geworden sind, in der es keine eindeutige Wahrheit gibt, wird auch das individuelle Subjekt fragwürdig und verliert seine Identität: Harry Haller ist Mensch und Wolf und geht (wie vor ihm Klein) an dieser Ambivalenz zugrunde: Im Magischen Theater zerbricht sein Ich an dem unaufhebbaren Konflikt zwischen Mensch und Wolf, zwischen Über-Ich und Es, die zusammen seine widersprüchliche Identität bilden.

Hesse selbst hat erkannt, wie sehr diese Identitätskrise mit der Ambivalenz der Werte und mit der Aufhebbarkeit der Gegensätze zusammenhängt. In einer seiner Tagebucheinträgen heißt es:

"Ich verlange von mir Zurückgehen hinter die Gegensatzpaare, Annahmen des Chaos. Dies ist dasselbe, was die Psychoanalyse verlangt, woher ich es ja zum Teil auch habe: Wir sollen, wenigstens für ein einziges Mal, alle Werturteile weglassen und uns selber ansehen, so wie wir sind, oder wie die Äußerungen des Unterbewußten uns zeigen ..." 7)

Es gibt kein Wertsystem, keine Moral, keine Kultur ohne feste Unterscheidungen, Gegensätze und Gegensatzpaare. Zugleich mit der Psychoanalyse erkennen die Schriftsteller der Jahrhundertwende, daß die Unterschiede und Dichotomien ihrer Gesellschaft fragwürdig geworden sind. Nach Nietzsche entdecken sie die Ambivalenz der Werte und die Einheit der moralischen Gegensätze. Zugleich mit Freud entdecken sie die Fragwürdigkeit der individuellen Identität, der Subjektivität. Denn ohne feste Wertungen, ohne feste Wertgegensätze ist Subjektivität nicht denkbar. Das zeigt die Ambivalenzproblematik in Italo Svevos Zeno Cosini.

Aus der typologischen Übereinstimmung zwischen den Diskursen Svevos und Freuds, die im Zusammenhang mit der Krise der Sprache und des Wertsystems zu verstehen ist, erklärt sich die intertextuelle Verarbeitung psychoanalytischer Dis-

kurse und des psychoanalytischen Soziolekts in seiner Gesamtheit. Erst die typologische Affinität, die aus dem "Unbehagen in der Kultur" hervorgeht, ermöglicht den Einfluß, der nicht isoliert betrachtet werden sollte, sondern im Zusammenhang mit einer Bemerkung von A.Pittoni, die in ihrem Buch L'Anima di Trieste die typologischen Beziehungen anvisiert:

"Im Grunde genommen hatte Svevo die Lehren Freuds auf eigene Faust entdeckt und in seinen ersten Romanen dargestellt." 8)

Doch erst im letzten Roman Svevos, erst in La Coscienza di Zeno, wird die Psychoanalyse als institutionalisierte Gruppensprache, als wissenschaftlicher Soziolekt, der auf die sprachliche Situation im Triest des Ettore Schmitz einwirkt, vom Romantext aufgenommen. Dort übernimmt sie insofern eine strukturierende Rolle, als sie das Problem der Ambivalenz und der Verdoppelung zum zentralen Problem des Romans werden läßt.

Die Ambivalenz wird immer wieder in Kommentaren zu Svevos (oder Musils) Roman erwähnt. So schreibt beispielsweise M. Fusco in seinem Aufsatz "Italo Svevo e la psicanalisi":

"... In Wirklichkeit wird Zenos ganzes Auftreten von einer ständigen Ambivalenz charakterisiert, die wahrscheinlich die eigentliche Originalität dieses außergewöhnlichen Romans ausmacht." 9)

Begriffe wie Originalität und Schöpfung kommen in literaturwissenschaftlichen Kommentaren zwar immer noch häufig vor; ihre Frequenz verhält sich allerdings umgekehrt proportional zu ihrer theoretischen Brauchbarkeit. Deshalb erscheint es mir wichtig, die semantische Ambivalenz in Svevos Roman im Zusammenhang mit der Psychoanalyse näher zu untersuchen.

Zunächst sollte auf die globale, strukturelle Ambivalenz des Romans hingewiesen werden, der zwei semantische Ebenen, die in der Alltagssprache sorgfältig geschieden werden, auf "karnevalistische" Art miteinander verschmelzen läßt: Das Komische und das Tragische erscheinen (ähnlich wie später in Moravias Gli Indifferenti) als zwei Aspekte eines und desselben Problems.

Guidos Selbstmord beispielsweise wird als ein zugleich tragisches und komisches Ereignis dargestellt. Er ist komisch, weil die anderen annehmen, daß Zenos Freund Guido nur mit dem Selbstmord "spielt", um von seiner Frau Ada (von deren Familie) mehr Geld zu bekommen; er ist tragisch, weil er zufällig gelingt. Zeno, den die Nachricht vom plötzlichen Tode seines Freundes in den frühen Morgenstunden im Bett erreicht, kann an den gelungenen Selbstmord nicht so recht glauben und projiziert das Ereignis zunächst ins Komische:

"Levatomi dal letto ebbi per l'ultima volta uno scancio d'ira contro il povero Guido: complicava ogni sventura con le sue commedie! ... Tanto poco credevo alla notizia della gravità delle condizioni di Guido che pur m'era stata annunziata!"

(Als ich aufstand, packte mich wieder einmal Wut über den armen Guido: er komplizierte sein Unglück immer durch solche Komödien! ... So wenig glaubte ich an die traurige Nachricht.)" 10)

Ähnlich wie die Romane Musils und Prousts, die Tragisches und Komisches miteinander verknüpfen, ähnlich wie Prousts Temps retrouvé, das die sublim-komischen Züge des greisen Baron de Charlus und das lächerliche Ritual einer sterbenden adeligen Gesellschaft darstellt, kann La Coscienza di Zeno als eine großangelegte Tragikomödie gelesen werden, in der alles Triviale und Lächerliche seine ernstesten Seiten hat. Darin ist der Roman der Psychoanalyse verwandt, die zeigt, daß eine scheinbar harmlose Fehlleistung von der tragischen Spaltung des Subjekts zeugen kann.

Tragik und Komik vermischen sich nicht nur in Zenos Heirat mit Augusta, die einerseits durch einen trivialen Zufall zustande kommt, andererseits aber Zenos Liebesglück (das er bei Augustas Schwester Ada zu finden glaubt) ausschließt; sie gehen auch in der Vater-Sohn-Beziehung ineinander über. Bekannt ist die Szene aus dem vierten Kapitel ("La Morte di mio padre"), wo der sterbende Vater Zeno bewußt, oder ohne es zu wollen, eine Ohrfeige gibt. Die Möglichkeit, daß die Ohrfeige des Sterbenden reiner Zufall sein könnte, läßt sie in einem komischen Licht erscheinen; zugleich ist sie jedoch bitterer Ernst, weil der Leser (wie Zeno) weiß, daß der Sohn seinen Vater nie mehr nach der Bedeutung dieser letzten Geste fragen wird können.

Wie ambivalent die Vatergestalt in Zenos Augen ist, zeigen die infantil-regressiven Visionen des Sohnes nach dem Tode des alten Mannes. Zu diesem Zeitpunkt erscheint der Vater bald als die strenge Autorität, die die alten Werte und Normen verteidigt, bald als ein gütiger Schwächling:

"La morte aveva già irrigidito quel corpo che giaceva superbo e minaccioso. Le sue mani grandi, potenti, ben formate, erano livide, ma giocevano con tanta naturalezza che parevano pronte ad afferrare e punire. ... Poi, al funerale, riuscii a ricordare mio padre debole e buono come l'avevo sempre conosciuto dopo la mia infanzia ..."

(Der Körper war schon erstarrt und sah nun mehr stolz und drohend aus. Die mächtigen und gut geformten Hände waren fahl, aber lagen mit so viel Natürlich da, daß sie noch immer bereit schienen, zuzupacken und zu strafen. ... Später, beim Begräbnis, gelang es mir, mir meinen Vater wieder schwächlich und gütig vorzustellen, wie ich ihn seit meiner Kindheit kannte.)" 11)

Zenos ambivalenter Einstellung zum Vater entspricht die zweideutige Einstellung der Psychoanalyse zur herrschenden Kultur: Diese erscheint einerseits als ein repressives System von Zwangsmechanismen, andererseits als ein Relikt der Vergangen-

heit, als eine "dying culture" im Sinne von Caudwell. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß der Sohn, der sich nicht nur über die ernsten Dinge des Lebens und der Kultur, sondern auch über den Vater lustig macht (den er liebevoll-herablassend "veccio Silva manda denari" nennt), schließlich als Erzähler den Diskurs der Psychoanalyse übernimmt, den er im letzten Kapitel ebenfalls relativiert.

Die Frage ist nun, wie diese Parallelentwicklung der Literatur, der Psychoanalyse und der Philosophie (seit Nietzsche) zu erklären sei. Daß es sich um eine Parallelentwicklung der verschiedenen kulturellen Bereiche handelt und nicht etwa um eine mechanische Beeinflussung der Schriftsteller durch Nietzsche oder Freud, hat Alberto Moravia deutlich erkannt. In seinem französischen Interview mit Vania Luksic sagt er über Arthur Schnitzlers Verhältnis zur Psychoanalyse:

"Lorsque j'ai lu Schnitzler, l'écrivain viennois contemporain de Freud, j'ai immédiatement constaté que, bien qu'ayant vécu à la même époque, Schnitzler avait écrit avant Freud: tous les problèmes qu'il pose ont été éclaircis, par la suite, par Freud." 12)

Will man diese Parallelentwicklung verstehen, will man verstehen, weshalb Schriftsteller wie Proust, Schnitzler, Musil oder Hesse unabhängig von der Psychoanalyse die Ambivalenz der Werte, die Verdoppelung der Person, die Krise des Subjekts und das "Unbehagen in der Kultur" erkannt haben, so muß man auf den gesellschaftlichen Kontext eingehen. Das Grundproblem der kulturellen Ambivalenz kann nur im Rahmen der sozio-historischen Entwicklung erklärt werden.

## 5. Ambivalenz und Marktgesetz

Für die Krise der Werte (des Wertsystems) gibt es verschiedene soziologische Erklärungen. Sie wird einerseits von der fortschreitenden Arbeitsteilung verursacht, die gesellschaftliche Gruppen einander entfremdet und zu dem führt, was Emile Durkheim anomie nannte; andererseits tragen die ideologischen Konflikte und der Mißbrauch der Sprache durch Ideologie und Propaganda entscheidend zur Entwertung aller Werte bei.

Ich meine aber, daß der eigentliche Grund für die Entwertung des Wertsystems tiefer liegt: nämlich in der wirtschaftlichen Grundlage der modernen, bürgerlichen Gesellschaft. Seit den Anfängen der bürgerlichen Ära hat diese Grundlage unablässig an Bedeutung gewonnen, und in neuester Zeit ist sogar in kritisch-liberalen Zeitungen "von der um sich greifenden Kommerzialisierung aller Werte" (Die Zeit, 16.10.1981, S.1) die Rede.

Was hat diese Kommerzialisierung mit der hier skizzierten Ambivalenz-Problematik zu tun? Man könnte sagen, daß die Kommerzialisierung aller Lebensbereiche dazu führt, daß die qualitativen - ethischen, ästhetischen und kognitiven - Werte zu leeren Hüllen, zu Masken werden, hinter denen sich der eigentliche und der einzige Wert verbirgt, den die kommerzialisierte Gesellschaft (die "société-marchande", Camus) anerkennt: der Tauschwert, der Marktwert. Das schönste Fotomodell ist das Fotomodell mit dem höchsten Marktwert; das beste Buch ist der Best-seller. In einer solchen Situation werden Bezeichnungen wie "gut", "schön" oder "originell" ambivalent, denn zugleich mit den wirklichen oder imaginären Qualitäten der Dinge bezeichnen sie die Umsatzraten, die diese Qualitäten ganz oder teilweise ausmachen.

In seinem Roman La Disubbidienza faßt Alberto Moravia diese Ambivalenz des Wertes fast wörtlich auf. Lucca, der Held des Romans, entdeckt, daß seine Eltern hinter dem Raffael-Gemälde, auf dem die Madonna abgebildet ist, ihren Safe versteckt haben. Die Interpretation dieser Episode liegt auf der Hand: Die religiösen und künstlerischen Werte sind dem Bürgertum nur Vorwand. Der einzige Wert, den es ohne Vorbehalte anerkennt und der als der gemeinsame Nenner aller individuellen Werturteile in der Marktgesellschaft erscheint, ist der Tauschwert.

Für das Verhältnis von Roman und Psychoanalyse bei Moravia ist nun entscheidend, daß in La Disubbidienza das Geld als Tauschwert aufs engste mit dem Unbewußten und der Sexualität verknüpft wird. Die Entdeckung, daß die religiösen und künstlerischen Werte lediglich dazu da sind, den Tauschwert zu tarnen, führt nämlich dazu, daß der Held das Geld und die Sexualität (die zwei Komponenten des "Lebens") radikal ablehnt und sich in eine Krankheit zum Tode flüchtet.

Es handelt sich keineswegs um eine isolierte Episode in Moravias Werk: Wie in La Disubbidienza, so wird auch in Gli Indifferenti und La Noia die Sexualität (das Natürliche und das Animalische) mit dem Geld verknüpft.

Deshalb drängt sich hier die Frage auf, wie bei Moravia und den anderen hier erwähnten Autoren Tauschwert und Sexualität aufeinander zu beziehen seien. Diese Frage möchte ich dahingehend beantworten, daß ich eine Homologie zwischen dem Tauschwert (dem Geld) und dem unbewußten Triebleben postuliere. Diese Homologie hat einen negativen Aspekt: Sie besteht darin, daß sowohl der Tauschwert als auch die verdrängte Sexualität wertneutral sind und alle gesellschaftlichen, kulturellen Wertungen negieren.

Damit komme ich wieder zu Schnitzler zurück: In seiner bekannten Studie, die paradoxerweise den Titel Die Braut trägt, bezieht er die freigewordene und zugleich wert-

freie Sexualität auf den Gelderwerb, auf die Prostitution. In ihr werden alle Wertungen, die das vergesellschaftete Individuum ausmachen, negiert. In diesem Zusammenhang ist von der "Maske eines Individuums" die Rede und von der Gleichgültigkeit allen Werten und allen individuellen Eigenschaften gegenüber. Das einzige, was gilt, ist die Natur, in der alle Individuen vertauschbar werden:

"Ja, es war gleichgültig, wer jener Mann gewesen, mit dem sie die erste Nacht durchlebt, gleichgültig, wer nach ihm gekommen, und gleichgültig war es auch, ob ich oder ein anderer da neben ihr im Wagen lehnte." 13)

Diese Passage ist deshalb so wichtig, weil das Wort "gleichgültig" hier denselben Ursprung hat und dieselben Erscheinungen bezeichnet wie in Moravias Roman Die Gleichgültigen. In diesem Roman ist die Gleichgültigkeit allen Werten gegenüber unzertrennlich mit der Indifferenz der Natur (der Sexualität) und des Tauscherts (des Geldes) verbunden.

Zusammenfassend ließe sich deshalb sagen, daß sowohl in der Psychoanalyse als auch bei Schriftstellern wie Schnitzler, Hesse und Moravia die Entdeckung des Unbewußten und der verdrängten Sexualität möglich wird, weil in der kommerzialisierten Wirklichkeit alle kulturellen Werte (und zusammen mit ihnen das "Kultur-Über-Ich", Freud) vom Tauschwert ausgehöhlt werden.

Über das Unbewußte sagte Thomas Mann in seiner Rede zum 80. Geburtstag Sigmund Freuds:

"Denn das Unbewußte, das Es, ist primitiv und irrational, es ist rein dynamisch. Wertungen kennt es nicht, kein Gut und Böse, keine Moral. Es kennt sogar nicht die Zeit, keinen zeitlichen Ablauf, keine Veränderungen des seelischen Vorgangs durch ihn ..." 14)

Ähnliches ließe sich vom Tauschwert sagen; deshalb meine ich, daß man von einer Homologie zwischen dem Marktwert und dem Unbewußten sprechen kann.

Sobald diese Homologie erkannt wird, ist es möglich, Nietzsches Jenseits von Gut und Böse sowie die Ambivalenz, die den Texten Schnitzlers, Musils, Kafkas, Hesses und Moravias zugrunde liegt, in einem sozio-historischen Kontext zu deuten. Dann erübrigen sich auch alle Versuche, den fiktionalen Text aus den "Einflüssen" Nietzsches oder Freuds heraus zu erklären.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Arthur Schnitzler: Die Braut. Traumnovelle. Reclam 1976, S.107.
- 2) Hermann Hesse: Eigensinn. Suhrkamp 1972, S.139.
- 3) Robert Musil: Aus den Tagebüchern. Suhrkamp 1971, S.157.
- 4) Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Fischer Werkausgabe, Bd.3, 1968, S.27.
- 5) ebd., S.28.
- 6) Arthur Schnitzler: Die Braut. Traumnovelle. op.cit., S.105.
- 7) Hermann Hesse: Eigensinn, op.cit., S.138.
- 8) A.Pittoni: L'Anima di Trieste. Firenze, Vallecchi 1968, S.51.
- 9) M.Fusco: "Italo Svevo e la psicanalisi", in: Il Caso Svevo (a cura di G.Petronio) Palumbo 1976, S.73.
- 10) Italo Svevo: La Coscienza di Zeno. Dall'Oglio Editore 1938, S.426. Zeno Cosini, Rowohlt Verlag 1959, S.400.
- 11) Italo Svevo: La Coscienza di Zeno, op.cit., S.81. Zeno Cosini, op.cit., S.61.
- 12) Alberto Moravia: Le Roi est nu. Conversations en français avec Vania Luksic, Stock 1979, S.128.

- 13) Arthur Schnitzler: Die Braut. Traumnovelle. op.cit., S.9.
- 14) Thomas Mann: In: S.Freud: Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur: "Freud und die Zukunft", Fischer 1953, S.138.

Wandlungen im ungarischen Feuilletonstil um die Jahrhundert-  
wende

Es ist eingestandenermaßen ein riskanter Versuch, jene tiefer einschneidenden Veränderungen an Hand eines Stilwechsels zu repräsentieren, die im ausgehenden 19. Jahrhundert in Ungarn vor sich gegangen waren. Es geht jedoch um einen Stilgebrauch, der über tiefer greifende Prozesse Aufschluß gibt.

Die Texte, die ich vorstellen möchte, sind durch zweierlei Koordinatensysteme bestimmt.

Zum einen durch die Entwicklung der ungarischen Feuilletonnovelle von den 80er Jahren des letzten bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Es ist eine Feststellung der ungarischen Literaturwissenschaft, daß es in den Jahren zwischen 1880 und 1900 neben der stagnierenden Lyrik und dem nicht eigentlich auf gesamteuropäischem Niveau stehenden Roman die Novelle - und innerhalb dieser Gattung vor allem die kürzere Novelle, das Feuilleton - ist, das als eigentlich repräsentative Gattung gelten kann.

Die Voraussetzung dafür ist freilich das Anwachsen des Pressewesens. Einer Statistik zufolge gab es 1885 nicht weniger als 475 Zeitungen, Wochenblätter und Zeitschriften, die in den entsprechenden Spalten regelmäßig Belletristisches veröffentlichten. In den 70er und frühen 80er Jahren schwingt in diesen Spalten noch das Nachleben der Romantik mit, von der Mitte der 80er Jahre an erhält die immer mehr realistische, später mit Mitteln der modernen Psychologie arbeitende Feuilletonnovelle die Dominanz. Darüber liest man in der Zusammenfassung der neuesten ungarischen Literatur:

"Das im Plauderton gehaltene oder Kenntnisse popularisierende 'Feuilleton' ist seit den 40er Jahren des [19.] Jahrhunderts in Mode, Platz finden 'unter dem Strich' sogar Schriften von ganz unbestimmbarer Gattung und Form ... Literatur-, Theater-, Musik- und Kunstkritiken, Reisebilder, biographische Einzelheiten, Skizzen, Ereignisse der Woche, sogar Novellen und Romane in Fortsetzungen ...",

zitiert das Werk die Literaturhistorikerin Gizella Lovrich (Das Feuilleton in der ungarischen Literatur, 1937, 7.).

"Innerhalb dieses, in der Form bestimmten Rahmens entwickelt sich die Keimform der Feuilletonnovelle, die Plauderei über eine interessante Kleinigkeit, eine Nichtigkeit, womöglich humoristisch und aktuell gehalten, so, wie Agai dieses Genre gehandhabt hatte. Als in der Form straffer als die (eventuell in Briefform geschriebene) Plauderei gilt die auch im Gegenstand fester umrissene Skizze. Ihr Gegenstand ist seit den 40er Jahren ein Lebens- oder Genrebild, d.h. eine typische Figur oder eine typische Gruppe. Besondere Ereignisse werden in der Skizze nicht behandelt, sie bleibt in der Regel bei der äußerlichen Beschreibung, ohne die tieferen Gründe des Charakters auszuleuchten."

"Die Entwicklung im weltanschaulichen und thematischen Bereich, die besonders von den 90er Jahren an überhandnimmt, differenziert und sprengt den bereits gefestigt erscheinenden Rahmen der Feuilletonnovelle ... die früher als statisch bekannte beschreibende Gattung wird dynamisch, fast dramatisch ... . Das Aufkommen intellektueller Ansprüche - ein typisches soziales und geistiges Phänomen des ausgehenden Jahrhunderts - läßt die literarischen Lösungen noch tiefer nuanciert werden. Es ist zu beobachten, wie die herkömmliche Anekdote zur Parabel wird: die einfache, anekdotische Geschichte oder Fabel steigt zur Illustration eines tieferliegenden Gedanken, einer Idee auf ... . Schließlich muß man der Wirkung des im Jugendstil - in der Sezession - aufkommenden Subjektivismus Rechnung tragen bei dieser tiefgreifenden Umgestaltung der Feuilletonnovelle. Manchmal ist bloß das Eindringen gewisser belebender Momente - musikalischer und malerischer Effekte - zu verzeichnen. Durch sie wird meist bloß der Stil bunt und vibrierend; damit aber wird die ansonsten feste Komposition der Feuilletonnovelle aufgeweicht und verschwommen." 1)

Das andere Kräftefeld, in dem die Erscheinung zu registrieren ist, ist der Start einer neuen Wochenschrift. Ab 1890 erscheint A Hét (Die Woche), ein Blatt in Großformat. Herausgegeben wird sie von József Kiss, bis dahin vornehmlich als ein Dichter bekannt, der Technik, Gattungen und Sprache der ungarischen volksnationalen Schule, besonders von János Arany, für jüdische Themen anwandte. Diejenigen, die ein feineres Gespür für Gedichte hatten, bemerkten jedoch, daß bei ihm auch vollends neue rhythmische Lösungen zu entdecken sind. In den ersten Jahrgängen von A Hét - mit einer bereits ansehnlichen Leserschaft aus dem Budapest und dem Provinzbürgertum - kommen Politik und Bühne, Bildende Kunst und Alltagsleben zugleich zu Wort, das Blatt bringt Publizistik wie Belletristik, Kritik und ironische Gespräche. Bald gehören die namhaften Vertreter der bereits erstarkten städtisch-bürgerlichen Literatur (Ignotus, Z. Ambrus, T.Kóbor) zum festen Kern des Blattes. Das Blatt begreift sich als Umgestalter und Bahnbrecher; seine Funktion in der Gestaltung der öffentlichen Meinung kann man kaum hoch genug schätzen (die neueste Literaturgeschichtsschreibung hat diese bahnbrecherische Funktion allerdings noch nicht aufgearbeitet). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, da wieder neue Bestrebungen aufkommen, wird das Blatt erst in das Mittelfeld, schließlich in die Defensive verdrängt. Es wird überschattet von der jüngeren und kräftigeren Zeitschrift Nyugat, obgleich es noch immer als Auszeichnung gilt, in A Hét zu erscheinen, und es gibt eine Gruppe von Autoren (Dezső Kosztolányi und Gyula Juhász sind die namhaftesten), die für beide Zeitschriften parallel arbeiten.

Unser Anliegen ist also darauf gerichtet, an Hand einiger Textproben aus A Hét den Stil- und Auffassungswechsel zu veranschaulichen, der innerhalb des ungarischen Feuilletons - breiter gefaßt: in der ungarischen Publizistik - vor sich gegangen war.

Beim Start orientiert sich A Hét in den Leitartikeln, den politischen Kommentaren, den Briefen über Kunst, an den zwei typischen Manieren der damaligen ungarischen Publizistik. Eine von diesen ist die rhetorische Tradition, in engem Zusammenhang mit der lateinischen Schulung und Auffassung des ungarischen Adels. Diese Tradition, bereichert durch Elemente der romantischen Tirade, mochte sich einigermaßen wandeln, war aber bis Ende des 19. Jahrhunderts noch lebendig.

"Die Wogen der Aktualität mögen dann und wann einen Menschen packen und zu Höhen erheben, daß die ganze Welt von Schwindelgefühl ergriffen ist, wenn sie zu ihm aufblickt, dann kommt eine andere Welle, die in Tiefen reißt, wo ihn ein menschliches Auge nicht mehr wahrnehmen kann",

liest man an der Spitze eines Leitartikels von A Hét Anfang 1891.<sup>2)</sup> In noch ausgeprägterer Form erkennt man diese Tendenz an den einleitenden Zeilen eines anderen Leitartikels, diesmal über die Aussichten des Liberalismus:

"Les dieux s'en vont ... Der Liberalismus bricht seine Zelte ab, zieht die Fahnen ein, vernagelt die Kanonen, begräbt die Schatzkästchen seiner Ideale und zieht sich zurück in die Berge: der Mongolensturm naht. Die Mongolen kommen wie ein Heer wildgewordener Heuschrecken, überfallen in düsterer Gefräßigkeit Feld und Garten und Blumenbeete, um alles abzugrasen, was der Elan, das Wissen, der klare Kopf und das hohe Herz dieses großen Jahrhunderts schufen, zustande brachten. dachten und empfanden, um an dessen Statt die eigenen Eier niederzulegen, aus denen Haß und rohes Faustrecht, Unwissenheit und deren notwendige Brut: die Klassifizierung von Gott wie auch der Menschen schlüpfen werden." 3)

Den Höhepunkt repräsentierte aber wahrscheinlich der Leitartikel, der aus Anlaß der Tausendjahrfeier des Bestehens von Ungarn 1896 geschrieben wurde: ein der Analyse würdiges Musterbeispiel dieser Rhetorik. Inhaltlich ist er eine (fast

schon karikaturistische) Verherrlichung der Überlegenheit der Ungarn, mehr noch: Ungarns als Weltmacht mit weltweiter Mission:

"Das Flattern der Fahnen inmitten der Blüten des Frühlings: siehe da, diesmal ist das tote Wahrzeichen glorreicher als das lebendige. Denn die Blütenpracht welkt dahin, die Farben unseres Banners sind jedoch ewigwährend. Und während die Natur jedes Jahr stirbt, sind wir bereits seit tausend Jahren am Leben. Die Äußerlichkeiten der Ehrung sind bloß Rahmen unserer Feier: die Seele ist ernst, würdig und ewig, wie die Geschichte."

"Zu diesem Fest haben wir die Abgesandten der Nationen geladen: nicht nur als Zuschauer, sondern als Zeugen. Sie sollen bezeugen, daß im Leben dieser Nation auch ihre Nationen lebendig waren, daß in unserer tausendjährigen Geschichte die tausendjährige Geschichte der Welt einbegriffen ist. Das ist unser Recht aufs Leben, und an diesem tausendsten Geburtstag Ungarns darf auch die Geschichte, Mutter der hohen Ideen, feiern. Denn nie fanden ihre Anregungen eine ergebungsvollere Amme, nie einen strebsameren Erzieher und kampfbereiteren Soldaten, als die ungarische Nation.

Andere Nationen mochten zahlreicher gewesen sein. Wir aber waren treuer. Andere Nationen mögen glücklicher gewesen sein. Wir aber waren beharrlicher. Andere Nationen waren gewiß mächtiger, unter ihren Tritten erbebe die Erde ..."

"Unter den Heiligen der Kirche erglänzen in ihrem Heiligenschein die Gestalten des Hl. Stephan und des Hl. László. In der Chronik der Kreuzzüge liest man den Namen unseres Königs Andreas, des Jerusalemfahrers. Mit der Geschichte Italiens und Polens verbinden uns die Ungarnkönige aus dem Hause der Anjous bzw. István Báthory, aus der Geschichte des einheitlichen Italiens ist die ungarische Legion nicht wegzudenken. In der Geschichte der Türken geistern als dunkle Schatten zahlreiche glänzende ungarische Namen von János Hunyadi bis zu den beiden Miklós Zrinyi, die böhmischen Räuber und die österreichischen Fürsten sahen Matthias Hunyadi von Angesicht zu Angesicht. Siegreich ragt aus der Geschichte des 30jährigen Krieges und der Kämpfe der Protestanten die Gestalt von Gábor Bethlen hervor. Die Geschichte der Hohenzollern gedenkt der Husaren unter Oberst Hadik, der mächtigsten Dynastie der Neueren Zeit, den Habsburgern, ist heute der ungarische Thron die festeste Stütze. Der letzte Kampf der europäischen Frei-

heit wurde bei Világos geschlagen, und zusammen mit den wiedergeborenen Nationen, der deutschen und der italienischen, erwachte auch die ungarische zu neuem Leben. Von Dalmatien bis Konstantinopel fehlt in den letzten tausend Jahren nie und nirgends die Spur des ungarischen Schaffens, und die heutige Form des Balkans, somit auch das aktuelle Bild von Europa wurde von einem Ungarn geschaffen: von Graf Gyula Andrassy. Vom Dampfschiff bis hin zur sprechenden Zeitung, vom sternförmigen Gefängnis bis hin zur blühenden Presse, von den ungarischen Gestüten bis hin zum schiffbar gemachten Eisernen Tor gibt es kein einziges Kulturgut, das wir uns nicht verschafft und im Dienste der Welt nicht weiterentwickelt hätten. Das ist der Grund, weshalb wir das Fest unseres Landes mit einer Nationalausstellung begehen, um zu zeigen, daß wir getreue Verwalter der Güter der Welt waren, daß wir mit Zinseszinsen zurückerstatten, was wir bekommen hatten. So erhebt sich unsere Nationalausstellung zu einer Weltausstellung, wie auch die Straßen unseres Landes tausend Jahre hindurch die Überlandstraße Europas waren." 4

Die andere Tradition, die weitergeführt wird, ist die klassische ungarische Anekdote, die auch in diesen Jahren das Gespräch, die Reden, die Publizistik und die Literaturkritik prägt. Auch der Wandel kommt von zwei Seiten. Zum einen kommt der Plauderton auf, die präzise Notierung des Gesprächs, das "Beiseite" innerhalb des Rhetorischen des Textes, die die Intimität herausstellende Anspielung; dadurch aber werden einzelne Satzteile gleichsam in Anführungszeichen gesetzt, die Perioden gekürzt, die Assoziationen frappanter. Die folgenden Beispiele sind einer besonderen Reihe von Artikeln entnommen, die den Titel Briefe der Frau Emma erhielt. Die Budapester Bürgerfrau ergreift hier das Wort, vom Gesichtspunkt der Frau aus und die Gleichberechtigung verfechtend. Der Verfasser aber ist ein Mann: Ignotus, der bereits in den besten Mannesjahren stehende bedeutende Kritiker und Publizist. Dieser Umstand verleiht den Texten schon an sich eine gewisse Schwebel, Relativität und Verunsicherung. Im Dezember 1895 beginnt ein Brief mit folgenden:

"Ma chère, ich fühle, heute werde ich fade sein wie ein Hofmacher im Theater, der nach jedem Akt herrennt,

mir die Ohren vollapplaudiert und in wahnsinniger Ekstase losbrüllt, Herrgott, wie schön diese Mari Hegyesi ist, mein Gott, ist sie schön! Dann offeriert er mir eine Menge Theaterbonbons, die Hälfte davon verschluckt und mampft er selbst, er zupft an seinem auf Raten gekauften Smoking herum, um beim Nachtmahl als stolzer Sieger an den Abend zurückzudenken: Na, diese Frau hab' ich aber tüchtig erobert!"

Und weiter heißt es im Brief:

"... und die Herren Erzherzoge könnten die Künste auch hier genauso fördern, wie in Wien. Bis dies so sein wird, trösten sich die ungarischen Damen in Wien mit dem neuen Ministerpräsidenten, dem feschen Windisch-Grätz, der, wie schon sein Vater, der General, von den Rebellen, von den Frauen ebenfalls unbedingte Ergebung erwartet. Denk dir, er kann sogar ungarisch - ein österreichischer Kavalier, der Komplimente in den Nationalfarben macht und rot-weiß-grüne billets doux schreibt! Fabelhaft!" 5)

Man sieht: die Nachahmung der gesprochenen Sprache, der Rede, der vermischte Stil, die Beiordnung und die Unterbrechungen, ein Quentchen Impressionismus à la française kennzeichnen diesen Stil. Für das Inter parentheses, den Quasistil und den vorgegebenen Ernst ist ein späterer, 1901 geschriebener Brief das schönste Beispiel:

"Lieber Kiss, Sie dürfen vor Eifersucht verrückt werden: ich habe einen schönen Soldaten, der macht mir den Hof von mittags bis abends, manchmal sogar bis weit nach Mitternacht, und ich bete ihn an. Er heißt Henry, ist Leutnant im 6. Dragonerregiment; und ich könnte mein Leben lang seiner ruhigen, stillen, abgerissenen Rede, seinen unbegründet langen Umschweifen lauschen, während er das Hauptsächliche, das Wesentliche kurz und trocken erzählt, wie eine Kriegsmeldung. Ich bin verliebt in diesen Mann; was Wunder, er ist ja schließlich ein französischer Oberleutnant Dodo, auch er schreibt unter einem Pseudonym, jedoch unter dem Namen Stendhal, denn es gibt ja nichts Hübscheres als einen vermummten Militär, wenn hinter dem Philosophentalar, dem Leinenkittel des Anatomen, die Uniform der Männlichkeit hervorschimmert. Sie

sind freilich der Meinung, ein lebendiger Standesbeamter sei mehr wert als ein toter Dragonerleutnant, und mein Henry ist ja schon seit etwa sechzig Jahren zu Staub und Asche geworden. Nein, lieber Freund, Sie haben nicht recht: der Poet lebt, wenn man ihn versteht; er wird geboren, wenn die Leute, errötend ob der Dummheit ihrer Großväter, mit dem Schmerz des nie wieder Gutzumachenden flüstern: Wäre er heute am Leben, wir wüßten ihn zu schätzen. Ich könnte ihn wirklich schätzen, und ihm zuliebe schaue ich seine Freunde, die Militärs, mit gerechterem Auge als zuvor." 6)

Dieser Stil wird dann in eine Schreibweise hinüberwachsen, wo die Sätze einander widerspiegeln, wo auf jede Behauptung ein Gegenschlag folgt, wo am Ende eines jeden Satzes unbedingt eine Pointe explodiert.

Ein anderer Ausgangspunkt des Stilwandels führt selbstverständlich zur Parodie. Wie bekannt, ist diese parodistische Ader äußerst ausgeprägt in der gesamten Österreichisch-Ungarischen Monarchie, sie hat eine hehre Tradition in der Wiener Literatur und folglich, auch von den eigenen Traditionen zehrend, ebenso in der ungarischen Öffentlichkeit und Publizistik. Die ungarische Witzblattkultur stand bereits seit den 60er Jahren in Blüte. Es ist als ihre Fortsetzung zu betrachten, wenn in A Hét zahlreiche parodistische Dialoge erscheinen - es werden Gesellschaftschichten und Personen verspottet, vor allem aber tritt die Selbstparodie hervor. Besonders kennzeichnend dafür ist die Novellenserie von Zoltán Ambrus, eines Schriftstellers mit französischer Bildung: Die Berzseny-Dynastie stellt das Innenleben, die Gewohnheiten, den Snobismus einer neureichen jüdischen Großbürgerfamilie heraus; besonderen Nachdruck erhalten die Unterschiede und Konflikte zwischen der ersten und zweiten Generation.

Wenn der Bürger sich selbst kritisiert, über sich selbst lacht, so ist das auf andere Art geistreich als die übliche ungarische Anekdote, es hebt sich auch von deren Stil ab.

Von hier aus führt ein gerader Weg zur scharfen und ironischen Selbstkritik des bürgerlichen Lebens in Ungarn: zu den Dialogen von Franz Molnár (Józsi).

Über diesen Weg, über solche Vermittlungen gelangt man zur dritten Phase, wo der neue, zugespitzte, auf Pointen aufgebaute Stil bereits in voller Entfaltung hervortritt: zunächst in den kommentierenden Spalten von A Hét ("Mit Feder und Stilett", "Miszellania"), später in den Leitartikeln und in den literarischen Werken. Hier einige Beispiele:

"Der Mehrkonfessionelle. Árpád, der Schwertträger, ist gestorben, und das Budapester Publikum trägt, ohne Religionsunterschied, Trauer. Jedermann trauert ihm nach, weil jedermann meint, er habe seiner Konfession angehört. Árpáds Beliebtheit kam von seiner konfessionellen Anpassungsfähigkeit, ich möchte sagen, von seiner konfessionellen Metamorphose her. Hatten die Juden einen Christen nötig, dann wandten sie sich an Árpád. Und wenn die Christen eine jüdische Autorität brauchten, liehen sie sich Árpád für einige Stunden bei den Juden aus. Es gab politische Ären, in denen Árpád an einem einzigen Abend drei- oder viermal herhalten mußte in der Vertretung verschiedener Konfessionen. Zu den Demokraten in der Theresienstadt kamen in den stürmischsten Wahlkampfzeiten Fleischer aus der Außenstadt in Deputation ... Nur die eine Frage harrt noch der Beantwortung, in welchem Friedhof Árpád bestattet werden soll. Er war ein guter Mensch, er verdient es, daß sich sämtliche Konfessionen in die Haare geraten über seiner Bahre." 7)

"Wer ein Wissenschaftler ist, dem nützt die Protektion selbst des Königs von England nichts - der kriegt keinen Lehrstuhl in Budapest. Das ist die eine Folgerung aus dem Schachspiel, in dem die Juristische Fakultät - bei absoluter Verwechslung von König und Bauer - die Wissenschaft glücklich mattgesetzt hat. Die zweite Lehre ist die, daß der, der etwas zu sagen hat, den Mund halten soll. Rusztem Vámbéry, der als Strafrechtler ... wie soll ich es sagen? Leo Lánczy veröffentlichte vor vielen Jahren einen kurzen Artikel in einer schwarzen Revue, worin er erklärte, die Professoren der Budapester Universität speisten in der Küche der Pseudokultur; der Artikel war anonym, doch ist es das Fatum aller Anonymen seit Anonymus, daß sie enttarnt

werden, und die einzige Entdeckung der juristischen Fakultät war seit vielen Jahrzehnten die, daß sie hinter dem Artikel die Feder Vámbéry's ortete. Nun wurde es klar, daß der ansonsten nicht besonders skrupelhaftige und konsequente Vámbéry die Wahrheit sagte: die Fakultät rannte sich den Kopf ein und wählte ihm gegenüber einen Schulmeister einer bischöflichen Akademie. Es gibt ein geflügeltes Wort: Die Habsburger lernen nichts und vergessen nichts. Ich bin ein loyaler Mensch und ein getreuer Untertan. Ich sage bloß im Flüsterton, daß dieses Wort auch für die Budapester Universität zutrifft. Daß die Herren dort nicht lernen, wissen wir schon längst; im Licht des Vámbéry-Skandals wurde auch klar, daß sie nicht vergessen." 8)

"Der demokratische König. Ein König ist gestorben ... nicht auf dem Thron, auch nicht im Kanonenfeuer - er starb auf der Gasse, in den Winkelgassen des Hamburger Hafenviertels, auf dem Sitz eines verwitterten, abgenutzten Mietwagens. Ganz wie ein ... wie ein ... Bürger. Und dieser Tod unterminiert durch seinen Ort, seine Art und Weise, durch seine Form den Heroenkult der Herrscher tiefer, als die republikanische Propaganda von zwei Jahrhunderten. Vergebens wissen wir - ich und du und alle -, daß auch der König ein Mensch ist, daß der Tod auch auf der Straße Sprechstunden hält, und wenn König Matthias in Verkleidung durch die Straßen streunen durfte, so durfte es auch dieser skandinavische Cäsar, und daß an Herzschlag zu sterben, genauso elegant und ästhetisch ist, wie den Tod aus faulen Feigen zu saugen; alles vergebens: die Wiege der Königslegenden kann noch nicht in Mietwagen verlegt werden. Die Könige sind auf diesen ihren eigenartigen Cousin gewiß böse. Daß er zeitlebens ein Demokrat war, das verzeihen sie ihm vielleicht, daß er es aber auch im Tod war ... das nie. Denn mit König Matthias war nur die Gerechtigkeit zu Grabe gegangen, und darüber konnte man sich noch hinwegtrösten. Mit dem Dänenkönig ist aber der Stil zu Grabe gegangen, ein Stil, dem auch der Tod eine Frage der Etikette ist, das einzige, das die Welt der Kaufleute und Juristen noch berauscht." 9)

Man sieht: das erste Drittel der Aussage behauptet etwas, das zweite behauptet das Gegenteil, das letzte wird die Spannung zuspitzen oder auflockern. Eigenartige Triaden kommen auf diese Weise zustande, der Sinn enthüllt sich von Pointe zu Pointe. Es ist vielleicht keine Vulgari-

sierung, wenn ich meine: das ist bereits die Denk- und Redeweise, die Ungeduld und Eile des neuen Bürgertums.

Zugleich fügen sich diese Schriften auch in ein doppeltes Kodesystem ein: sie handeln von bekannten Sachen, spielen auf unausgesprochene, dem Leser jedoch bekannte Belange an; gleichzeitig folgen sie auch im Satzbau einem Kodesystem. Dem sei hinzugefügt: gegen Ende eines Absatzes, eines Abschnitts, werden die Sätze immer kürzer: innerhalb der großen Form entstehen kleine Formen.

Es ist sehr kennzeichnend, wie dieser Stil und die dahinterstehende Denkweise auch auf die Theater- und Literaturkritik übergreift:

"Die Wolken. Ein Lustspiel des Aristophanes im Nationaltheater. - Wie eigenartig, wenn man daran denkt: Man spielt vor uns eine Parodie, die auf in einem anderen Jahrtausend zu Staub gewordene Leute gemünzt war. Wir hören Witze, die man nur im vierhundertdreiundzwanzigsten Jahr vor Christi, und auch dann nur in einem Monat des Frühlings verstanden hat. Aristophanes spöttelt über die Modernen, die Jungen. Und wissen Sie, wer da gemeint ist? Sokrates und Euripides. Aus solcher Ferne zurückblickend zählen selbst Jahrhunderte nicht viel. Und dennoch muß man hier auch die Jahre mit berücksichtigen, um die Aristophanes jünger oder älter war als seine Zeitgenossen. Ein Wissenschaftler behauptet, er sei zehn Jahre jünger gewesen als Sokrates, deshalb habe er Mut gehabt, ihn zu verspotten. Der andere schwört, er sei älter gewesen als der Peripatetiker, deshalb habe er ihn verachtet. Die Frage ist wichtig. Wer nicht genug Kenntnisse hat, versteht das Stück nicht. Genießen kann man dieses griechische Kabarett nur dann, wenn man aus dem lexikalischen Staub und den Aufsätzen von Emil P. Thewrewk die Konturen der damaligen Öffentlichkeit hervorgescharrt hat. Wer bei diesem Lustspiel lacht, der ist entweder ein Wissenschaftler, oder er bringt sein Lachen an falscher Stelle an. Wie viel Hochtrabendes heute bereits nötig ist, um die Frechheiten dieses jungen und lastermäuligen Griechen würdigen zu können!" 10)

Dieser neue, abgehackte, pointierte Stil hat zweierlei Fortsetzungen, zweierlei Entfaltungen. In der ungarischen Prosa

begegnet man ihm, mit lyrischen Momenten versetzt und gleichsam gemildert, zunächst in den Artikeln, sodann in den artikelhaften Novellen und Reportagen eines der bedeutendsten Schriftsteller, nämlich von Dezső Kosztolányi; später wird dieser Stil auch in seine Romane eindringen. Hier nur zwei Beispiele, beide aus Texten herausgegriffen, die in A Hét erschienen sind.

"Die Tonleiter. Unlängst bin ich in eine neue Wohnung umgezogen. Gestern abends erklang über meinem Haupt wieder einmal die Tonleiter. Diese leere Musik, die mein Leben entlangrollt. Dabei habe ich in den verschiedensten Teilen der Erde gehaust, in römischen Villen inmitten von Gärten, in Pariser Hotel garnis, auch verbrachte ich einen weißen und süßen Winter in Wien, doch überall schlich mir die Skala nach, überall gab es über meinem Haupt ein Fräulein im Stockwerk, das Klavier spielen lernt und das furchtbare Monster, das Klavier, mit dünnen, starren Fingerchen malträtiert. Oft dachte ich darüber nach: Wozu ist das gut? Dieses verträumte Buchstabieren, dieses hypnotisierende musikalische Alphabetisieren lullt mich ein, wie den Säugling der Mohnsaft. Später jedoch erwache ich vergiftet und greine vor Wut. Das Mädchen dreht sich weiter im engen Kreis ihrer Töne herum. Mit diesem traurigen Geklimper vermag sie voll und ganz ihr Leben, die blauäugige und flachshaarige Anspruchslosigkeit ihres Lebens zum Ausdruck zu bringen, das über die weißen Tasten trippelt und manchmal kokett und furchtsam einen Fehltritt auf die schwarzen Tasten wagt und Disharmonie in die vielen, vielen süßen Harmonien hineinmischt. Welch ein Instrument hätte ich nötig, Herrgott, welches eines, und welche Tonläufe und was für Finger, um mein Leben vorspielen zu können? Ganz sicher trägt auch sie ein blaues Band im Haar. Auch jetzt lausche ich ihr, unter der Lampe sitzend, regungslos, mit verschränkten Fingern, und keiner ist trauriger als ich und kein Zimmer ist trauriger als meines. In langen Linien rieseln die Tonleitern in mein Zimmer. Ich mache mir Gedanken, wie wohl meine grausame und unbekannte Freundin sein mag. Gestern wurde dort oben gefeiert. Gäste schmauchten ihre Zigarren und lachten, die Augen freundlicher alter Herren starrten durch die Rubinflüssigkeit in den Gläsern die kleine Pianistin an, die Eltern nickten und sahen vielleicht die Tochter schon viele Jahre später vor sich, im Konzertsaal, umgeben von Silbergirlanden, im Licht feierlich und fiebrig flackernder Kerzen auf dem Podium." 11)

Und über die "allmächtigen Bazillen" kann er schreiben:

"Dennoch sind wir verwandt. Seitdem ich meinem peinlichen Visavis gegenüber sitze, fühle ich das immer stärker. Die Rose, die im Garten atmet, ist nicht so tief verwandt mit uns. Der Rubin ist fremder. Schließlich ist auch der Bazillus lebendig, er will ein Leben, ein eigenes Leben haben. Ihm ist die Kehrseite der Gegenstände die Schauseite, das Schwarze das Weiße, der Tod das Leben, die Nacht der Tag. Wir sterben an der Pest. Er stirbt an der Gesundheit. Verhaßt und grauenhaft ist ihm wahrscheinlich die Gesundheit und alles, was weiß und blühend ist, auch ein runder Frauenhals ist ihm bloß der Humus, in den er Keime steckt, aus dem er, der böse Gärtner, die Pfingstrosen der Wunden, die häßlichen Sonnenblumen der Eiterbeulen sprießen läßt. Allerdings muß er lange warten und darben im Fell von Dachsen, Mardern und Ratten, bis er schließlich Gelegenheit für diese abscheuliche Rosenernte findet. Vergebens wollte ich ihm beweisen, daß die Rose schöner ist als die Wunde. Er würde den Kopf schütteln. Vergebens würde ich ihn fragen, wozu er da ist. Er würde mich dasselbe fragen. Kräfte sind wir beide, beide sind wir am Leben. Ich bin eine Kraft, die Ja sagt. Er ist eine, die Nein sagt." 12)

Der Wandel in die andere Richtung tritt in den späteren Jahrzehnten im Stil des ungarischen Aufsatzes und Essays ein. Die großen Essayisten der 30er Jahre - der Aufschwungszeit des ungarischen Essays -, wie László Cs. Szabó, Endre Illés und andere, nehmen diesen auf Pointen aufgebauten, die Verständigen ansprechenden, mit Anspielungen versetzten Stil wahr, sie entwickeln ihn weiter und bereichern ihn durch neuen Bildungstoff.

Es fragt sich, ob diese stilistische Form, dieser neue, herbe Stil das Ergebnis einer innerungarischen Entwicklung ist, oder ob ausländische Vorbilder und Anregungen auf ihn eingewirkt hatten. Nur ganz hypothetisch sei gesagt: Sehr wahrscheinlich läßt sich eine derartige Veränderung in ganz Europa registrieren, am ehesten wahrscheinlich im französischen Fin de siècle und danach. Es lohnte sich zu unter-

suchen, ob die Wiener Zeitungsliteratur einen ähnlichen Wandel erlebte. In ihrem ersten Jahrzehnt versuchte A Hét den Wiener Plauderton zu imitieren, spritziger wird der Stil der Schriften erst später. Gewiß hatten das Pointenbedürfnis und die innere Struktur des mitteleuropäischen, allem voran des sog. jüdischen Witzes Anteil an diesem Verlauf. In diesem Zusammenhang darf man an Vermittler denken, wie etwa an den in Ungarn geborenen, jedoch deutsch schreibenden und zum Österreicher gewordenen M. Saphir.

Hinter einem Stilwandel, einem veränderten Stilgebrauch steht freilich die Veränderung kultureller und Denkgewohnheiten. Ich meine, in diesem Fall gehe es darum: um den Vorstoß der in Veränderung begriffenen, sich formenden bürgerlichen Welt, dem Erscheinen einer bürgerlichen Schicht, eines bürgerlichen Denkens auf dem Plan der Geschichte, um das Aufkommen einer mehr ironischen, zugespitzten, abgehackten Verhaltens- und Denkweise.

#### ANMERKUNGEN

- 1) D.A. (András Diószegi): A korszak reprezentatív műfaja a novella. In: A magyar irodalom története 1849-1905, hrsg.v. István Sötér, Budapest 1965, S.780-787.
- 2) A Hét, 1891.
- 3) A Hét, 1891, 5.1.
- 4) A Hét, 1896, V. 3.1-2.
- 5) Datiert: 10.12.1893.
- 6) Datiert: 31.1.1901, erschienen: A Hét, 1901, II. 3.70-71.
- 7) A Hét, 1911, I.5.
- 8) A Hét, 1912, I.7.6.

- 9) A Hét, 1912, V.19.325.
- 10) Sz. L. (Lajos Szabolcsi): A Hét, 1912. IV.21.26.
- 11) A Hét, 1911, I.8.
- 12) A Hét, 1911, II.19.



Karl Lueger im Essay. Ein politisches Phänomen in literarisierender Darstellung

Vorbemerkung\*

Mein Vortrag hat eine historische Schlagseite, aber es ist kein Vortrag eines Historikers. Es ist aber auch kein germanistischer Vortrag im engeren Sinne, denn dazu ist der Gegenstand nicht ausschließlich literarisch genug. Mein Gegenstand sind zeitgenössische essayistische Darstellungen über Karl Lueger. Diese Darstellungen setzen mehr oder weniger voraus, daß die Leser wußten, wer Dr. Karl Lueger war: der Wiener Bürgermeister von 1897 bis 1910, der Führer der christlich-sozialen Partei, ein antisemitischer Agitator, der unbestritten große Kommunalpolitiker, ein Gegner der Ungarn, ein Gegner der Sozialdemokratie, ein möglicher Ministerpräsident. In diesen Darstellungen begegnet uns Lueger als der volkstümlichste Politiker, den es bis dahin gab, als ein Phänomen in positiver oder negativer Bewertung, auf jeden Fall als jemand, den es als Person zu "erklären", zumindest aber eindringlich zu beschreiben gilt, weil sich in ihm ein Faszinosum verbirgt.

Ich beginne mit einem kleinen Stück Lueger-Legende, erstelle dann eine synthetische Kurzbiographie, beschreibe Aspekte der Gattungen Essay und Feuilleton und analysiere dann vier genügend verschiedenartige Essays, und zwar von Hermann Bahr, Alfred Freiherrn von Berger, Robert Scheu, Felix Salten. Artikel aus der Tagespresse berücksichtige ich nicht, auf die Darlegung eines interessanten Sonder-

falls - Karl Kraus "spricht" durch einen Text Otto Weiningers über Lueger -, muß ich hier verzichten.

## I

Karl Lueger war in Wien bis weit in unsere Zeit herauf legendär. Davon zeugt ein Lied, gesungen von Hans Moser, dem wohl populärsten österreichischen Volksschauspieler unseres Jahrhunderts (1880-1964). Die Plattenpressung stammt aus dem Jahre 1980, das Lied selbst aus einem Stück mit dem Titel "Essig und Öl", das 1932 uraufgeführt und 1950 wiederaufgeführt wurde.<sup>1)</sup> In diesem Stück helfen ein lebensmüder alter Greißler, also ein Gemischtwarenhändler, und ein verzweifelttes Mädchen einander wieder auf die Beine. Das Lied ist eingebettet in einen Sprechgesang:

"Von sieben Uhr früh bis sieben Uhr abend steh ich da im G'schäft, aber so miserabel wie jetzt war's noch nie. Es war'n Zeiten, wo ich 80 Liter Milch jeden Tag geliefert hab'./ Wer kauft jetzt noch beim Greißler Milch? Ganz im Gegenteil, man bestellt sie ab./ Wo sie die Molkerei jetzt plombiert in Flaschen direkt ins Haus liefert,/ bis weiß Gott wo hinausliefert, mit die großen Autos ausliefert./ ... Es war'n Zeiten, da hab ich zwei, drei Prager Schinken verkauft, an einem Tag!/ Jetzt schneid' ich in der Woch'n zwei, und auch diese zwei war'n ja nie in Prag ... / Ja, früher war halt der Greißlerstand noch anerkannt und hochgeschätzt./ Da war'n auch die Menschen noch ganz anders als wie jetzt. //

Der Dr.Lueger/  
hat mir einmal die Hand gereicht,/ und hat zu mir gesagt:/  
"Mein lieber Freund,/ mein braver Steuerträger!/  
Ich fürchte nichts für diese Stadt,/ solange sie solche Bürger hat."/

Dann hat er mir die Hand gereicht,/  
der Dr.Lueger!//

Es war'n Zeiten, da war für das Personal der Baronin  
nix zu fein./ Jetzt kauft die Baronin selbst nur mehr  
hie und da ein Paar Würschtln ein./ Ich bin noch auf  
der Welt, doch ich existier' schon seit weiß Gott wann  
nicht mehr./ Ich bin kein junger Mann, ich spür' schon  
... lieber Gott, ich kann nicht mehr./ Der Mensch  
braucht doch zum Leben außer der Fassad' noch einen  
Hintergrund./ Man hat doch seinen Stolz in sich, man  
ist doch - Kruzifix! - schließlich auch kein Hund!/  
Man war doch früher auch nicht mehr,/ aber trotzdem -  
bitte! - war man schließlich irgendwer!// Und wenn man  
auch nur Greißler war und kein Millionär.//

Bitte, der Dr.Lueger/  
hat mir einmal die Hand gereicht (...) etc. //

Da dieser Greißler nostalgisch in die Lueger-Zeit zu-  
rückgeht ("Es war'n Zeiten ..."), ergibt sich zwischen  
Schallplattenpressung und der erinnerten Zeit fast ein  
Jahrhundert Lueger-Legende.

Eine Reihe von Sätzen, die der Greißler trübsinnig vor  
sich hin spricht, sind nicht nur private, sondern zugleich  
historische Sätze. Karl Lueger hat dem Greißler, dem pars  
pro toto des wirtschaftenden Kleinbürgertums, "die Hand  
gereicht", und es ist ein politisches Bündnis daraus ge-  
worden, das in den 1890er Jahren die Machtverhältnisse  
in Wien entscheidend verändert hat. Der "brave Steuer-  
träger" mußte, um politikfähig zu werden, erst wahlfähig  
werden; das geschah, mit Einsatz Luegers, als das Wahl-  
recht auf die sogenannten Fünfguldenmänner ausgedehnt  
wurde (1882-1885). Die Großmolkerei im Lied gehört zwar  
in die Zwischenkriegszeit, aber sie hat ihre Vorläufer  
schon zu Luegers Zeit in verschiedenen großen Produktions-  
betrieben, die das Kleingewerbe bedrohten. Luegers Politik  
in Wien bestand unter anderem in mehreren Schützt-den-Mit-  
telstand-Maßnahmen, und der Greißler hat ihm das nicht ver-

gessen. Vormalige Anerkennung und Würde, deren Verlust den Greißler Seiberl besonders schmerzt, waren Folge jener Politik gewesen, andererseits hatte der Greißler sie mit seinem Stimmzettel erst möglich gemacht. Das Lied verschweigt aber auch einiges, was ergänzt werden darf. Dieser Greißler, als Typ verstanden, wird in seiner Jugend Lueger in Vorstadt-Wirtshäusern sprechen gehört und Stimmen sammeln gesehen haben. Er wird ins Casino Zögernitz in Döbling oder in die Drei-Engel-Säle auf der Wieden gepilgert sein, um Luegers rhetorische Angriffe auf die liberale Rathausmehrheit zu bejubeln. Er wird, in der Luegerzeit wie 1932, mit hoher Wahrscheinlichkeit Antisemit gewesen sein und darin seinerseits Lueger die Hand gereicht haben. Mit derselben Wahrscheinlichkeit war er Feind der Sozialdemokratie und Stütze Luegers im Kampf gegen die Arbeiter. Dies verweist uns nun auf eine kurze Biographie Luegers.<sup>2)</sup>

## II

Karl Lueger wurde 1844 in Wien geboren. Sein Vater, ein Bauernsohn aus Niederösterreich, war Saaldiener am Polytechnischen Institut, der Vorgängerinstitution der Technischen Hochschule, seine Mutter Tochter eines Wiener Tischlermeisters. Lueger besucht als Externist das renommierte Theresianum. Er studiert die Rechte an der Wiener Universität und schlägt den Berufsweg eines Anwalts (im Volksmund: "Advokaten") ein. Seine politische Laufbahn beginnt er bei den Liberalen des Landstraßer Bürgerklubs, der ihn 1875 auch in den Gemeinderat entsendet. Mit Dr. Ignaz Mandl, einem jüdischen Anwalt, beginnt er seine antikorrupsionistische Tätigkeit, die ihn bald in das Lager der sogenannten "Demokraten" und damit in eine

scharfe Opposition zu liberalen Finanzkreisen bringt. Aufsehen erregt er, als er einen Bestechungsversuch an ihm selbst an die Öffentlichkeit bringt (Fogerty-Prozeß 1881/1882). Er erleidet Rückschläge und beinahe einen politischen Absturz. Nach einigen wechselnden antiliberalen, antikapitalistischen Aktionsallianzen, unter anderem mit Georg von Schönerer in der Frage der Verstaatlichung der Nordbahn (1884), wird er 1885 auf der Plattform der "Demokraten" in den Reichsrat gewählt. (Es war dies die Wahl, in der die Fünfguldenmänner zum ersten Mal wählten.) Erst Ende der 80er Jahre nähert er sich Karl von Vogelsang, dem Programmierer der christlichen Soziallehre, und den Antisemiten unter den "Reformern" Robert Pattai und Ernst Schneider. 1890 wird er als christlich-sozialer Abgeordneter in den niederösterreichischen Landtag entsandt, 1893 wird er Stadtrat im noch liberal dominierten Wiener Rathaus. Sein Wahlkampf als Bürgermeisterkandidat im Jahre 1895 trägt ihm den Ruf eines "demagogischen Umstürzlers" ein, im einzelnen auch das scharfe Mißtrauen des Kaiserlichen Hofes, des Adels, der hohen Geistlichkeit (im Unterschied zum niederen Klerus) und natürlich die erbitterte Feindschaft der Liberalen und ihrer Presse. Im Sommer 1895 ist er Gegenstand eines Polizeiberichts: "Seine vehementen Ausfälle gegen das Judentum, die staatlichen Autoritäten, gegen Ungarn und die Regierung sind oft maßlos und im Interesse des Staates höchst bedauerlich."<sup>3)</sup> Dreimal wird er im Herbst 1895 zum Bürgermeister gewählt, dreimal verweigert der Kaiser die Bestätigung. Dasselbe geschieht im Frühjahr 1896, wobei, es ist das Jahr der 1000-Jahrfeier Ungarns, seine Gegnerschaft zu den "Judömagyaren"<sup>4)</sup> und seine Ablehnung der Ausgleichsverhandlungen eine Rolle spielen. Nach einer Audienz beim Kaiser gibt sich Lueger vorerst mit dem Vizebürgermeistersessel zufrieden. Als der Strohmann-Bürgermeister Strobach im

März 1897 zurücktritt, wird Lueger am 9. April 1897 zum fünften Male zum Bürgermeister gewählt und diesmal auch vom Kaiser bestätigt.

Als Bürgermeister entwickelt sich Lueger zum bahnbrechenden Kommunalpolitiker, dessen Leistungen für die Stadt ihm den Respekt auch seiner Gegner eintragen. Er macht Wien zur modernen Weltstadt. Im besonderen sind zu erwähnen: Die Kommunalisierung (zeitgenössischer Wortgebrauch: "Verstädtlichung") der Gaswerke bzw. Bau einer städtischen Gasanlage, der Elektrizitätsversorgung, des Straßenbahnnetzes; Schaffung des städtischen Bestattungsunternehmens, der Zentralsparkasse, des Lainzer Versorgungshauses, Bau der zweiten Hochquellenwasserleitung aus der Steiermark, der Heil- und Pflegeanstalt Am Steinhof, zahlreicher Schulen, Waisenhäuser, Volksbäder, Parkanlagen; der Wald- und Wiesengürtel um Wien wurde gesetzlich gesichert. 1902 stellt sich bei Lueger ein Nierenleiden ein, bald darauf die Zuckerkrankheit. 1908 wird er vom Kaiser zum K.u.K. 'Geheimen Rat' mit dem Titel 'Exzellenz' ernannt. Er ist beinahe erblindet, als er am 10. März 1910 stirbt. Sogar eine Erzfeindin Luegers, die Wiener "Arbeiter-Zeitung", findet würdige Worte: Lueger sei der erste bürgerliche Politiker gewesen, "der mit Massen rechnete, Massen bewegte."<sup>5)</sup>

Soweit eine Minimal-Biographie des Politikers. Das Wesen des Menschen Lueger hat die frühen Biographen und die Autoren, die aus persönlicher Kenntnis berichten, von Anfang an interessiert. Zwar ist ihnen mehr oder weniger gemeinsam, daß sie die Gründe für Luegers Aufstieg auch in politischen Konstellationen und gesellschaftlichen Veränderungen suchen, häufig aber, z.T. überwiegend, in der Person und ihrer phänomenalen Ausstrahlung.<sup>6)</sup> Ihre Bemühungen, Lueger zu erfassen, liefern viele Details, hinterlassen aber nicht selten den

Eindruck von Hilflosigkeit, wenn es um das "Eigentliche" geht. Offensichtlich vertrauen sie auf die Macht der Addition: Alle Eigenschaften zusammengezählt sollen den Menschen Lueger und seine Wirkung auf andere "erklären". Im folgenden nun die am häufigsten erwähnten Charakteristika:

Luegers Äußeres war von auffallender Wohlgeformtheit. Er hieß "der schöne Karl". Für Friedrich Funder war er "der volkstümlichste Mann im ganzen Reich",<sup>7)</sup> und er ist darin mit dem Prinzen Eugen, Maria Theresia, Joseph II. und Feldmarschall Radetzky verglichen worden.<sup>8)</sup> (Es gab einen Lueger-Marsch,<sup>9)</sup> in dem er als Held besungen wurde, zudem gab es auf die Melodie der Haydn'schen Kaiserhymne den Text "Hoch Lueger, er soll leben ...") Eine stehende Bezeichnung: "Der Herrgott von Wien", eine andere: "Volkstribun".<sup>10)</sup> Er setzte sich mit großer Zivilcourage über mehrere Duellforderungen hinweg.<sup>11)</sup> Er galt als persönlich bedürfnislos, daher war er gegen jede Form von Bestechung und Korruption immun;<sup>12)</sup> von ihm eine seiner billigen Zigarren angeboten zu bekommen, galt als "schmerzliche Auszeichnung".<sup>13)</sup> Dem stand durchaus nicht entgegen, daß er Personenkult im Stil eines eitlen Monarchen zu fördern und seine Repräsentationspflichten auch zu genießen verstand.<sup>14)</sup> Dazu paßt sehr gut der Hang zur oft bemerkten Personalisierung aller wichtigen Beziehungen um sich herum: ein Überhang aus feudalen Traditionen. Erwähnt wird auch seine Neigung, taktlos zu sein, auf Kosten anderer zu lachen, Leute zu "frozen".<sup>15)</sup>

Lueger war Junggeselle. Sowohl die zeitgenössische Presse, als auch die Biographen, als auch unsere Essayisten übergehen sein Intimleben.<sup>16)</sup> Seiner Wirkung auf Frauen war er sich allerdings bewußt; es war für ihn und die Partei ein Leichtes, Bürgerfrauen in großen Versammlungen anzubieten; die Presse nannte sie "Luegers Amazonen".<sup>17)</sup>

Lueger war ein Gegner des Frauen-Stimmrechts, und nach der Eroberung des Rathauses verschwand der "Wiener christliche Frauenbund" wieder von der politischen Bildfläche.<sup>18)</sup>

Hervorgehoben wird, daß er sich als junger, politischer Niemand entschloß, Bürgermeister von Wien zu werden. Politische Macht zu erlangen, blieb für ihn die entscheidende Ehrgeizquelle und bestimmte, gleichsam in "letzter Instanz", sein politisches Handeln, auch wenn die Linie zick-zack verlief. In den Augen seiner Gegner, besonders der Sozialdemokraten, war er der Opportunist ohne Programm und ohne ethische Prinzipien.<sup>19)</sup> Die sympathischen Charakterisierungen haben diesem Urteil wenig zu erwidern, sodaß Lueger das Bild einer Zwiebel evoziert: Nur Schalen, kein Kern. Sogar Parteifreunde äußerten Bedenken über seine Prinzipienlosigkeit, und Karl von Vogelsang gab sich z.B. über Luegers Religiosität keinen Illusionen hin.<sup>20)</sup> Kurt Skalnik schwächt die Behauptungen älterer Biographen, Luegers innerster Kern sei sein Katholizismus gewesen, weitgehend ab.<sup>21)</sup> Der Eindruck, in Lueger habe sich das von Hermann Broch so genannte "Wertvakuum" verkörpert, drängt sich auf.<sup>22)</sup>

Die stärkste Ausstrahlung sei vom redenden Lueger ausgegangen. Im Gespräch sei seine Stimme "anheimelnd" gewesen,<sup>23)</sup> in der öffentlichen Rede "weittragend .., ohne überlaut zu sein".<sup>24)</sup> Er habe "gemütlichstes Wienerisch"<sup>25)</sup> gesprochen und in der Modulation zwischen Umgangssprache und Dialekt Witz und Ironie aufblitzen lassen.<sup>26)</sup> Beinahe stereotyp der Hinweis,<sup>27)</sup> daß Luegers Reden im Druck nichts von der tatsächlichen Wirkung auf die Zuhörer erahnen lassen. Nach John Boyers Urteil sind die Reden im Druck inhaltsleer, ohne originelle Ideen, voll von Klischees; Boyer gibt auch den Hinweis, daß sie im "Deutschen Volksblatt" der 80er Jahre nicht selten 'frisirt' wurden, um die anstößigsten Invektiven zu eliminieren.<sup>28)</sup> Und so ist

man auf Adjektive und Vergleiche der Biographen angewiesen: "fesselnd", "überwältigende Rednergabe", "packend", "Volksredner, der mit unwiderstehlicher Kraft Tausende mit sich fortriß",<sup>29)</sup> "seine Worte fielen wie Schwert-hiebe",<sup>30)</sup> "wie Hammerschläge".<sup>31)</sup> - Schließlich erscheint Lueger auch noch als der Mann der Leidenschaften. Humor, Geselligkeit, die Fähigkeit, Liebe und Güte zu zeigen und auf sich zu ziehen<sup>31a)</sup> auf der einen, Härte, Grausamkeit, die Fähigkeit zu hassen<sup>32)</sup> auf der anderen Seite: Wollte man diese Eigenschaften bloß addieren, so ergäbe sich das Oxymoron des "gütigen Haßpredigers" oder des "gemütlichen Existenzvernichters". Wäre das nicht eher ein Ungeheuer?

### III

Was die Biographen und Memoirenverfasser sagen, mutet zwar nicht falsch, aber doch wenig lebensnah an. Die Bemühung um eine eindringliche Charakteristik gebiert nicht selten die Floskel, die Beschreibung rutscht oft gerade dort, wo sie originell sein will, unversehens in die sprachliche Konvention und mindert ihren Wert als biographisch-historische Quelle. Hier kann dem Literaturwissenschaftler ein Absatz von Milan Kundera einfallen: "Die Einzigartigkeit des menschlichen Ich liegt gerade in dem verborgen, was an ihm unvorstellbar ist. Vorstellen können wir uns nur, was an allen Menschen gleich, was allgemein ist. Das Individuelle des Ich ist etwas, was sich also nicht von vornherein abschätzen und berechnen läßt, was man am anderen erst enthüllen, entdecken und erobern muß".<sup>33)</sup> Was aber wären die Mittel dieses "Enthüllens" und "Entdeckens"? Empirische Sozial-

psychologie gab es noch nicht, und selbst wenn: Der Gedanke, sich Lueger beim Ausfüllen eines Rorschach-, thematischen Apperzeptions- oder eines sonstigen Tests vorzustellen, entbehrt nicht eines Zwerchfellreizes. Es stand damals in der Berggasse 19 eine später berühmt gewordene Couch, aber was sollte Lueger damit zu schaffen haben wollen, zu schweigen davon, daß ihr Eigentümer Jude war? Er hat wenig geschrieben, am allerwenigsten über sich selbst. Selbst wenn es mehr Materialien über seine Kindheit und Jugend gäbe, als es gibt, selbst wenn es über ihn publizierte Materialien zum Typ "Ein Tag mit der Zelebrität X" oder "Y ganz intim" gäbe - und das damalige Pressewesen kannte diese journalistische Gattung bereits -: so gälte doch immer noch Roland Barthes' Diktum: "Die Wissenschaft ist grobschlächtig, das Leben ist subtil: Um diesen Unterschied auszugleichen, bedürfen wir der Literatur". Deshalb befrage ich eine andere Textsorte, aber nicht, um das eine, historisch exakte und persönlichkeitspsychologisch überzeugende Lueger-Bild zu erstellen, sondern um die Zahl der Lueger-Bilder zu vergrößern. Ich frage nicht, "wie er denn wirklich gewesen", sondern zu welchen Beschreibungen er zeitgenössische Essayisten provoziert hat. Im Sinne meiner Themenstellung: Ich befrage die "literarisierende Darstellung", eine Schreibweise, die einerseits, besonders in ihrer biographischen Variante, "sachbezogen" ist, andererseits in das hineinreicht, was die Angelsachsen mit einem allgemeinen Begriff "imaginative writing" nennen. Diese Schreibweise ermöglicht der Essay, dieses "merkwürdige Konfinium zwischen Poesie und Prosa".<sup>34)</sup>

Sofort stellt sich das Problem, daß die Gattungslehre bislang weder Essay noch Feuilleton schlüssig zu beschreiben in der Lage ist. Die Klage über die Nicht-Definierbarkeit ist geradezu ein Topos.<sup>35)</sup> Einigkeit herrscht lediglich darüber, daß es eine literarische Gattung ist, die

von der herkömmlichen Gattungspoetik zu lange verkannt und ausgeschlossen worden war.<sup>36)</sup> Trotzdem gibt es eine Reihe von klugen Einsichten in wesentliche Züge der Gattung, die ich nachher benützen möchte.

1. Der Essay ist eine Schreibweise der "tastenden Intention".<sup>37)</sup> Hierher gehören alle Charakteristiken, die etymologisch von frz. "essayer" ausgehen und das Versuchen, die "Möglichkeitserwägung"<sup>38)</sup> betonen. "Man wittert eine bestimmte Wahrheit, aber hat sie noch nicht; man umkreist sie in immer wieder anzusetzenden Schlußketten, anschaulichen Wendungen und vielleicht ausschweifenden Reflexionen, um Lücken, Konturen, Kerne, Sachverhalte zu entdecken."<sup>39)</sup> Hierher gehören auch die meisten Versuche Robert Musils, das essayistische Verfahren zu beschreiben.<sup>40)</sup> Dabei dienen oft aphorismusartige Sätze als Stationen auf dem Argumentationsweg.<sup>41)</sup> Die hier genannten Aspekte sind im besonderen in Robert Scheus, der letzte vor allem in Hermann Bahrs Text enthalten.

2. Diese "tastende Intention" kann durchaus exaktere Formen annehmen, ohne deshalb Wissenschaftlichkeit als Maßstab herauszufordern. Das meint Musil, wenn er sagt, der echte Essay sei "nicht bloß Wissenschaft in Pantoffeln".<sup>42)</sup> Georg Lukács spricht von einer "undifferenzier-ten Einheit von Wissenschaft, Moral und Kunst".<sup>43)</sup> Diese Trias eröffnet dem Essay die Möglichkeit der Analyse, der literarischen Schreibweise und der moralischen Wertung bzw. der Kritik und der Polemik. Letzteres wird vor allem bei Felix Salten zu beobachten sein. Der Essay verfährt "methodisch unmethodisch", und "der Gedanke hat seine Tiefe danach, wie tief er in die Sache dringt, wie tief er sie auf ein anderes zurückführt".<sup>44)</sup> Am weitesten im Verhältnis von Essay und Wissenschaft geht Max Bense. Der Essay sei "Ausdruck experimentierender Methode des Denkens (...). Die sprachliche Wiedergabe des experimentellen Denkens repräsentiert also entweder die Genesis eines

Gedankens, oder sie bedeutet bereits die Erprobung seiner Wahrheit. Insofern kann also der Essay als Abschluß einer Gedankenbewegung oder als ihr Beginn angesehen werden".<sup>45)</sup> Diese Methode verfolgen vor allem Hermann Bahr und Robert Scheu.

3. Der Essay "darf". Als "ein außergewöhnlich stark subjektiv bestimmtes literarisches Gebilde"<sup>46)</sup> darf er Merkmale zeigen, die einem Schreiben nach diskursiver Logik verwehrt sind.<sup>47)</sup> Als "Denkprodukt mit den flatternden Flügeln der Phantasie"<sup>48)</sup> darf er nicht nur in der Argumentation, sondern auch im Stil "methodisch unmethodisch" sein. J.J.David beschreibt z.B. Luegers Art, seine Linie bei seinen Parteigängern durchzusetzen, mit Dompueur-Metaphern: "Wenn er ihnen pfeift, so knurren seine ungebärdigen Gesellen vielleicht zum Schein, gehorchen aber, innerlich erschrocken, dennoch dem Meister, der sie bändigt."<sup>49)</sup> Felix Salten stellt sich Lueger als Helden eines Wiener Romans so vor: "Das Wesen Luegers müßte sich in der Tiefe des wienerischen Wesens spiegeln wie eine Wolke auf dem Grunde der Flut sich abzubilden scheint."<sup>50)</sup> Die Freiheiten des Essays faßt Max Bense so zusammen: "Er hat formal das Recht, sich aller Mittel der rationalen und emotionalen Mitteilung zu bedienen, der Reflexion, der Meditation, der Deduktion, der Deskription; er darf sich der Metapher wie auch der abstrakten Zeichen, des Zweifels und des Beweises, der Destruktion und der Provokation bedienen, er darf die Thesen zuspitzen wie auf einem Plakat oder in einer Theorie; er darf sie sogar verhüllen, wenn auf diese Weise ein höherer Grad konkreter Affizierung erreicht werden kann."<sup>51)</sup>

4. 75% der Essays aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Porträts. Es ist "der verhältnismäßig häufigste Grundtypus des modernen Essays".<sup>52)</sup> Das wirft, ganz wie in der Malerei, die Frage nach der Ähnlichkeit

des Porträts mit dem Porträtierten und damit nach der Art der Wahrheit auf, die vermittelt werden soll.<sup>53)</sup> Es geht, nach Georg Lukačs, nicht um Genauigkeit in der Verdopplung dessen, was bzw. den man kennt, wobei ein solcher Anspruch des "Kennens" ohnehin meist eine Abstraktion sei. Die 'Wahrheit' des Essays liege in der Ausleuchtung des Unbekannten an einem Bekannten. Es hänge "nur von der Intensität der Arbeit und der Vision ab, ob wir aus dem Geschriebenen eine Suggestion dieses einen Lebens erhalten",<sup>54)</sup> "eine neue Sicht des Bekannten".<sup>55)</sup>

#### IV

Hermann Bahr beginnt seinen kurzen Essay so:<sup>56)</sup> "Lueger ist geheimer Rat worden. Das ist ein historischer Moment. Denn es bedeutet: der Greißler ist Exzellenz geworden". (10) Die rhetorische Figur der Synekdoche hat diesen Hintergrund: Eine gesellschaftliche Schicht, die 1895/1896 als aufwieglerisches Element galt, wird nun in Lueger, der damals "der Schrecken der Hofburg" (12) war, hoffähig. Zwei Möglichkeiten ergeben sich: Ist dieser Kernsatz jene Wahrheit, die erprobt werden soll, dann ist am Ende ein "quod erat demonstrandum" zu erwarten. Ist er der Anstoß für eine Denkbewegung, dann könnte eine Möglichkeitserwägung darüber hinausführen in das Suchen und Versuchen. Bahr weiß, daß alle wissen, daß Lueger kein Greißler war. So führt er Lueger ein als "Advokaten" - der er ja war -, aber im Sinne der Bezeichnung, die die Wiener den Liberalen der damaligen Notablen-Demokratie gegeben hatten. Im Stil des Weihnachtsevangeliums, mit dem Ton der wunderbaren Ereignishaftigkeit ("Und jetzt begab es sich", 10), der mit dem Inhalt ironisch kontrastiert,

wird Lueger mit seinem "lauernden Ehrgeiz" (10) zum Advokaten, der dasselbe will, wie die der vorangegangenen Ära auch: politische Macht. Der Unterschied besteht darin, daß Lueger "die Verlassenheit des Greißlers" (9) als politisches Potential nützen kann, während die anderen den Greißler in seiner Verlassenheit belassen mußten. "Mußten" deshalb, weil Bahr eine wichtige Prämisse seiner Denkbewegung gleich zu Beginn eingeführt hat: die Behauptung, der Liberalismus sei eine aus dem europäischen Westen importierte Ideologie, die in Wien fremd bleiben mußte.<sup>57)</sup> Lueger hingegen fallen jene Schichten, die die Liberalen in die ökonomische Bedrängnis gebracht und in der politischen Rechtlosigkeit hatten stehen lassen, obschon sie 1848 Bundesgenossen gewesen waren,<sup>58)</sup> in den Schoß. Bahr allerdings formuliert es gegenteilig: "Der junge Advokat wurde mit Haut und Haaren vom Greißler verschluckt, Lueger wurde assimiliert." (10) Bahr zeichnet ihn nicht als einen, der mit kühler Überlegung politische Mimikry betreibt. "Es zeigte sich, daß der Bauch stärker war als das Hirn." (10) Bahr nützt hier jene Freiheiten des Essays, von denen Bense spricht: "Der Bauch", der stärker sei als das "Hirn", setzt Assoziationen hin zum Anti-Intellektualismus der Christlich-Sozialen ebenso frei wie zum Backhendl-Hedonismus der Wiener. Zudem stellt Bahr, in wenigen Sätzen, auch noch ein komplexes Führer-Gefolgschaft-Verhältnis her: Darin erscheint Lueger abermals nicht als der souveräne Macher: "Er hatte gedacht, sie zu seinen Trabanten zu machen, aber sie machten ihren Trompeter aus ihm" (10). Der Stabreim verflucht gleichsam lautlich das Verhältnis zu einer komplexen Sache und zeigt den Mann als Instrument der neuen politischen Kräfte. Aber natürlich ist er nicht nur Instrument und ernannter Bläser, sondern auch Herold: "Und als nun der Trompeter blies, kamen alle gierig herbei (...)" (10). Indem sie sich dann um ihn scharen, ist er doch wie-

der auch Führer. So diffizil, scheint Bahr sagen zu wollen, sind politische Prozesse in der sich entwickelnden Massengesellschaft. Mit dem Erklärungsmuster "Hier der Mann - dort seine Menge" ist es nicht mehr getan. Führer sind teilweise auch Geführte. Der Mann ist der Erste der Greißler, die Greißler sind in ihm und mit ihm.

Bleibe es nun dabei, so wären die Denkbewegung und der Essay zu Ende, nämlich beim Ausgangspunkt gelandet. Aber Bahr hat anderes im Sinne. Er hat die Kritik an den Advokaten nur beiseitegestellt und holt sie jetzt wieder hervor, in dem Sinne: Wer ein Notabler war oder sein wollte, möchte dann, wenn er Volksmann geworden ist, nicht immer nur Volksmann sein. Ein Advokat kann auf die Dauer sein Bedürfnis nach Notabilität nicht unterdrücken. Vor der Wahl zum Bürgermeister war es so gewesen: "Das Bedürfnis der kleinen Leute machte den Mund auf, das war der Lueger". (10) Nun, bei der Verleihung der Rats-Würde, macht der Advokat den Mund auf, "um sich zu bedanken, und lallt vor Rührung, nun auch Exzellenz zu sein." (13) Der letzte Kernsatz: "(...) es zeigte sich, er hatte den Greißler bloß gespielt, aus dem nun" - hier folgt auf die Metapher vom Verschluckt-Werden ihr Gegenteil - "(...) wieder der kleine Advokat mit seinem dürftigen Ehrgeize kroch." (11) Das Resümée: Der Advokat ist Greißler geworden, der Greißler Exzellenz, aber indem er das wird, wird er wieder Advokat. Bahr hat Lueger demaskiert: Ein Schauspieler, und gegen das Ende hin nicht einmal ein guter.

Alfred Freiherr von Bergers kurzer Essay ist ein Nekrolog (Anm.23), aber es geht Berger nicht um eine Würdigung im Sinne einer Leistungsschau, sondern um das Rätsel Lueger. Genauer als bei Bahr, und auf fairere Weise, schreibt er über den Kontrast, den "Abgrund innerster Verschiedenheit" (340 f), zwischen den Liberalen und Lueger, nur daß Berger die Liberalen nicht herabsetzt, sondern "ausdrucks-

volle Charakterköpfe" nennt. Berger will zeigen, wie eine historische Wandlung, die Verdrängung der liberalen Honoratioren aus den Wiener Machtpositionen, an den Personen sinn- und augenfällig geworden ist. Die Liberalen definiert er so, wie sie sich selbst definierten: über ihre Bildung. Berger weiß, von wem er spricht; er hat im Geiste seinen Vater, Johann Nepomuk Berger, einst Minister im Bürgerministerium, vor sich, dazu seine Gesinnungsfreunde Josef Mühlfeld, Julius Alexander Schindler, die "Parlamentsheroen von einst". (341) Er sieht sie als Vertreter des liberalen Tugend- und Wertsystems; sie arbeiten hart, sie studieren viel; das beweisen ihre "gewölbten und gefurchten Stirnen", ihre "durch scharfe Brillen bewaffneten Augen". (340) Sie setzen aufklärerische Philosophie zuerst in intellektuell geschliffene Rhetorik, dann in politische Praxis um (mit der sie z.B. die Bürgerrechte im Verfassungsstaat erkämpften). Sie sind eigenwillige Persönlichkeiten, aber wer, als Essayist oder Leser, ihre Bildung nachvollziehe, könne durchaus "dem Geheimnis ihrer individuellen Eigenart auf den Grund kommen". (431) Das Wesen von Rationalisten, so das Fazit, ist rational erklärbar.

So ist die eine Komponente des Vergleichs erhellt; es zeigt sich jedoch, daß sie nicht viel zur Erhellung der anderen Komponente - Karl Lueger - beiträgt, es sei denn, Berger definierte ihn bloß negativ, als "nicht so" wie die Liberalen. "Das Geheimnis der beispiellosen Macht" (343) Luegers über Wien könnte damit aber nicht gelüftet werden. Das bedingt die Suche nach einer dritten Größe. Um den Satz Adornos zu wiederholen: "Der [essayistische] Gedanke hat seine Tiefe danach, wie tief er in die Sache dringt, wie tief er sie auf ein anderes zurückführt".<sup>59)</sup> Dieses "andere" ist für Berger die Formel vom "echten Wiener", der man auch bei den Biographen und den anderen

Essayisten begegnet. In sympathetischer Variante etwa so: "Den Wienern konnte nur durch einen Wiener geholfen werden (...) Dr. Lueger ist der geniale Wiener, der über alle Tugenden der Wiener Eigenart verfügt". "Ein ganzer Wiener", "die Verkörperung eines Volkes", "echtes Wienertum", "echtes Österreichertum". Ähnlich, aber kritischer, auch J.J. David: "Aus dem Genius dieser Stadt ist er geboren (...): alle Vorzüge und alle Schwächen des ursprünglichen, grundsätzlichen Wienertums stellt er dar in einer Größe, die sich bis zur Verzerrung steigern kann."<sup>60</sup>) Am weitesten in jenes "andere" hinein geht jedoch Berger: "Der Doktor Lueger stand da, nicht eine fein differenzierte einzige Individualität, sondern ein Typus, als ein Stück Volk, als ein erdgeborener Urwiener, als Prachtexemplar des Menschenschlages, wie er seit Jahrhunderten, gleich dem heimatlichen Wein mit seinem Bodengeschmack, in dem Erdwinkel zwischen Kahlengebirge und Donau wächst und wohl auch nach Jahrhunderten noch wachsen wird, als einer, der so ist, wie er ist (...); kein Bildungsprodukt, sondern ein Stück Natur, (...) eins mit dem Volksschlage, dem er entstammte, selbstverständlich jedem, der von seiner Art und seinem Schlage war (...)" (342)

Von der Struktur her ist diese Aussage tautologisch - Lueger war, der er war - und ist somit keine Erklärung. Vom Inhalt her ist es aber doch eine Erklärung, weil Berger Lueger mit einer neuen Größe identifiziert hat: Lueger als Gewächs des Wiener Bodens, der, mag er in der Stadt selbst auch gepflastert sein, ebenso Scholle, Humus für das menschliche Wesen ist wie in den umgebenden Weinbergen. Der "man of letters" Alfred von Berger spricht hier mit der Stimme der völkischen Provinz- und Heimatkunst. Seine Metaphernwahl ist nicht zufällig, sie hat Methode, wenn man genauer hinsieht. Es paßt ins Menschenbild der Heimatkunst, daß der einzelne sich eins wissen

darf mit den Volksgenossen, weil es neben der normalen Verständigung auch noch die Stimme der stämmischen Zugehörigkeit gibt.<sup>61)</sup> Deshalb verstehen Lueger und die Wiener einander, dem Wiener ist Lueger "selbstverständlich". An Lueger könne man also nur das, was typisch ist, beschreiben, nicht das Individuelle.

Ein weiterer Aspekt fügt sich in die Perspektive der Heimatkunst. Es überrascht und stimmt nachdenklich, daß Alfred von Berger, der in seiner Autobiographie so überzeugend mit psychologischer Analyse umzugehen weiß,<sup>62)</sup> hier zum Bild des "ganzen Menschen" greift, mit dem die Heimatkunst jedwede Psychologie abgewiesen hat und in dem eine wie immer verstandene Ganzheit schon mit Krudität eingefärbt ist.<sup>63)</sup> Der Widerspruch in seinem Vergleich Luegers mit einem starken, einfachen Bauern, "der schweigsam (...) schreitet" (344) einerseits und dem demagogisch begabten Rhetor Lueger andererseits stört ihn offenbar nicht. Und überhaupt überrascht die Leichtigkeit, mit der nichtrationale Komponenten zu erklärenden erklärt werden.<sup>64)</sup>

Zum Abschluß die logische Struktur eines Kernsatzes Bergers, eingebettet in Prämissen, die wir schon kennen: "Wien, wie es denkt und fühlt, lebte in ihm, das war das Geheimnis der beispiellosen Macht, die er über Wien errang." (342 f). Das enthält der Satz: 1. Lueger ist "kein Bildungsprodukt", sondern als ein "Stück Natur" antiintellektuell, darin eben ganz anders als die Liberalen. 2. Lueger ist (wie) Wien, und Wien ist in ihm. 3. Lueger hat in Wien Erfolg und erringt Macht. Das läßt nun den Schluß erwarten, Lueger sei erfolgreich gewesen, weil Wien antiintellektuell ist. Tatsächlich sagt Berger genau das (343), er dehnt zudem die Neigung zum Anti-Intellektualismus auf ganz Österreich aus. Nicht nur erwähnt Berger den Antisemitismus nicht, sondern enthält sich jeder Kritik dar-

über, daß Lueger "den antirationalistischen Instinkten breiter Volksmassen" (344) eine politische Basis verschafft und selbst damit Politik gemacht hat.

Wie Hermann Bahr geht auch Robert Scheu<sup>64)</sup> von der Erprobung einer angenommenen Wahrheit aus. Sie ist nicht im Modus der Soziologie ("Der Greißler ist Exzellenz geworden"), sondern im Modus der Ästhetik formuliert. Erleben und Gestalten lauten die zentralen Begriffe; aus ihnen baut Scheu den Prüfstand, auf den er Lueger und seine Politik stellt. Scheu geht von der Prämisse aus, daß Dichter und Denker einerseits, Politiker und Staatsmänner andererseits dieselbe Chance erhalten, bedeutend zu werden. "Der einem Menschen zugeteilte Stoff wirbt um ihn als Erlebnis. Einen Stoff erleben ist das erste Verdienst, ihn gestalten das zweite". (37) Nach dem Tode stelle sich meist heraus, ob das Werk / die Politik "ein Kunstwerk oder ein Kunststück" (37) gewesen sei. Ganz tief liegt hier der essayistischen Aufgabenstellung eine Ästhetisierung der Politik zugrunde; sie taucht allerdings auch in der Metaphorik auf: Lueger hinterließ "statt einer Tat eine Maske" (45) und "statt einer politischen Tradition die Erinnerung an ein Schauspiel" (42). Also war seine Politik, um Scheus Ergebnis vorwegzunehmen, bloß ein "Kunststück".

Wie aber kommt Scheu zu diesem Urteil?

Damit ein Politiker bedeutend werden kann, müsse er zunächst, wie erwähnt, ein Erlebnis haben. Luegers Erlebnis "bestand darin, daß sich ihm das gebildete Bürgertum (...) mißtrauisch verschloß" (38). Hier ist nun eine Argumentationsprämisse hineinzudenken. Wie ein Politiker "seine persönliche Frage als gesellschaftliche ausdeutet und (...) wie er sie im Namen einer Gemeinschaft beantwortet, das bestimmt zuletzt sein Gewicht." (37) Lueger habe sein persönliches Erlebnis in einem Augenblick gehabt, als eine der "periodischen Zerreißungen" (37) des gesellschaftli-

chen Gefüges, die notwendig seien, "damit der Friede wieder einen Sinn habe" (37), fällig gewesen sei. (Scheu meint das Zerreißen des liberalen Systems durch die aufkommenden Massenbewegungen.) Hier nun die zu erprobende Wahrheit, jenes Essay-Merkmal, das wir von Bahr her schon kennen: "Es will nun scheinen, daß Karl Lueger ein echtes Erlebnis hatte und daraus eine mächtige Frage gestaltet hat. Seine Disgregationsleistung war bedeutend, der Stoffgewinn ansehnlich. Aber die Zusammenfassung, die Harmonie nach der entdeckten Disharmonie - war sie nicht etwas kurzathmig und überstürzt? Seine Antwort war nicht so bedeutend wie seine Frage, seine Konstruktion nicht so tief wie sein Erlebnis, die Erfindung nicht so groß wie der Fund". (37) Das ist Sprache der Ästhetik, nicht der Politik. Disgregationsleistung, Disharmonie: das meint eine neue, andere, nicht automatisierte Wahrnehmung der Wirklichkeit; Stoff: das ist in aller gegenständlichen Kunst das Vehikel für die künstlerische Gestaltung; Konstruktion: ein beinahe modern anmutender Begriff, meist gegen organizistische Kunsttheorien gerichtet; Erfindung: fictio, fiction - welche Poetik des Erzählens könnte darauf verzichten?

Worin sieht Scheu die überstürzte Harmonie nach der entdeckten Disharmonie in Luegers Wirken? Wie A.v.Berger braucht auch er eine weitere Größe; er nimmt bestimmte Wesenszüge des Österreicherers, besonders des Wienerers, an und rekurriert auf sie. Dem Österreicher fehle die "Seelenstärke, eine lange schreiende Dissonanz zu ertragen." (38) Damit einher gehe ein "Widerstand gegen die Abstraktion in jeder Gestalt", dieser Widerstand sei "das tiefinnerste Wesen von Wien und Österreich" (38); der Deutsch-Österreicher verabscheue "alle Konstruktionen und betont seinen Instinkt". (44) (Bei Hugo von Hofmannsthal wird dies wiederkehren, in seinem Schema "Preuße und Österreicher" (1917): "Instinkt", gepaart mit "geringer Begabung für

Abstraktion".<sup>65)</sup> Das zeige sich bei Lueger, der den Liberalismus und die Liberalen als abstrakt erlebt habe - Scheu trifft sich hierin mit Bahr - und dem Kleinbürger, "das ist er selbst, der konkrete Mensch" (38) - als das Wirkliche an Wien erschienen sei. Die Abneigung gegen die Abstraktion verhindert, daß sich eine Konstruktion zu weit vom Vorgefundenen entfernt, die Neigung zum Konkreten bindet Lueger an den Kleinbürger mit seinem "mir san mir". "Er wurde Repräsentant von Wien. Er löste die von ihm angeschlagene Dissonanz in einer andern Konsonanz auf, als zu erwarten war. Wien verwandelte sich aus einem Mittel zum Zweck, es schob sich seiner Lebensidee unter." (41) Was Scheu an Lueger vermißt, ist also das "Konjunktivische", er kritisiert, daß er sich zu früh entschlossen habe, "nach dem Donner des Applauses zu marschieren" (39) und damit dorthin zu ziehen, wohin ihn die Kleinbürger zogen. Er vermißt den spannungsreichen Voraus-Entwurf einer Politik, die sich nicht bloß am Gegebenen orientiert. Kurz und im Sinne von Scheus ästhetischem Beschreibungsansatz gesprochen: Scheu vermißt "vision", den utopischen Vorschein ins noch nicht Gegebene, Zeichen des wahren Kunstwerks.

Felix Saltens Essay "Lueger" (Anm.50) ist in besonderem Maße feuilletonistisch gefärbt. Das Feuilleton als Textsorte ist im Grunde ebenso schwer definierbar wie der Essay.<sup>66)</sup> Dazu kommt, daß es vom Essay auch kaum abzugrenzen ist.<sup>67)</sup> Zwei Aspekte erlauben eine graduelle Differenzierung. Von der Textseite her: Die "konkrete Individualität des Schreibenden"<sup>67a)</sup> tritt in den Vordergrund, wo sie sich als eine besondere Form selbstverweisender stilistischer Elaboration äußert. Der schmunzelfähige Vergleich, der witzige Einfall, der "Gattungszwang zur gebildeten Formulierung"<sup>68)</sup> drängen nicht selten das essayistische Verfahren, das Gedankenexperiment, das, was den Essay noch

mit wissenschaftlicher Gedankenführung verbindet, in den Hintergrund. Statt der Durchformung dominiert das reihende Verfahren, das sprachliche Flanieren. Von der Leserseite her verstehe ich das Feuilletonistische als eine Weise des Schreibens, die den genießenden Konsum als eine Weise des Lesens in besonderem Maße ermöglicht. Somit ist es eine Schreibweise, die den Übergang von einer rasonierenden zu einer konsumierenden Öffentlichkeit im publizistischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts markiert.<sup>69)</sup> Beide Aspekte sieht man zum Beispiel bei Daniel Spitzer vereint, dem Feuilletonisten der "Neuen Freien Presse" in Wien. Mit der Geste "Seht her, ich bin's, der so brillant schreibt" veröffentlichte er seine Feuilletons, und das Publikum wartete bis in die Nacht im Kaffeehaus auf die Wochenendausgabe, um für den Sonntag Stoff zur lockeren Konversation zu haben.<sup>70)</sup>

In Saltens Essay wird das reihende Verfahren dadurch zum Kompositionsmerkmal, daß er Material für einen Roman um Lueger als Hauptperson sammelt. Es ist, als erstellte er einen Aspektkatalog für einen Wiener Gesellschaftsroman der Epoche. Ich hebe einen dieser Aspekte hervor und beschränke mich im folgenden auf einen längeren geschlossenen Abschnitt. Inhaltlich geht es um Luegers Antisemitismus, formal um Saltens Stil bei der Beschreibung von Luegers aggressiver Rhetorik.

"(...) und sie rasen, sie rasen vor Wonne, wenn er zu ihnen spricht.

Aber wie spricht er auch zu ihnen. Das Dröhnen ihres Beifalls löst erst alle seine Gaben. Beinahe genial ist es, wie er sich da seine Argumente zusammenholt. Gleich einem Manne, der in der Rage nach dem nächsten greift, nach einem Zaunstecken, Zündstein, Briefbeschwerer, um damit loszudreschen, greift er, um dreinzuschmettern, nach Schlagworten aus vergangenen Zeiten und bläst ihnen mit dem heißen Dampf seines Atems neue Jugend ein, rafft weggeworfenen Gedankenkehricht zusammen, bückt sich nach

abgehetzten, müd am Weg niedergebrochenen Banalitäten, peitscht sie auf, daß sie im Blitzlicht seiner Leidenschaft mit dem alarmierenden Glanz des Niegehörten wirken. In dem rasenden Anlauf, dessen sein Temperament fähig ist, überrennt er Vernunftgründe und Beweise, stampft große Bedeutungen wie kleine Hindernisse in den Boden, schleudert dann wieder mit einem Wort Nichtigkeiten so steil empor, daß sie wie die höchsten Gipfel der Dinge erscheinen. Im Furor seiner Rednerstunde gerät der Mutterwitz, der sein Wesen durchdringt, ins Sieden und wirft Blasen, in denen alles wie toll, alles verkehrt und lächerlich erscheint. Einfälle sprudeln hervor, in deren Wirbel frappierende, unglaubliche und verführerische Gedanken funkeln, sich drehen und überschlagen. In seinem Rednerfuror, wenn ihm schon alles egal ist, fängt er freilich auch den Schimpf der Straße ein, reißt den Niederen und Geistesarmen alberne Sprüche des Aberglaubens vom Munde, schnappt selbst den Pfaffen die Effekte weg, die auf der Kanzel längst versagen wollten - aber er siegt mit alledem. Schlägt zu damit und trifft und wirkt. Oft schon hat er seine entsetzten, überrumpelten Gegner vor sich hergejagt - wie sich nachher gezeigt hat - mit einem Eselskinntbacken." (133 f)

Wissen wir nun, wie Lueger wirklich gesprochen hat? Wir müssen es bezweifeln. Selbst wenn es Film- und Tonband-Dokumente seiner Reden gäbe: Wie ließen sich sprachliche Vergleiche, eingeflochten in stilistischen Spitzen-Kürleistungen, mit Tonfällen und Gesten vergleichen? Wie ließen sich Metaphern zurückführen auf jene inhaltlichen Aussagen, die sie verbildlichen? Man muß die Frage, wie er wirklich gesprochen habe, fallenlassen. Statt dessen möchte ich die Chance zu nutzen versuchen, andere Wahrheiten zu erfassen, die jenseits der Wörtlichkeit liegen.

Der dröhnende Beifall, der Lueger zu rhetorischer Hochform anstachelt, weist auf die Abhängigkeit des Führers von der Menge und deckt sich mit jenem parallelen Befund bei Hermann Bahr. Die Menge rast, aber auch Lueger rast, gleichsam komplementär: Sein "rasender Anlauf" befähigt ihn erst, "Vernunftgründe" zu "überrennen", und so tref-

fen sich rasender Rhetor und rasende Hörer im irrationalen Furor. - Das "Stück Natur", das Lueger für Alfred von Berger ist, wird bei Salten zum Naturvorgang: Mutterwitz, an sich ein rationales Moment, gerät ins "Sieden und wirft Blasen"; dabei kippt er um, es wird in diesen Sprech-Blasen "alles wie toll, alles verkehrt." Die Wassermetaphorik weist ebenfalls darauf hin, daß nicht mehr Geist, sondern instinkt-dominierte Natur das Kommando übernommen hat: "Einfälle sprudeln hervor", "Wirbel" enthalten "unglaubliche", also auch schwer kontrollierbare, Gedanken. Und es ist eine gewalttätige Natur. Gewalt ist das beherrschende Wortfeld dieses Abschnitts. Salten läßt zum Beispiel das Wort "Schlagwort", in der Normalsprache bereits eine verblaßte Metapher, neu auf. Es wird doppelt aktualisiert: durch eine inhaltliche Aussage - Lueger blase alten Schlagworten "mit (...) heißem Dampf (...) neue Jugend ein" - und durch den Kontext von Verben aus dem Sinnbereich der Gewalt. So werden die Schlagworte zu schlagenden Wörtern. Losdreschen, dreinschmettern, aufpeitschen, überrennen, in den Boden stampfen, emporschleudern, wegschnappen, zuschlagen, vor sich herjagen, an einer anderen Stelle noch "(er) zerfetzt die Ärzte, zerreißt die Advokaten, beschimpft die Professoren" (132): Alle Verben der tragenden Aussagen sind durch Präfixe zusätzlich dynamisiert. Wüßte man nicht aus der Geschichte, daß die zeitgenössische Politik von einer neuen, "schärferen Tonart" geprägt war,<sup>71)</sup> Salten allein legte sie uns sinnlich und konkret ins Ohr; der attackierte Jude reagiert selbst in der schärferen Tonart. Sogar die Ironie ist schlagend: Der Judenfeind Lueger wird, durch seine judenfeindlichen Reden, zum Juden Simson, der mit einem Eselskinnbacken die Gegner in die Flucht schlägt,<sup>72)</sup> ein Beispiel ironischer Umkehrung, das Salten noch ein zweites Mal verwendet.

Peter Pulzer setzt vom "Elite-Antisemitismus der Alldeutschen" den Massenantisemitismus um Lueger, Ernst Schneider, Robert Pattai, Josef Gregorig, Hermann Bielowlawek u.a. ab. Er sei "hauptsächlich ein Schimpf-Antisemitismus, nicht ein Aktions-Antisemitismus" gewesen. "Seine derbe Demagogie paßte in die Tradition der volkstümlichen Vorstadt-Politik."<sup>73)</sup> Funder hält fest, daß es während der Lueger-Zeit keine Gewalttaten als Folge von antisemitischer Rhetorik gegeben habe.<sup>74)</sup> Folgte man Saltens Beschreibung, so möchte man dies auf den ersten Blick kaum glauben, obwohl er seinen Simson/Lueger die Gegner bloß in die Flucht und nicht, wie der biblische Simson, zu Tode schlagen läßt. Auf den zweiten erscheint es aus einer Dialektik heraus logisch: Eben weil es Brachialgewalt gegen Juden nicht oder kaum gegeben hat, nimmt sich Salten Lueger in hyperbolischen Stilfiguren als einen Wort-Gewalttäter vor.

Der zitierten Stelle geht eine andere voraus, die inhaltlich den Höhepunkt der Charakteristik Luegers als Antisemiten darstellt. Salten führt mit der herablassenden Sprachgeste des intellektuellen Individualisten das Kleinbürgertum ein. Bei Bahr, wir erinnern uns, war von der politischen "Verlassenheit des Greißlers" die Rede gewesen. Bei Salten heißt es: "Die breite Masse der Kleinbürger aber irrt führerlos blökend wie eine verwaiste Herde durch die Versammlungslokale". (132) Auftritt Lueger: "Da kommt dieser Mann und schlachtet - weil ihm sonst alle anderen Künste mißlingen - vor der aufheulenden Menge einen Juden. Auf der Rednertribüne schlachtet er ihn mit Worten, sticht ihn mit Worten tot, reißt ihn in Fetzen, schleudert ihn dem Volk als Opfer hin". (132) Es gibt in Saltens Essay an mehreren Stellen einen Überaufwand an selbstgefälligen Stilmitteln - diese hier zählt nicht dazu. Es geht Salten nicht allein darum, Luegers ruf-"mörderische" Rhetorik zu beschreiben. Man muß diese Stelle als Kontrafaktur zu den

Ritualmord-Beschuldigungen lesen, mit denen die Juden noch um die Jahrhundertwende (1882 Tiszaeszlár in Ungarn, 1899 Polna in Böhmen) konfrontiert waren. Salten mag unter anderem Luegers Rede vom 20. Februar 1890 im Parlament vor Augen gehabt haben,<sup>75)</sup> in der er, in einer angekündigten Abschweifung, auf die Tradition der Blutrurale im jüdischen Ritus einging, allerdings ohne die Juden der Gegenwart konkret zu beschuldigen.<sup>76)</sup>

Was nun die zitierte Stelle betrifft, so ist jedes Wort kalkuliert. Erst im zweiten nach dem langen ersten Satz wird gesagt, Lueger "schlachte" den Juden ("nur") "mit Worten", womit das Wort "schlachten" immerhin ein zweites Mal ertönen kann. Der Täter steht aber auch als ein scheiternder Künstler da - das ist eine Anspielung auf Luegers politisches Tief Anfang der achtziger Jahre. Als Redner und "Künstler", als Redekünstler, wird er zum Verbalmörder. Die Rednertribüne als Ort der Tat wird dadurch zum Opferstein, der getötete Jude dem Volke als Opfer dargebracht. Lueger begeht also einen Ritualmord à rebours, wenn auch "nur" in der Sprache. Es fließt kein Blut, es fließen nur Worte, die jedoch mit Gewalt. Die Rurale aus den antisemitischen Anschuldigungen verwendet Salten zur Beschreibung der Rurale massenpsychologischer Beeinflussung, deren geradezu klassischer Kern die Sündenbock-Opferung ist.

Es fällt schwer, mit Kenntnis von Adolf Hitlers Bewunderung für Lueger und mit Kenntnis von Kristallnacht und Holocaust, zur historisch gesicherten Tatsache zurückzukehren, daß Lueger dem Gewalt-Wort keine Gewalt-Tat hat folgen lassen, daß, laut Pulzer, der von ihm mitgetragene Antisemitismus "Parole und Integrationsformel, nicht Aktionsprogramm" war,<sup>77)</sup> daß Hannah Arendt ihn als Mittel rein demagogischen Stimmenfangs sah,<sup>78)</sup> wenn auch ebenso als gesichert gelten kann, daß er zur Abstumpfung der morali-

schen Widerstandskraft gegen einen noch stärkeren Antisemitismus beigetragen hat.<sup>79)</sup> Unterzieht man sich der mühsamen, kaum ganz zu leistenden Aufgabe, Saltens Essay in seine Zeit zurückzubinden, ihn mit den Augen seiner ersten Leser zu lesen, so ist festzuhalten: Von allen Essayisten, den hier nicht behandelten jüdischen Schriftsteller J.J.David eingeschlossen, fühlte sich Salten offenbar am meisten als ein von Lueger Attackierter. (Es ist konsequent, daß er später sich zum Zionismus bekannte.) Salten macht den breitesten Gebrauch "aller Mittel der (...) emotionalen Konstruktion", die der Essay erlaubt, er nähert sich am deutlichsten einer heute noch wirkungsvollen "polemischen Essayistik".<sup>80)</sup> Zugleich ist sein Essay aber auch am deutlichsten "feuilletonistisch" in dem Sinne, daß sein Raisonement am stärksten durchsetzt ist mit raisonementschwächenden, konsumistischen Elementen.<sup>81)</sup> Genießerische Polemik, Freude am Aperçu, vielleicht auch Schielen auf eine Beurteilung seines Stils als "Feuerwerk" des Geistes und der Emotion, Saltens Befangenheit im Selbstbild vom brillanten Stilisten sind auffallend. Auch Salten marschiert, wie es Robert Scheu von Lueger sagt, "nach dem Donner des Applauses", wenn auch des gepflegteren Applauses des Feuilleton-Publikums.

## V

Die Essays ergeben ein heterogenes Bild Luegers. Man muß darauf verzichten, die Befunde aufeinanderzustapeln und Lueger als ihre Summe zu sehen. Die Autoren ziehen aus, um zu erfassen, was an Lueger das "Effabile" ist, sie wollen ein faszinierendes Individuum weniger "ineffabile" machen. Dabei beschreiben sie notwendigerweise ihre eigene geistige

Position. Ebenso notwendigerweise bleiben sie nicht bei der Person hängen. Sie finden: Einen Lueger, dessen politischer Weg einen soziologisch beschriebenen Anfang nimmt und ein theatralisch beschriebenes Ende findet (Hermann Bahr); einen Lueger, der als Individuum nicht, wohl aber als Verkörperung eines Stammestypus zu beschreiben ist (Alfred von Berger); einen Politiker, der die Chance, Politik zum Kunstwerk und sich selbst zum Künstler-Politiker zu formen, vertan hat, wobei das Scheitern auf Wesenszüge des Österreicherischen, dessen Verkörperung Lueger ist, zurückgeführt wird (Robert Scheu); einen rhetorischen Gewalttäter, dem kein Mittel antisemitischen Angriffs zu minder ist (Felix Salten).

Und auch das geht aus den Essays hervor, und es ist ein Stück Wahrheit über die Wirklichkeit der Jahrhundertwende in Wien, dem an anderer Stelle ausführlicher nachzugehen wäre: Daß folgenschwere, ernste Politik als Form des Spielens, Darstellens, der Theatralisierung betrachtet und mit Hilfe ästhetischer Begriffe beurteilt wird, daß aber andererseits die Texte selbst auf Formen konsumistischer Ästhetisierung des Raisonnements nicht verzichten wollen.

#### ANMERKUNGEN

Die herangezogene Literatur wird bei der ersten Nennung voll, bes. Anm.2, in der Folge nur mit Verfassernamen zitiert.

Die Seitenangaben zu den behandelten Essays fortlaufend im Text.

\* Erweiterte Fassung eines Vortrages, dessen Form für den Druck beibehalten wird.

- 1) Siegfried Geyer und Paul Frank: Essig und Öl. Musikalisches Märchen aus Wien. Musik: Robert Katscher. Urauff.: 2.9.1932, Kammerspiele Wien. Regie: Otto Preminger.  
Hans Moser: Der Dr. Lueger hat mir einmal die Hand gereicht! Aus: Hans Moser: Habe d'Ehre. Polydor 2437823. Auch: Preisler-Records, Nr. 9831, 1980.
- 2) Franz Stauracz: Dr. Karl Lueger. Zehn Jahre Bürgermeister. Wien und Leipzig: Braumüller 1907; Rudolf Kuppe: Karl Lueger und seine Zeit. Wien: Österr. Volksschriften 1933; Kurt Skalnik: Dr. Karl Lueger. Der Mann zwischen den Zeiten. Wien, München: Herold 1954; Heinrich Schnee: Karl Lueger. Berlin 1960; Marianne Beskiba: Aus meinen Erinnerungen an Dr. Karl Lueger. Wien 1911 (sehr subjektiv gefärbt); John W. Boyer: Political Radicalism in Imperial Vienna. Origins of the Christian Social Movement 1848-1897. Chicago University Press 1981; Felix Czeike: Wien und seine Bürgermeister. Wien 1974; Robert Ehrhart: Im Dienste des alten Österreich. Wien: Bergland 1958; Albert Fuchs: Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918. Wien: Globus 1949; Friedrich Funder: Vom Gestern ins Heute. Aus dem Kaiserreich in die Republik. 3. Aufl. Wien, München: Herold 1971; Erich Graf Kielmannsegg: Kaiserhaus, Staatsmänner und Politiker. M.e. Einl. v. Walter Goldinger: Wien, München: Oldenbourg 1966; Andics, Hellmut: Luegerzeit. Das Schwarze Wien bis 1918. Wien, München: Jugend und Volk 1984. (Wie in allen seinen Büchern verwendet Andics Quellen und Sekundärliteratur, gibt aber, aus rätselhaften Gründen keine Seitenangaben). Das Buch von Johannes Hawlik: Der Bürgerkaiser. Karl Lueger und seine Zeit. Herold Verlag 1985 war mir erst nach Abschluß des Druck-MS zugänglich.
- 3) Czeike, Wien, S. 340.
- 4) So Luegers Wortgebrauch, zit. bei Stauracz, S. 186.
- 5) Arbeiter-Zeitung, 11.3.1910.
- 6) Die neuere Geschichtsforschung, z.B. Boyer, Anm. 2, macht eine solche Konzentration auf den "Mann" als dem Dominator der "Mächte" nicht mit, kann sich aber gleichwohl dem Phänomen nicht entziehen.
- 7) Funder, S. 121.
- 8) Schnee, S. 7.
- 9) Text bei Funder, S. 119.

- 10) Zum ersten Male am 23.3.1878 in der "Presse", erwähnt bei Skalnik, S.27.
- 11) Kuppe, S.319f, Ehrhart 104, Boyer 413.
- 12) Boyer, XIf, 187, 413.
- 13) David, Jakob Julius: Der Bürgermeister (1904). In: J.J. David: Essays. München und Leipzig: Piper 1909, S.204-215 (= J.J.D., Ges.Werke, Bd.7).
- 14) Luegers Gegenspieler als Statthalter Niederösterreichs, Erich Graf Kielmannsegg, hebt Züge des Größenwahns bei Lueger hervor (S.388ff, S.404); dabei sind allerdings Untertöne von Statusrivalitäten unüberhörbar.
- 15) Kielmannsegg, S.404; Beskiba, S.60.
- 16) Die Ausnahme: Marianne Beskiba; ihren Angaben zufolge beabsichtigte Lueger, sie zu ehelichen. Eine kurze Bemerkung bei Kielmannsegg, S.386.
- 17) Boyer, S.379.
- 18) Boyer, S.378f.
- 19) Nach Fuchs, S.59f; Boyer, S.50f.
- 20) Boyer, S.223 und 227; mehrfach bei Beskiba.
- 21) Skalnik, S.19; Boyer, S.186; beide erwähnen Luegers Negativ-Erlebnis mit dem Kleriker Anton Gruscha, der ihm im Theresianum die Frömmigkeit ausgetrieben habe.
- 22) Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit. In: H.B. Schriften zur Literatur 1, Kritik. Frankfurt/M. 1975, bes. S.135ff und 145ff.
- 23) Alfred Freiherr von Berger: Doktor Lueger. Persönliche Eindrücke (1910). In: A.v.B.; Reden und Aufsätze. Wien und Leipzig: Deutsch-Österr.Verlag 1913, S.340-344, hier S.340 (= A.v.B., Ges.Schriften, hrsg. von Anton Bettelheim und Karl Glossy, Bd.3). Zuerst in: Österreichische Rundschau 23 (1910), S.1-3.
- 24) Ehrhart, S.87.
- 25) v.Berger, S.340.
- 26) Boyer, S.206, zitiert Bürgermeister Kajetan Felder aus dessen Autobiographie: Schon bald nach 1848 habe es

Partei-"Demokraten" mit Dialektrhetorik gegeben. Lueger war nicht der erste.

- 27) Kuppe, 1933, S.272 und Funder, S.79.
- 28) Boyer, S.205; Kielmannsegg, S.368.
- 29) Schnee, S.53f; Kuppe 1933, S.272.
- 30) Funder, S.178.
- 31) Ehrhart, S.87.
- 31a) Stauracz, S.263, 148.
- 32) J.J.David, S.207.
- 33) Milan Kundera: Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. München 1984, S.190.
- 34) Max Bense: Über den Essay und seine Prosa. In: M.B.: Plakatwelt. Vier Essays. Stuttgart: DVA 1952, S.23-27. Hier zit. aus: Ludwig Rohner (Hrsg.): Deutsche Essays, 1.Band. Neuwied und Berlin 1968, S.23-27.
- 35) Reinhard Baumgart: Marginalien. Die Jünger des Interessanten. In: Merkur 11 (1957), S.599: "Proteisch war der Essay schon immer"; Bense, Anm.34, S.66: "die am schwierigsten zu meisternde wie auch zu beurteilende literarische Form"; Gerhard Haas: Essay. Stuttgart 1969 (= Slg Metzler 83), S.4: "Keine andere Form entzieht sich aber auch so sehr einer definitiven und selbst der deskriptiven Erfassung wie der Essay"; Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Neuwied und Berlin 1966, S.672 gibt eine rein kumulative Definition: "Der (...) Essay, eine eigenständige literarische Gattung, ist ein kürzeres, geschlossenes, verhältnismäßig locker komponiertes Stück betrachtbarer Prosa, das in ästhetisch anspruchsvoller Form einen einzigen, inkommensurablen Gegenstand meist kritisch deutend umspielt, dabei am liebsten synthetisch, assoziativ, anschauungsbildend verfährt, den fiktiven Partner im geistigen Gespräch virtuos unterhält und dessen Bildung, kombinatorisches Denken, Phantasie erlebnishaft einsetzt."
- 36) Haas, Anm.35, S.36.
- 37) Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Th.W.A.: Noten zur Literatur I. Frankfurt/M. 1958, S.9-49, hier S.36.

- 38) Haas, S.33.
- 39) Bense, S.60.
- 40) Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Bd.1, Kap.62. Reinbek 1978, S.250 (= R.M., Ges.W.1); Tagebücher, Bd.1, hrsg. v. Alfred Frisé, Reinbek 1976, 1921-1923, S.643.
- 41) Haas, S.63.
- 42) Robert Musil: Ges.Werke, Bd.8. Reinbek 1978, S.1223.
- 43) Georg Lukács: Über Wesen und Form des Essay. Aus: G.L.: Die Seele und die Formen. Essays. Berlin: E. Fleischel 1911, S.3-39. Hier zit. aus Rohner 1968, Anm.34, S.32-54, hier S.47.
- 44) Adorno, Anm.37, S.29 und 25.
- 45) Bense, S.59 und 50.
- 46) Haas, S.34.
- 47) Adorno, S.46.
- 48) Baumgart, S.599.
- 49) J.J.David, S.211.
- 50) Felix Salten: Lueger. In: Das österreichische Antlitz. Berlin: S.Fischer 1909, S.129-142, hier S.129.
- 51) Bense, S.61.
- 52) Rohner 1966, S.382.
- 53) Lukács, S.44.
- 54) Lukács, S.45.
- 55) Haas, S.80.
- 56) Hermann Bahr: Austriaca. Berlin: S.Fischer 1911, Nr.1, S.9-13: Lueger ist geheimer Rat worden. Der Essay wurde Ende 1908/Anfang 1909 geschrieben.
- 57) Deutlicher noch in Hermann Bahr: Wien. Stuttgart: C. Krabbe 1906: "(Der Liberalismus) ist keine Gesinnung, er ist eine Mode (...) Er wächst nicht im Lande, er wird importiert" (64). "Er blieb immer im Salon, er ging nicht hinaus" (67). "Weshalb dieser österreichi-

sche Liberalismus auch gleich zerrann, als einer kam, der mit dem Wiener wienerisch sprach (...) Das war der Zauber Luegers." (67)

- 58) Boyer, S.17.
- 59) Adorno, S.25.
- 60) Stauracz, S.161; Funder, S.80; J.J.David, S.214. Ähnlich, wenn auch schärfer, A.Fuchs, S.59.
- 61) Vgl. Karlheinz Rossbacher: Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart: Klett 1975, S.37. Man hört Robert Musil sagen: "(...) hier haben Sie die Stimme des Bluts. Herz spricht zu Herzen. Was der Vollmensch tut, ist gut. Intellekt ist Mangel an Natur." Vgl. R.M.: Vom Impressionismus zur Heimatkunst (1926). In: Ges.Werke, Bd.8. Reinbek 1978, S.1179.
- 62) Alfred Freiherr von Berger: Im Vaterhaus. Jugenderinnerungen, 1853-1870. In: Autobiogr.Schriften. Wien und Leipzig: Dt.-Öst.Verl. 1913, S.1-110.
- 63) Vgl. Karlheinz Rossbacher: Provinzkunst. A Counter-movement to Viennese Culture. In: Focus on Vienna 1900. Ed. by Erika Nielsen. München: Fink 1982, S.23-31, hier S.24.
- 64) Robert Scheu: Karl Lueger. In: Die Fackel 12.Jg., Nr.301-302 (3.Mai 1910), S.37-45.
- 65) Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, 1914-1924. Frankfurt/M.: S.Fischer 1979, S.460f.
- 66) Haas, S.67; L.H.Bailey: Ferdinand Kürnberger, Friedrich Schlögl and the Feuilleton in Gründerzeit Vienna. In: Peter Branscombe (Hrsg.): Austrian Life and Literature, 1780-1938. Edinburgh: Scottish Academic Press 1978, S.59-71; S.60: "It is impossible to give a detailed definition of the Viennese feuilleton."
- 67) Haas, S.68.
- 67a) Hubert Lengauer: Das Wiener Feuilleton im letzten Viertel des 19.Jahrhunderts. In: Lenau-Forum Jg.9/10 (1977/78), S.60-77, hier S.69.
- 68) Lengauer, S.72.
- 69) Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen

Gesellschaft. (1962) Neuwied und Berlin: 5.Aufl. 1971, S.193ff; S.205: "Das Raisonement eines Lesepublikums weicht tendenziell dem 'Geschmacks'- und 'Neigungsaustausch' von Konsumenten - noch das Reden über das Konsumierte, 'die Prüfung der Geschmackskenntnisse' wird zum Teil des Konsums selbst.

- 70) Bailey, Anm.66, S.61.
- 71) Carl E.Schorske: Fin de Siècle Vienna. Politics and Culture. New York: Knopf 1980, S.116-180.
- 72) Vgl. Buch der Richter, Kap.15,15 im Alten Testament.
- 73) Peter Pulzer: Momente des österreichischen und Wiener Antisemitismus. In: uni-aktuell, Univ.Salzburg, Nr.4, Jänner 1985, S.13-17, hier S.16. S.15: "Angriffe auf Juden höchstens verbal, und nur in Ausnahmefällen physisch".
- 74) Funder, S.100.
- 75) Zit. bei Kuppe, 1983, S.205-216.
- 76) Nachdem Lueger Bürgermeister geworden war, kühlte sein Antisemitismus merklich ab. Vgl. Karl Kraus in der 'Fackel' Nr. 24, Ende November 1899, S.7: "Herr Dr.Lueger hat, als Schneider Ritualmordbroschüren aus der Actentasche zu ziehen begann, den Saal verlassen und ostentativ zwei Abgeordnete jüdischer Confession ins Gespräch gezogen".  
Zu der ebenso diffizilen wie notwendigen Unterscheidung verschiedener Typen von Antisemitismus vgl. Sigurd Paul Scheichl (Universität Innsbruck): Waren alle 'Antisemiten' Antisemiten? Typoskript 1985.
- 76a) Von seinem spezifischen Ansatz bei der Betrachtung von Kultur und Politik aus bezeichnet Schorske Lueger - und mit ihm Schönerer und Theodor Herzl - als "political artists" (S.120).
- 77) Pulzer, Momente, S.15.
- 78) Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft. Frankfurt 1955, S.75f.
- 79) Pulzer, Momente, S.17.
- 80) Bense, S. 61 und 65.
- 81) Baumgart, S.601f.

Richtungen in der ungarischen Dichtung in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg

Die literarische Zeitschrift "Nyugat" (Westen) erschien 1906 und sammelte bald die Schriftsteller einer hervorragenden Generation des ungarischen geistigen Lebens um sich. Die Bewegung führte zu radikalen, erfrischenden Änderungen in der ungarischen Literatur. Neun Jahre später, schon in den Kriegsjahren, meldete sich unter dem Titel "A Tett" (Die Tat) eine neuere Zeitschrift als Bahnbrecher und Repräsentant der jungen ungarischen Avantgarde. Sie war schon von Anfang an radikal futuristisch-expressionistisch eingestellt - abweichend von den Zeitschriften des deutschen Expressionismus, die zwar schon fünf Jahre früher auf die Bühne traten, in denen aber Veränderungen nur langsam begreifbar wurden. (Also ungefähr erst ein-zwei Jahre vor dem Erscheinen der ungarischen Zeitschrift.) Dieses Organ der Avantgarde wurde bald eingestellt (wegen seines kriegsfeindlichen Verhaltens; es erschien später etwas verändert unter anderen Titeln), während die früher erwähnte Zeitschrift "Nyugat" noch jahrzehntelang existieren konnte. Obwohl sie - besonders in den späteren Jahren und Jahrzehnten - vielen anderen Schriftstellern (teils auch Vertretern jüngerer Generationen), Veröffentlichungen sicherte, bot sie hauptsächlich doch den Schriftstellern ihrer Anfangsperiode Platz. (Also denen, die sich schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts meldeten.) Natürlich veränderten sich die Laufbahnen der einzelnen Dichter während der folgenden literarischen Entwicklung (die auch vom Kriege, von der Revolution und der Gegenrevolution beeinflusst wurde); sogar ihre Hauptwerke erschienen nicht selten eben in die-

sen späteren Jahren. Manche wichtigen Eigenschaften ihres Oeuvres blieben jedoch beständig. Und selbst die Rolle, die sie in der Erneuerung der literarischen Entwicklung gespielt hatten, blieb entscheidend: in den Kriegs- und Nachkriegsjahren bedeuteten sie als Gruppe - neben der Gruppe der Zeitschrift "Die Tat" und anderen, teils festeren späteren Gruppen - schon weniger, als in den Jahren ihres Auftrittes. (in denen sie noch fast allein das Moderne repräsentierten). Diese erste Periode versuche ich im folgenden zu skizzieren: die ersten - ungefähr acht - Jahre der erwähnten Generation. (Ungeachtet natürlich, welche Werke sie eben in "Nyugat" und welche in anderen Organen erscheinen ließen.)

Es ist aber viel leichter zu bemerken, als gründlicher zu beschreiben, was an Neuem diese Literatur, diese Lyrik mit sich brachte. Um dies irgendwie begreifbar zu machen, muß man, wie ich glaube, einen kurzen Rückblick machen.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entfaltete sich in Ungarn eine reiche, äußerst wertvolle Dichtkunst. Klassizistische, romantische und realistische Eigenschaften vereinten sich - ein gewisses Gleichgewicht haltend - im Zeichen einer spezifischen Volkstümlichkeit. Das findet sich hauptsächlich im Lebenswerk von Sándor Petőfi und von János Arany. Petőfi starb jung im Freiheitskampf (im Jahre 1849), Arany blieb aber noch jahrzehntelang tätig - und eben als dichterischer Repräsentant einer großen Epoche der ungarischen Literatur. Auch sein Lebenswerk blieb später nicht völlig unberührt von moderneren Tendenzen seines Zeitalters. (Zum Beispiel der Seelenzustand des Spleens, der tödlichen Langeweile erscheint auch manchmal in seinen Zeilen, zuweilen werden auch seine Gedichte von unbegreiflichen, dumpfen Stimmungen erfüllt oder mindestens gefärbt. Es geschieht, daß auch bei ihm der virtuos-musikalische Aufbau im Gedichte vorherrschend wird.) Das Publikum wurde darauf aber kaum aufmerksam. Jene Dichter dagegen, die manche Jahrzehnte jünger waren als Arany, und bei denen die

modernen Züge schon eine größere Rolle spielten, waren keine hervorragenden Talente. Impressionistische bzw. symbolistische Eigenschaften können in ihren Lebenswerken mehr oder weniger in den Vordergrund treten, nicht selten vermischen sie sich aber auch hier mit Eigenschaften der früheren Romantik oder eben der Empfindsamkeit. Und wenn es nicht geschieht, bleiben ihre - das Mittelmaß nur selten überschreitenden, vielleicht etwas blutleeren - Werke verhältnismäßig zerstreut auf der literarischen Ebene. In den Lebensjahren von Arany können sie die zweite Stimme im Chor singen - und diese Lyriker lebten meist nicht so lange wie er. (Sie überlebten ihn meist nur wenige Jahre und starben noch Ende des 19. Jahrhunderts.) Um die Jahrhundertwende existieren so in der ungarischen Dichtkunst hauptsächlich nur schwache bis mittelmäßige Nachfolger von Arany und manche, die irgendwie die bescheidenere Erbschaft der soeben erwähnten "modernen", "städtischen" Dichter fortsetzen. All dies ergibt nicht selten eine verhältnismäßig eklektische, lauwarne Mischung verschiedener, einander nie radikal gegenüberstehender Richtungen.

In dieser Lage traten plötzlich neue, verhältnismäßig junge, eindeutig talentvolle Schriftsteller auf, mit ziemlich festem Selbstbewußtsein. Sie bildeten eine zwar keinesfalls feste (also keine organisierte, Programme proklamierende) Gruppe, hielten aber doch zusammen und wiesen deutlich neue - in diesem Sinne auch zweifellos gemeinsame - Züge auf. Sie beanspruchten eindeutig die führende Stelle im literarischen Leben. An ihrer Spitze - wenn auch nicht von jedem als führende Persönlichkeit, als Repräsentant anerkannt - stand Endre Ady: der älteste von ihnen. Als er seinen aufsehenerregenden Band "Új versek" (Neue Gedichte) veröffentlichte, war er 29 Jahre alt.

Auch seine Dichtkunst kann man nicht in die eine oder je eine andere der anerkannten Stilrichtungen passend einordnen - dies ist aber im 20. Jahrhundert schon ziemlich allge-

mein. Man muß gleich hinzufügen, daß er in den ersten sieben Jahren nach seinem Auftritt hauptsächlich solchen Richtungen Bahn brach, deren Wegbereiter auch in Ungarn schon in den vorigen Jahrzehnten hervortraten. (Nämlich die vorher kurz erwähnten Lyriker.) Er wurde als Symbolist gefeiert oder verbannt; Symbolismus und ein eigenartiger Realismus vereinigten sich in seinen Bänden mit manchen romantischen Zügen - im vereinigenden Strome des dekorativ großzügigen Jugendstils. Nicht sein eigentlicher Zeitgenosse: Apollinaire hatte ihn während seines mehrjährigen Pariser Aufenthaltes beeindruckt, eher die Dichtkunst von Baudelaire und dessen Zeitgenossen. Gewissermaßen sogar auch die seines Vorläufers Edgar Allen Poe - obwohl nicht unmittelbar. Der Symbolismus von Ady ist jedoch keine einfache Späterscheinung in der Literaturgeschichte. Wenn man - um einen Überblick zu gewinnen - Lebenswerke jener europäischen Zeitgenossen betrachtet, welche auffallend symbolistische Züge aufweisen - von den Gedichten des Spaniers Antonio Machado ausgehend über die des Flamen Emile Verhaeren bis zu denen der Russen Valerij Brjussow und Alexander Blok -, dann findet man wahrscheinlich nicht nur durch bloßen Zufall hauptsächlich bei dem zuletzt Erwähnten manche Ähnlichkeiten. Im allgemeinen also: in Werken östlicher Schriftsteller. In gesellschaftlich rückständigeren Ländern, wo die Geheimnisse des Lebens in einer spezifischen Form: teils als Geheimnisse einer Landschaft, eines Volkes oder einer Nation erscheinen können, wo auch der Gegensatz zwischen Altem (Uraltem) und Neuem (alles Erneuerndem) eine mythisch-mystische Form erhalten kann.

In Gedichten Adys dienen alte, verlassene Burgen, verwilderte Gegenden als Schaubühne mancher Ereignisse, tiefe Nächte umhüllen oft alles mit ihrer Dunkelheit oder lassen hie und da etwas mit silbernem Mondschein beleuchten. Aus Mythen bekannte Gestalten handeln vor unseren Augen in modifizierter Form: schwarze Hengste des Todes nehmen die

Menschen auf geheimnisvolle Wege mit. Dies verbindet ihn noch hauptsächlich mit der Romantik. Die riesige Gestalt aber, die den einsamen, zitternden Menschen im nächtlichen Walde verfolgt, ist kein Gespenst, sondern etwas ganz anderes: die Stille. Nächtliche Riten lassen scheinen, daß sie eigentlich den dichterischen Schaffensprozeß in sich verbergen, die Mythen-Gestalten, mit denen der Held ringen muß, verkörpern die Sehnsucht nach Lebenstotalität - im Gegensatz zur Fragmentalität - die entfremdende Kraft des Geldes. Der Mensch, der sich in den Zeilen äußert, fühlt eine extreme Sensibilität in sich: er ist betäubt von Düften, ergriffen von tragischen und herrlichen Geheimnissen des menschlichen oder des nationalen Schicksals; er hört das Sausen der Sonnenstrahlen, sieht die Weiße der Stille - er spricht eine tonreiche, fortdauernd Konnotationen suggerierende Sprache. Der Verfasser dieser Gedichte ist also eindeutig moderner als die Romantiker des 19. Jahrhunderts, er ist ein Symbolist. (Obwohl er sich hauptsächlich für die französische Literatur interessierte, weisen seine Gedichte manchmal Züge auf, die ihn mit Hofmannsthal in Beziehung bringen.) Geheimnisse des Mann-Weib-Zweikampfs, Geheimnisse nebliger Herbstnachtsmorgens, Geheimnisse des Todes oder einer unerforschbaren Zukunft ergreifen ihn mit Gruseln und zugleich mit Andacht. Im engsten Sinne des Wortes ist er ein Symbolist: alles Erscheinende trägt für ihn Doppelbedeutungen. Sein Anspruch auf Größe kann vielleicht als etwas erscheinen, was ihn wiederum mit der Romantik verbindet - sie verbindet ihn aber noch stärker mit Ansprüchen seines eigenen Zeitalters. Bergsons Vitalitäts-Bejahung, Nietzsches Abscheu gegen kleinlich-mittelmäßiges Benehmen erfüllen diese Lyrik mit Kraft. Ein eigenartiger Aristokratismus - teils mit kollektivem Antlitz. "Bin, wie jeder Mensch, erhaben" sagt der Dichter; Größe, Würde schlummern seiner Meinung nach in einem jeden. Der Mensch - oder eine Menschengruppe, eine Gesell-

schaftsklasse, vielleicht auch ein ganzes Volk - entscheidet teils selbst darüber, ob diese Möglichkeiten zur Wirklichkeit werden oder nicht. Mindestens können sie danach trachten, - was auch zum tragischen Sturz, aber auch zum siegreichen Erfolg führen kann. Ein Messianismus der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts erfüllt die Dichtung Adys nicht weniger, als - im Gegenteil - eine bedrängende Furcht vor einer endgültigen, vernichtenden Erniedrigung des Menschen, der unterdrückten Volksmassen oder seiner Nation. Es gibt für ihn herrlich-verworrene Träume über Möglichkeiten eines prachtvollen Lebens, auch bedrängende Schrecken vor der Verfehlung dieser Möglichkeiten. Die Begeisterung für eine gesellschaftserneuernde, den Menschen umformende Revolution - hauptsächlich gegen die starren, halbfeudalen Verhältnisse in Ungarn - vereint sich mit einem allgemeinen Glauben an den Menschen und mit einem noch allgemeineren Vitalitätsgefühl. Dies hat wieder gemeinsame Elemente mit einem exotisch gefärbten Ost-Kult des Jugendstils - umso mehr, da das Volk des Dichters aus dem Osten stammt und so auch seine Kunst und sein Benehmen charakteristisch östliche Züge aufweisen. Osten kann so für den Dichter gewissermaßen auch als Realität erscheinen.

Diese Realität bedeutet wieder nicht nur schlummernde, unentstellte Lebenskräfte, sondern auch grobe, barbarische Roheit: "himmelstürmendes Unkraut", kann also auch mit völligem Unverständnis für feinere, gebildete Sensibilität verbunden sein. ("Stoßaxt, Galgbrunnen, Mühlbach, rauhe Hände, Lärm, sandige Wüsten heiß, Henker der Träume, wilde Küsse - Was such ich hier, am Strand der Theiss?") Auch halbfeudale Zustände und östlich-grobe Verhaltensweisen können so in seinen Augen als Einheit erscheinen. (Der Glaube an weltumformenden Veränderungen ist teils eben im Erkennen der unbedingten Notwendigkeit einer radikalen Gesellschaftserneuerung verankert.) So kann diese Lyrik auch Charakterzüge eines Illusionen auflösenden Realismus ent-

halten. Auch traumlos schlummernde Gehöfte und schneebedeckte, von keinem einzigen Lichtstrahl beleuchtete Dörfer erscheinen in dieser Welt, mit Menschen, die von Not und Volksseuchen zu Tode gequält werden, und Komitatshäuser mit tiefen Kerkern. Die einzelnen Werke betonen abwechselnd bald diese, bald jene Eigenschaften, die verschiedenen Tendenzen durchdringen aber einander und verschmelzen zu einer eigenartigen, aber völlig organischen Einheit. In eine Einheit von Gegensätzen: von Kräften und extremer Sensibilität, von Lebenswunsch und Todessucht, von Rausch und Realität - von Gebundenheit an Ost und West, an jahrhundertealte Traditionen der ungarischen Geschichte und an die Erwartung einer alles umformenden Volksrevolution.

Hier muß gleichzeitig aber etwas unbedingt erwähnt werden. In seinem wertvollem Buch: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte (Wien-Köln-Graz 1974) behauptet W.M. Johnston: Das ungarische Publikum erwartete - entgegen dem österreichischen - von seinen Schriftstellern die Teilnahme am politischen Leben; die ungarischen Schriftsteller - erfüllt vom nationalen Selbstbewußtsein - folgten daher auch national-politischen Zielen. Sie ließen sich so häufig von Wunschträumen - vom "délibáb", "Fata Morgana" - verführen. - Ich meine, die Betrachtung des Lebenswerkes von Ady kann teils auch die Tatsache beweisen, daß sich eine politisch-gesellschaftlich engagierte Dichtkunst eindeutig auch gegen nationale Träumerei richten kann. Andererseits kann es auch davon zeugen, daß in manchen Fällen eine politische Frage als Existenzfrage gestellt werden kann. (Ermöglichen die Verhältnisse im Vaterlande eine Lebensweise, die dem Menschen würdig ist, oder verhindern sie sie? Wird eine eigenartige Sprache und Kultur einer Nation weiterleben oder wird sie - langsamer oder schneller - verschwinden, also sterben? usw.) Endlich - im allgemeinen betrachtet - kann man feststellen, daß der Glaube an eine universelle Erneuerung der Zustände - der Gesellschaft oder eben des Menschen in seinem

Inneren - keinesfalls etwas spezifisch Ungarisches war. Man findet solche Überzeugungen in verschiedenen Variationen in ganz Europa: ähnlicherweise in Moskau wie in Paris, in Rom oder in Berlin. Die Stellungnahme der österreichischen Schriftsteller ist also nicht unbedingt typischer für Europa als die Stellungnahme von Ady oder die der etwas später auftretenden Schriftsteller der ungarischen Avantgarde.

In den späteren Jahren - ungefähr um 1912 - beginnt eine langsame Weiterentwicklung in der Dichtkunst Adys. Tendenzen einer Ernüchterung in der Anschauungsweise und Tendenzen eines robust-monumentalen Bildaufbaus werden bei ihm ebenso bemerkbar, wie der Ausdruck einer allgemein-tragischen Entdeckung: "Alles Ganze ist aufgespellt". (Später, in den Kriegsjahren, wiederholt sich das Motiv in einer extremeren Variante: "Das Gewebe des Weltalls löste sich auf".) Der Anspruch auf Totalität muß stufenweise nachlassen, und auch das Gewebe der Gedichte wird - teils demzufolge - lockerer. Auch Adys Werke weisen manchmal Züge des Expressionismus auf, ihr Aufbau gleicht manchmal dem "präsurealistischer" Gedichte.

Vor dem Weltkrieg bleiben diese Veränderungen aber größtenteils noch im Keime.

Nicht nur in seinen Gedichten.

Ich sprach bisher vom Lebenswerk eines einzelnen Lyrikers, obwohl er keinesfalls allein dastand. Gewisse Richtungen kann aber auch ein hervorragendes Oeuvre - das vielleicht wertvollste - annähernd repräsentieren. Symbolistische, impressionistische und realistische Stileigenschaften, mehr oder weniger unter dem Einfluß des Jugendstils, ergeben verschiedene Variationen in Gedichten von Gyula Juhász, Dezső Kosztolányi und auch anderen zeitgenössischen Dichtern. Es treten in ihren Werken natürlich andere Persönlichkeiten und andere konkrete Erlebnisse in den Vorder- oder in den Hintergrund - sie hängen jedoch mit den schon erwähnten allgemeineren Strömungen zusammen. Aufrührerische, nach einem

hemmungslosen Sich-Entfalten trachtende Verhaltensweisen erscheinen ähnlicherweise wie tragisch gefärbte Selbstäußerungen über menschliche Einsamkeit. Auch ein andachtsvolles Betrachten der Kunst läßt sich in Werken mehrerer Zeitgenossen bemerken, ebenso wie ein mildes Mitgefühl mit den unterdrückten, in Armut lebenden Volksmassen - oder ein inniges, vielleicht etwas mysteriös gefärbtes Gefühl der Verbundenheit mit heimatlichen Landschaften oder mit dem ganzen Lande. Auch Ausdrücke einer revolutionären Gesinnung erscheinen in ihren Bänden, obwohl viel seltener als bei Ady. Es scheint dabei erwähnenswert, daß manche Charakterzüge des Symbolismus, die in den frühen Bänden von Kosztolányi, und eher noch in denen von Mihály Babits veröffentlicht wurden, teils auch mit bisher noch nicht erwähnten Richtungen eine Verwandtschaft aufweisen. Z.B. bei Kosztolányi - der am ehesten mit den deutschsprachigen Literaturen in Verbindung stand - tauchen manchmal eindeutig klare, unbewegliche Bilder auf, also im Gegensatz zu den düsteren, zugleich beweglichen Bildern der Ady-Gedichte. Sie scheinen aber gleichfalls irgendein Geheimnis zu verbergen - vielleicht ein noch weniger begreifbares. Z.B. ein stummes, im Hellicht stehendes, von seiner Herrin aus unbekanntem Gründen verlassenes Haus, oder eine Uhr, die - einst stehengeblieben - immer denselben Zeitpunkt zeigt. Das leise Grauen, das solche Gedichte ausstrahlen, ist fern von den Schrecken der Romantik, sie sind eher mit der Welt Kafkascher Werke oder manchen symbolistischen Gedichten von Rilke verwandt. Auch in den frühen Bänden von Mihály Babits - der neben Ady der hervorragendste Dichter dieser Periode war - findet man eine Welt einfacher, alltäglicher Dinge, die aber irgendeine Bedeutung zu verbergen scheinen. Sie weisen schon in die Richtung der späteren objektiven Lyrik. Er stellt umherliegende Objekte eines Zimmers oder einer Schublade dar: tote, stumm weinende, "stumpfe Stücke" - "Wesen, ohne Existenz". Babits nähert sich merklich philosophischer als Ady diesen Gegenständen an. Er wird nicht nur von irgendeinem Schaudern ergriffen:

er fragt auch manchmal den verborgenen Geheimnissen nach. Wie wäre es, wenn all das bedeckte, verborgene Verrotten der Welt plötzlich tönend würde? Wie ist das innerste Wesen der Erscheinungen - wenn ja die Farben alle von außen kommen: von den Strahlen des Lichtes? Kann der Mensch eigentlich die Dinge selbst anschauen, oder muß er in seinem eigenen Leib, in seinem eigenen Bewußtsein gefesselt leben, abgesperrt von der wirklichen Welt?

"Fast glaub ich schon, daß außer meinem engen  
Ich nichts mehr sei. Voll Ekel muß ich bangen:  
Wer wird mir wohl die harte Schale sprengen,  
Mir blindem Kern, in einer Nuß gefangen?"

Ich kann den Zauberkreis nicht überwinden ..."

Er verehrt daher den Denker - den Erfinder der nicht-euklidischen Geometrie -, der "die Diamantenschranken des Gedankens" mißachtend "aus dem Nichts eine neue Welt" für den Verstand geschaffen hat: eine Welt mit neuen Gesetzen. Schranken und Unendlichkeit interessieren den Dichter im allgemeinen wiederholt, auch in Variationen der Gegensätze von Form und formlosen Vitalkräften, von Etwas und Nichts, teils aber auch in der Form von Gegensätzen der Vergänglichkeit und der Ewigkeit, des Scheins und des Wesens, des Erlebnisses und der Wirklichkeit. Dieses Philosophieren verliert sich nicht in leeren, gestaltlosen Spekulationen: die Gedankenwelt - beeinflusst durch Schopenhauer und Kant, Bergson und den Psychologen W. James - die Erlebnisse, die der Dichter aus der Betrachtung seiner Umwelt gewonnen hat, und seine formende, das sprachliche Material bearbeitende Künstler-Tätigkeit ergeben etwas Ganzes. Er will in seiner Poesie nicht seine Einzelpersönlichkeit ausdrücken, vielmehr - Meistern des Mittelalters gleichend - Objekte für die Ewigkeit schaffen. Babits gestaltete in diesen Jahren eine größerenteils unpersönliche Lyrik (ähnliche Tendenzen er-

schiene auch in Gedichten von Milán Füst und Frigyes Karinthy), während die Dichtkunst von Ady, Kosztolányi, Juhász oder Árpád Tóth betont persönlich war. (Wenn auch - hauptsächlich bei Ady - die erscheinende Persönlichkeit nicht selten von kollektiven Gefühlen erfüllt war; denn Ady trat ja oft als Repräsentant eines ganzen Volkes, einer Nation oder der Unterdrückten im allgemeinen auf.)

Die Unpersönlichkeit erscheint häufig in einer eigenartigen, vermittelten Form: als Rollenspiel. Der Dichter fühlt sich in verschiedene menschliche Lagen ein, "probiert" verschiedene Anschauungs- und Verhaltensweisen aus. Spricht als niedriger, derber römischer Soldat, der bei der Kreuzigung Christi an der Seite der Macht stand, äußert die Träume einer Prostituierten des klassischen Roms; manchmal tritt er sogar in gegensätzlichen Rollen auf: Als Christ und als Inder, als Wolfram von Eschenbach und als Tannhäuser. (Ähnliche Rollen sehen wir auch in der Dichtkunst von Milan Füst, und 60 Jahre später erreichen diese Tendenzen im Lebenswerk Sándor Weöres's eine besonders reiche Entfaltung, eine Eigenartigkeit, die im 20. Jahrhundert vielleicht bei dem Portugiesen Fernando Pessoa am deutlichsten bemerkbar wird.)

In diesen Doppelheiten erscheint aber auch etwas anderes. Etwas nicht charakteristisch Spielerisches, nämlich: die Komponente des betonten Gleichgewichts im Aufbau der Gedichte (im Verschiedenheiten- bzw. Gegensätzen-Gleichgewicht), das Suchen nach ewigen Gesetzen, die meisterhafte Bearbeitung der Werke, die Gebundenheit an die "reine Vernunft", an Vorbilder der Antike. Diese Züge binden Babits' Lebenswerk schon teils zu einem "neuen Klassizismus". "Klassische Träume sind die betrübten Träume meiner Seele" - schreibt er treffend im Schlußgedicht eines seiner früheren Bände. Es ist kennzeichnend, daß hier Prinzipien der Klassik, bzw. der Antike mit den "betrübten Träumen" der Jahrhundertwende eine eigenartige - obwohl vielleicht etwas lockere -

Einheit bilden. Öfters ringen oder vermischen sich bei ihm die (einander) gegensätzlichen Strömungen. Babits sucht das Ewig-Neue im ersten Gedicht seines ersten Bandes, und da bekommt das Neue eine gleiche Betonung wie das Ewige. Ein offener, auch an der Oberfläche begreiflicher Klassizismus wird zwar in den späteren Jahren nur ganz selten erscheinen - wie auch aus der deutschen Lyrik die offen klassizistischen Elemente meist verschwinden oder sich teils umwandeln werden. Sein Wesen bleibt jedoch jahrzehntelang irgendwie erhalten, als dauernde Komponente des Babbitsschen Lebenswerkes. In anderen Variationen - mit anderen Elementen und Tendenzen vereinigt - spielt sie in denselben Jahren auch bei Milán Füst eine gewisse Rolle, und später, nach den Kriegs-, Revolutions- und Konterrevolutionsjahren unter anderem auch bei dem jüngeren Gyula Illyés, danach bei Kosztolányi. Der Klassizismus wird dann später, in den Jahren des zweiten Weltkrieges, während der faschistischen Besetzung Ungarns, zur Hauptkomponente der Gedichte eines bedeutenden antifaschistischen Dichters. Und zwar im langsam sich entfaltenden Lebenswerk von Miklós Radnóti, der sich im Gegensatz zum Toben der Barbarei an verhältnismäßig ständige, eben an klassisch-humane Werte der Menschheit klammerte. Also in Dichtungen - teils in Eklogen - des Dichters, der auch von Babits manches übernommen hat, und der in diesen Tagen, im Herbst 1944, seine letzten Gedichte schrieb, zu einem Zeitpunkt also, in welchem hunderte Kilometer weit entfernt ein anderer, der englisch-amerikanische Dichter T.S.Eliot, sich in einer Rede vor der Vergil-Gesellschaft zum klassischen Erbe bekannte. Ein Dichter der polnischen Widerstandsbewegung - T.Borowski - zitierte in ähnlicher Weise das klassische Erbe.

Selbstverständlich ist dieser späte Klassizismus von besonderer Eigenart. Er ist ebenso beeinflusst von der Anschauungsweise des Surrealismus, wie auch von der des Realismus, ist also auch eine Synthese verschiedener Stilrich-

tungen. Er kann aber auch in dieser Form von der Bedeutung klassischer Tendenzen im 20. Jahrhundert zeugen: was sich in den Jahren um 1910 zu entfalten begann, war keinesfalls ohne jedwelche Aktualität, darf also in unseren Augen nicht als etwas Anachronistisches erscheinen.

Der Weg führte von den zuletzt erwähnten Babbitsschen Gedichten nicht unmittelbar, geradewegs hierher. Die vorher erwähnten Richtungen fanden aber auch fast keine unmittelbare Fortsetzung. Weder in den Jahren des ersten Weltkrieges, noch in den späteren. Sogar die futuristisch-expressionistisch-surrealistische Avantgarde - die ungefähr zwischen 1915 und 1927 sich entfaltet hatte - erwies sich nie eindeutig als irgendeine Hauptrichtung in der ungarischen Literatur. Die Entwicklung wurde eher von Verschmelzungen oder Synthesen verschiedener Richtungen gekennzeichnet. (Teils von solchen, die hier erwähnt wurden, teils von anderen.)

Die jetzt näher betrachteten Jahre des Jahrzehntes vor dem ersten Weltkrieg erwiesen sich doch als eine außerordentlich bedeutungsvolle Periode im Leben der ungarischen Lyrik. Sie dienten auch zur Entfaltung einzelner Lebenswerke und eröffneten zugleich Wege für weitere, in neue Fernen führende Entwicklungsphasen.



Die erste Schule der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung und ihre Beziehungen zur deutschen Literaturgeschichte

Wer war es, den wir Vater oder Bahnbrecher der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung nennen dürfen? David Zwittinger aus dem 17. Jahrhundert, Péter Bod Mitte des 18. Jahrhunderts, Pál Wallaszky Ende desselben Jahrhunderts, Ezsaiás Budai und Ferenc Toldy aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts können gleicherweise auf diesen Namen Anspruch erheben. Sie alle waren aber einzelne Forscher, ihre Tätigkeit wurde nicht kontinuierlich weitergeführt, und um sie kamen keine Kreise und keine Gruppen von Anhängern und Nachfolgern zustande. Als Begründer der ersten ungarischen Schule einer Literaturgeschichtsschreibung, die nicht nur Kontinuität hatte, sondern auch institutionalisiert war, kann Gusztáv Heinrich mit seiner bis heute bestehenden Zeitschrift, "Egyetemes Filológiai Közlemények" (Universale Philologische Mitteilungen) betrachtet werden. Diese Monatszeitschrift wurde mit Hilfe der Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Jahre 1876 herausgegeben.

Gusztáv Heinrich gehörte der kleinen intellektuellen Schicht jener jungen Generation an, die in den Jahren um den Ausgleich, also um die Geburt der Doppelmonarchie, mit dem Ziel antrat, eine bürgerliche ungarische Kultur und Gesellschaft zu schaffen. Diese Schicht, deren Mitglieder sowohl aus den Kreisen der Honoratioren, als auch aus denen des gebildeten und bürgerlich denkenden Mittel- und Kleinadels stammten, war vom Geist des positivistischen Liberalismus durchdrungen. Und zwar von jenem progressiven Geist des positivistischen Liberalismus, der den Positivismus vor 1870 auf dem ganzen Kontinent charakterisierte. Die Mit-

glieder dieser jungen Generation wollten die Ergebnisse und die Errungenschaften der Revolution von 1848 in einer milden und friedlichen Form ständiger Reformen durch Bildung und Gesetzgebung in die gesellschaftliche Realität umsetzen und ausbauen. Sie hatten nicht die Absicht, die Groß- und Mittelgutsbesitzer aus der Macht zu verjagen, sondern sie wollten sie - wie sie fest geglaubt hatten: nach englischem Muster - "verbürgern". Ihr bedeutendstes Blatt hieß "Figyelő" (Der Beobachter), das die europäischen Entwicklungen mit frischem Blick erfaßte und über Marx ebenso wie über den jungen Nietzsche diskutierte - über letzteren schon in den Jahren 1872-73, also wahrscheinlich unter den ersten auf dem Kontinent.

Ihre Hoffnungen wurden aber nach den Parlamentswahlen von 1875 bitter enttäuscht, weil diese Wahlen mit überwiegender Mehrheit von den Nachfolgern des wohlhabenden Mitteladels, also von den Mittelgutsbesitzern mit Kálmán Tisza an der Spitze, gewonnen wurden. Dieser Teil des ehemaligen Adels kann trotz der vielen und tiefen Unterschiede mit dem deutschen Hohenzollern-Junkertum verglichen werden. Die Macht blieb bis zum Ersten Weltkrieg in den Händen der Gruppe der herrschenden Klasse.

Gusztáv Heinrich, der in eine deutsch und ungarisch sprechende lutherische Handelsbeamtenfamilie aus Budapest geboren wurde, besaß Scharfsinn und lebendiges Empfinden gegenüber den Möglichkeiten der historischen und gesellschaftlichen Situation. Er sah sehr früh ein, daß die bürgerliche Intelligenz ihren Platz in der sich jetzt gestaltenden Struktur der Wissenschaften finden könnte. Er sah auch klar, daß die gesellschaftliche Struktur Ungarns, - das sich zwar in industrieller Hinsicht mächtig entwickelte, aber politisch-gesellschaftlich dennoch patriarchalisch-agrarisch organisiert blieb, - sich vom Bismarck'schen und wilhelminischen deutschen Staat, der durch die Großindustriellen gelenkt wurde, seinem Wesen nach jedoch un-

ter dem Einfluß des Junkertums stand, erheblich unterschied. Die ungarische Gesellschaft bedurfte in erster Linie einer ideologischen Unterstützung der Geschichtsschreibung, während die deutsche eher den zivilisatorischen, naturwissenschaftlichen und industriellen Erfolgen den Vorrang einräumte. Heinrich bemühte sich, diese Tatsache zu nutzen, die sich daraus ergebenden Möglichkeiten seinen Zielsetzungen unterzuordnen.

"... wir müssen alles selbst vollbringen, nur an den Randgebieten des zu bearbeitenden Feldes können wir vom Ausland nützliche Hilfe erwarten, - auch die wissenschaftlichen Arbeiten des Auslandes müssen wir unserem nationalen Wesen und unserer Entwicklung entsprechend aufs Neue überarbeiten und uns zu eigen machen. Es erhebt sich die Frage, ob unsere bisherige Arbeit den Anforderungen und Bedürfnissen der Wissenschaft gerecht geworden ist?"

Er antwortete auf diese Frage mit einem energischen Nein. Die Entwicklung der modernen einheimischen Wissenschaft stellte er sich als ein Dreistufenprogramm vor, das er dann auch konsequent verwirklichte.

In den ersten Nummern des neuen Blattes waren es noch die Autoren deutscher Zunge und deutscher Bildung, die die Mehrheit bildeten, und auch diejenigen, die ihrer Abstammung nach Ungarn waren, waren mit der deutschen Auffassung von Wissenschaft eng verbunden.

Was die Artikel anbelangt, so überwogen die lateinisch-griechischen Themen. Jedes Thema wurde aber so bearbeitet, daß es klare Fragen und Schlußfolgerungen enthielt. Die Artikel ließ Heinrich häufig umschreiben, oder er tat es selber. Die Erörterung steriler und von den einheimischen Lehren zu weit entfernter Fragen gestattete er nur einigen alten Autoren. Die klassische Philologie sah er als Übungsfeld an, da "die klassische Philologie die Schule jedes Philologen ist, eine der abgeschlossensten und zuverlässigsten

Schulen. Lückenhaft ist das Fachwissen eines jeden Philologen, der die Prinzipien und Methoden der klassischen Philologie nicht kennt". Die Methoden der romanischen und germanischen Literaturforschung könnten wir erst dann nützlich anwenden, wenn wir das Wesen der klassischen Philologie erfaßt haben, da sie alle beide Zweige hervorgebracht habe. Auch er sprach also über die Geschichte, aber er verstand auch hinsichtlich der Forschungsmethoden etwas ganz anderes darunter, als die meisten seiner in Ungarn ausgebildeten Zeitgenossen.

Sobald es möglich war, versuchte er die das Lateinische als Fach beherrschenden Verfasser in Richtung des einheimischen Latinismus zu lenken. Er meinte,

"einige, die durch seltene Begabung und günstige Umstände in eine privilegierte Position gelangt sind, könnten dies auch in der allgemeinen Altertumforschung nutzen. Unserer finanziellen Lage, unserem wissenschaftlichen Rüstzeug, unseren eigenen Bedürfnissen entsprechend würden wir jedoch die europäischen philologischen Erkenntnisse nur erweitern und vertiefen können, wenn wir solche Stoffe aufarbeiten würden, die in engerer oder lockerer Beziehung zu unserem Land, zu unserer Nation stehen."

"Es wäre töricht, wollten wir aufs Neue das erschaffen, was das Ausland in jahrhundertlanger mühevoller Arbeit zustande gebracht hat. Auf dem Gebiet der universalen antiken Philologie wird unsere Arbeit im großen und ganzen eine reproduzierende Tätigkeit sein" - schrieb er - "nicht aus Mangel an Talenten, sondern weil wir keinen Zugang zu den Hilfsmitteln und Quellen haben, weil unser Publikum zahlenmäßig gering ist und die Verhältnisse stiefmütterlich sind."

Soviel ist jedoch sicher, daß Heinrich die Tätigkeit seiner ersten ausgezeichneten Schüler und Mitarbeiter als eine Stufe, als eine Vorschule der nächsten Phase angesehen hatte. Während in den ersten Jahrgängen der Zeitschrift noch viele Artikel zu Themen der klassischen Philologie erschienen, die keine Beziehungen zu Ungarn hatten, verschob sich dieses Ver-

hältnis ein paar Jahre später zugunsten des ungarischen bzw. zu Ungarn in Beziehung stehenden Latinismus. Und wieder ein paar Jahre darauf waren die Artikel über die ungarischsprachige Literatur und Kulturgeschichte in der Mehrzahl.

Es ist recht aufschlußreich, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß von den 44 Aufsätzen des Jahrganges 1877 erst drei Beziehungen zu Ungarn aufwiesen, von den 48 des Jahres 1888 dagegen schon 26.

Es stellt sich nun die Frage, welcher Anschauung von Literaturgeschichtsschreibung der Redakteur des Blattes zum Siege verhelfen wollte. Als er noch vor 1875 Mitarbeiter des erwähnten Reformblattes, des Figyelő (Beobachter), war, zeigte er sich als ein begeisterter Anhänger von Hermann Hettner und veröffentlichte mehrmals Artikel über die Bücher von Georg Brandes, in denen der berühmte dänische Verfasser die Auffassung von Hettner popularisierte. Der liberale Demokrat Hettner bekannte, wie wir wissen, daß die literarischen Formen und Ideen als wichtige Mittel zur Weiterentwicklung der Gesellschaft spiralförmig zirkulieren. Die Nation, die auf einer höheren Entwicklungsstufe der Gesellschaft steht, gibt die Formen und die Ideen ihrer Literatur an die weniger entwickelte weiter, diese ebenfalls an die tiefer stehende, usw. Dieser Prozeß ist auch in der entgegengesetzten Richtung denkbar. Wenn die Strömung von oben nach unten verläuft, so entwickeln und vervollkommen die Ideen die Empfänger-gesellschaft; in der entgegengesetzten Richtung dagegen entwickelt und vervollkommnet die Empfänger-gesellschaft die Ideen. In der Epoche nach der Renaissance hatte diese Strömung, laut Hettner, den Verlauf England-Frankreich-Deutschland-Mittel- und Osteuropa. Die entgegengesetzte Richtung könnte zum Beispiel durch die inspirierende Wirkung der Familiarität der osteuropäischen patriarchalischen Gesellschaft und durch die Innerlichkeit der deut-

schen Kleinstädte auf die englische Industriegesellschaft versinnbildlicht werden sowie deren Reflexion auf höherer Ebene. Hettner vermerkte vor allem die Strömungsbewegung von oben nach unten, und sein Schüler Brandes ebenfalls.

Brandes war aber nicht nur Hettners Schüler, sondern auch Bewunderer Nietzsches und der erste ausländische Verbreiter seines Ruhms. Hettner verband den Geschichtsevolutionismus der linken Hegelianer mit dem frühpositivistischen Soziologismus naturwissenschaftlicher Prägung. Brandes wurde nicht nur deshalb zum Verfechter der Ideen Nietzsches, weil dieser sich den Bestrebungen der auf die Interpretation verzichtenden Spätpositivisten entgegenstellte, sondern auch deshalb, weil er die Korrektur und Erneuerung der Geschichtsauffassung Hettners und seiner Anhänger als notwendig erachtete. Immer mehr Wissenschaftler spürten die Dringlichkeit der Abgrenzung der Geschichtswissenschaften von den Disziplinen, die auf naturwissenschaftlichen Gesetzen basieren. Im Einfluß Nietzsches sahen die Denker des Bürgertums die Möglichkeit des geschichtlichen Erlebens, der geschichtlichen Intuition angelegt, die Gegenwärtigkeit des Erlebniselementes, das damals im Werk des frühen Dilthey schon spürbar war, dessen Ausstrahlungskraft sich aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entfaltete.

Heinrich folgte Hettner, ungeachtet der Anerkennung, die er ihm zu Beginn des Jahrzehntes gezollt hatte, nicht, wenigstens nicht direkt und unverändert; und ebensowenig folgte er Brandes, obwohl beide in diesen Jahren in Ungarn die Anschauungen von Literaturgeschichtsschreibung beherrschten. Die eine dieser Anschauungen verkörperte sich in der Tätigkeit von Ferenc Toldy, die andere in János Arany's sehr unterschiedlich interpretierten Auffassungen davon. Arany war nicht nur der größte Dichter der Zeit, sondern auch der beste Literaturtheoretiker. Toldy betrachtete die von Gervinus überarbeiteten Theorien der Brüder Schlegel als Vorbild. Er war kein auf ideelle Klarstellungen eingestellter Geist, weder in ästhetischer noch in geschichtsphilosophischer Hinsicht.

Er übernahm von seinen Lehrern Prinzipien nur im allgemeinen, er wandte sie instinktiv an und nutzte sie im Interesse der adeligen Ideologie der Zeit des ungarischen Vormärz, die im Dienste der Verbürgerlichung stand. Er verfolgte die geistigen Äußerungen der Nation sehr aufmerksam und wünschte die Ausprägung und Bewußtmachung des nationalen Wesens zum Leitgedanken des Handelns zu erheben. Er betrachtete die Nation als eine untrennbare Einheit mit eigenständiger Entwicklung. Die geistigen Repräsentanten der Nation sah er in der führenden politischen Schicht und in der zu ihr gehörenden Intelligenz. Die religiösen, politischen und sozialen Kämpfe faßte er als einen Prozeß auf, der die Reinigung und Entfaltung des nationalen Geistes bewirkt. Seine ästhetischen Ansichten waren noch engherziger und überholter als seine Geschichtsbetrachtung.

Arany übte eine nachhaltige Wirkung aus, aber meist über Vermittler. Seine Studien, die der Fundierung der Synthese von Geschichte und Ästhetik dienen sollten, waren aus Manuskripten und Gesprächen bekannt. In ihnen spürte man die Anschauungen der Hegelianer, bzw. deren Herderianische Umformungen. Auch er verstand die Nation als Einheit, aber als eine Einheit, die sich auf die Mehrheit gründet. Der Schwerpunkt der Entwicklung des Nationalbewußtseins lag seiner Meinung nach bei der aufgrund ihrer Interessen und Ideale zur Mehrheit gehörenden Intelligenz, bzw. bei denen, die die Folkloreliteratur schufen.

Obwohl Heinrich Toldys Bedeutung in nationaler und wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht betonte und seine menschliche Größe anerkannte, lehnte er ihn entschieden ab. Nicht unbedingt aufgrund seiner Geschichtsbetrachtung und seiner Ideologie, sondern wegen seiner Auffassung von der Wissenschaft und aufgrund seiner wissenschaftlichen Methode. Was Arany's Tätigkeit betrifft, können wir sagen, daß Heinrich die komparatistische Tätigkeit von Arany als Beispiel und Muster darstellte und verfolgte.

Heinrich unternahm es jedoch nicht, eine historisch-ästhetische Konzeption zu entwickeln. Die Thesen und Formeln des Kreises um Arany wandte er in manchen Fällen als einleitenden bzw. hinüberführenden Teil oder als Abschluß eines Artikels an, in Wirklichkeit hatte er aber nicht viel mit ihnen zu tun. Am liebsten verwendete er die Geschichtsauffassung und die historische Methode seines persönlichen Freundes, Wilhelm Scherers. Scherer, der anfangs selbst gewissermaßen in Hettners Banne stand, war ein überlegener kluger Mensch von realpolitischem Verhalten, das er bis zum Opportunismus, sogar bis zum Zynismus übertrieb und überspitzte. "Wenn Ihr das so wollt" -, war allen seinen Äußerungen zu entnehmen. Der Nationalismus des Bismarck-Reiches erscheint bei ihm meistens nur als Phrase. Er betrachtete aber auch die geschlossenen Interpretationen der geschichtsphilosophischen Richtungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit tiefer Skepsis. Nach Hettners Auffassung arbeitete er eine so weite, liberal-evolutionistische Formel aus, die frei blieb von jeglicher teleologischen Betrachtung und Beurteilung, und die bloß der positivistischen Forschung der historischen Ereignisse, ihrer Entstehungsursachen und ihrer Entstehungsumstände verpflichtet war. Seine berühmte dreifache Formel lautet: das dichterische Werk bestehe aus dem, was der Dichter als biologisches, gesellschaftliches, kulturelles Erbe mit sich bringe (Ererbtes), aus dem, was er von seinen Vorgängern und Zeitgenossen spontan oder bewußt gelernt habe (Erlerntes) und schließlich aus dem, was er selbst erlebt habe, was enger an sein Subjekt gebunden sei (Erlebtes). Diese Formel war eine sehr weite und, kategorial gesehen, eine formallogische und psychologische Betrachtung des Prozesses der geschichtlichen Evolution, so daß sie eigentlich geeignet war, jegliche Auffassung und Methode zu akzeptieren oder aber abzulehnen. Sie ließ soziologische, psychologisierende und stilgeschichtliche Erklärungen zu und gab auch sol-

chen Richtungen Raum, die sich auf die Verbindung zwischen den einzelnen künstlerischen Bereichen bezogen.

Scherer wäre wahrscheinlich, - obwohl er seine Formel gleichfalls auf Richtung, Gattung, Periode und National-literatur anwandte, - mit der Geschichtsauffassung des Hohenzollern-Reiches, das das nationale Eigenprinzip besonders betonte, in Konflikt geraten, wenn er - Hettner folgend, - die mit der europäischen Progression einhergehende Strömung in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen gestellt hätte. Heinrich war in dieser Hinsicht freier. Er dachte zwar nicht daran, eine selbständige wissenschaftliche Literaturgeschichte zu schreiben und setzte seinen Schülern und Mitarbeitern auch nicht dieses Ziel vor, aber letzten Endes sammelte er doch Material zu einem solchen Werk. Er verwarf nicht die Möglichkeit und Notwendigkeit von vorläufigen Synthesen, war aber der Meinung, daß Kenntnis und Kritik des Stoffes zu einer wirklichen wissenschaftlichen Synthese noch nicht ausreichten. Er füllte daher die Scherersche Formel mit einem Komparatismus, der eine dreifache Aufgabe hatte.

Er war bestrebt nachzuweisen, daß die charakteristischen Objekte der einzelnen Literaturen auch in anderen Literaturen vorhanden sind; dieselben Objekte entweder in derselben Form oder in einer nationalen Variante. Sie durchströmen den ganzen zusammengehörenden Kulturkreis. Wenn nicht dieselben Objekte vorhanden sind, so ist eine ähnliche Betrachtung andersartiger Objekte innerhalb desselben Kulturkreises zu verzeichnen. Nach Möglichkeit vermied er ästhetische Ausführungen - diese schienen ihm eine verdächtige, romantische Spekulation zu sein. Er meinte aber das Literarischwerden eines Themas gerade in der Ähnlichkeit der Betrachtung der Objekte zu entdecken. Schließlich wollte er aufzeigen, daß dieselben Objekte bzw. die gleiche Betrachtung von ähnlichen Objekten in ähnlichen, miteinander verwandten geschichtlichen Perioden erscheinen, und in

den einzelnen neueren Literaturen heimisch werden. Aus all dem ist ersichtlich, daß er bemüht war, die Scherersche Formel mit möglichst vielen Hettnerschen Elementen zu füllen und eine möglichst lange Reihe von ungarischen Dichtern und deren Werken in den historischen und zivilisatorischen Entwicklungsgang der europäischen Kultur hineinzusetzen. Daß er bei den Beziehungen innerhalb des europäischen Kulturkreises die deutsche Vermittlung für besonders wichtig hielt, ist nicht nur und nicht in erster Linie mit seiner "halbdeutschen" Abstammung, mit seiner deutschen Bildung oder mit seiner politischen Orientierung zu erklären - um so weniger, als eine solche Orientierung nicht besonders charakteristisch für ihn, den stolzen Freimaurer war -, sondern mit der Geltendmachung der Hettnerschen stufenartigen entwicklungsgeschichtlichen Konzeption. Das bedeutete leider zugleich auch soviel, daß er den Gedanken vom ungarischen Primat unter den Völkern und Kulturen des Karpatenbeckens akzeptierte, wenn er ihn auch nicht ausdrücklich betonte. In seiner Zeitschrift erschien eine Reihe von Artikeln, die die Kultur der nationalen Minderheiten mit Wohlwollen behandelten und ernsthaft würdigten.

Die Zeitschrift hat in anderthalb Jahrzehnten ihre eigenartige Forschungsrichtung und Methode, die sogenannte Stoffgeschichte ausgearbeitet. Vom wertvollen Verhaltenserbe dieser stoffgeschichtlichen Forschung sollen hier zwei Momente hervorgehoben werden: Das eine ist die permanente Warnung vor den geschichtlich nicht genügend fundierten synthetisierenden Ideen und Konzeptionen; das andere die ständige Forderung der Komparatistik. Historische Faktenmäßigkeit und philologische Objektivität waren dem Redakteur unentbehrliche Voraussetzungen für die Beschäftigung mit Literatur. Nicht weniger bedeutend ist seine Auffassung von der Wichtigkeit der Komparatistik. Er betonte immer wieder und wollte dem allgemeinen Bewußtsein einimpfen: die ungarische Kultur sei ein unabtrennbarer Teil der europäischen Kul-

tur; Ableitung und Deutung eines jeden ihrer Elemente könnten nur durch die Bewertung des Verhältnisses dieser Elemente, ihrer Verwandtschaft und ihrer Unterschiede vorgenommen werden. Er war der Ansicht, daß die Kulturen Ostmitteleuropas durch Lage und durch Schicksal miteinander verwandt seien, nicht zuletzt gerade in der Hinsicht, daß sie alle den Entwicklungsgang der universalen europäischen Ideen und Ideale auf ähnliche Weise betrachteten und von ihrer Literatur die funktionale Metamorphose dieser Ideale erwarteten. Diese Verhaltensweise und dieses Ideengut machten sich die Völker zu eigen und bereicherten dadurch ihre eigene Kultur und zugleich auch die europäische Gesamtkultur. Heinrich meinte, der Historiker gelange, indem er diese Bestrebung erfasse, zu einer universalen menschlichen Schicht, die tiefer liege als die trennenden Eigenschaften. "Da gehen wir über die nationalen Unterschiede hinaus und stoßen zu einer undifferenzierten, eigentlich internationalen Schicht vor". Er vertraute genauso auf die gemeinsame und universale Tiefenkultur der Völker, wie diejenigen, die ihm sein Bürger-tum und seinen Liberalismus vorwarfen und die behaupteten, er sei zu wenig empfindlich für nationale Werte und Interessen. Er ging aber nicht so weit zu behaupten, daß die sogenannten volkshaften Tiefenkulturen alleinige Mittel der Seelengestaltung und der gegenseitigen geistigen Beziehungen seien. Die wahre Höhen- und Tiefenkultur könne gleichfalls Mittel und Objekt dieser Gestaltung und dieser gegenseitigen Beziehungen sein. Er drängte deshalb darauf, nach den alten und anonymen Denkmälern zu suchen und zusammen mit ihnen auch die moderne Literatur und Kultur mit Hilfe der vergleichenden Methode zu erforschen.

Die vergleichende Kulturgeschichte ist nach seiner Auffassung immer Vorbedingung, sine qua non der wissenschaftlichen Literaturgeschichtsschreibung. Die Kulturgeschichte kann aber diese Rolle nur dann erfüllen, nur dann kann sie Kulturgeschichte der Literatur werden, wenn sie die Ver-

lebendigung der Vergangenheit im Rahmen der europäischen Kulturgeschichte zustande bringt. Heinrich hatte sehr wenig Empfinden für die ästhetischen Werte - oder wenn er es gehabt hatte, hatte er es nicht geltend gemacht, weil er dadurch die Wissenschaft immer vom Subjektivismus und von leerem Intuitionismus bedroht fühlte. Doch konnte er sich seine Ergebnisse nicht nur im Bereich der Faktenforschung als Verdienst anrechnen, sondern auch auf ideologischem und gedenklichem Gebiet. Er entzog dem Wirkungskreis der nationalistischen Ideologie bedeutende Kräfte und pflanzte einer bedeutenden Anzahl von Menschen das Zusammengehörigkeitsgefühl der europäischen Nationalkulturen ein. Nationalistische ungarische Literaturwissenschaft gab es in großer Zahl, aber nur wenige Literaturwissenschaftler, die die literarische Werte auf das Blutmäßige zurückführen wollten. Heinrichs erzieherische Tätigkeit spielte eine bedeutende Rolle beim Bewußtmachen, daß das Faktenmaterial der nationalen Kultur nur in einem größeren, in diesem Falle im europäischen Zusammenhang richtig erläutert werden kann. Er selbst schuf kein ästhetisch erläuterndes System, sondern blieb auf halben Wege stehen; - seine absichtlich unpolitische und ästhetisch nicht erläuternde Haltung war allerdings nicht ohne politische Bedeutung. Um eine Variante des Thomas Mannschen Titels auf seine Tätigkeit anzuwenden, könnte man sagen: seine Wissenschaft war die Wissenschaft eines liberalen Halbpolitischen.

Das Haus als Hölle. Zur Provinzliteratur um 1900

I

Über die Frage, ob und wie weit die österreichische Literatur der Jahrhundertwende sich mit der Wiener Literatur dieser Zeit gleichsetzen läßt, kann man streiten, ist auch wiederholt schon gestritten worden; und zwar seit der Jahrhundertwende. Hermann Bahr beispielsweise meinte schon 1899 (wohl etwas voreilig, wie häufig), die literarische Produktion und das kulturelle Leben in Wien seien längst in Routine erstarrt, und er fragte: "Gibt es denn in Oesterreich wirklich nichts mehr als ewig das süße Mädel von Schnitzler, höchstens einmal in ein anderes Costüm gesteckt, und jene reizend verruchte Welt des Theaters, von der ich nicht loskommen kann, und die paar sonderbaren Laute einer äußersten, ja sublimen, aber schon fast kaum mehr faßlichen Verfeinerung, die Hofmannsthal hat? Ist das unser ganzes Oesterreich?"<sup>1)</sup> Daß man in der Provinz diese letzte, ohnehin rhetorische Frage entschieden verneinte, versteht sich von selbst. Dort beurteilten damals nicht allein die Autoren, sondern auch die meisten Kritiker die bodenständige Literatur durchaus positiv, und nur Ausnahmeerscheinungen, wie etwa Ludwig von Ficker, konnten es sich leisten, dieser Literatur eher reserviert entgegenzutreten. In Wien indessen stand Kraus, der in der "Fackel" mehrmals darauf hinwies, daß die gesamte Provinzliteratur völlig wertlos sei,<sup>2)</sup> mit seinem Verdikt gewiß nicht allein.

Die Literaturwissenschaft hat sich (auch in Österreich) in dieser Frage weit mehr an Kraus als an Bahr orientiert, wofür es die mannigfaltigsten Gründe geben dürfte. Sicher ist, daß eine Literaturwissenschaft, die sich vornehmlich für das sprachliche Kunstwerk eingesetzt und Literatur grundsätzlich als Identifikationsangebot interpretiert hat, mit der Provinzliteratur der Jahrhundertwende herzlich wenig anfangen konnte und möglichst nichts zu tun haben wollte, wo überdies das internationale Renommee der Autoren Jung-Wiens ständig dazu herausgefordert hat, sich um diese und die Deutung ihrer Werke zu kümmern. Darüber hinaus haben die Repräsentanten und Anwälte der Provinzliteratur deren Bedeutung und Rang oft weit überschätzt (was nicht zuletzt aufwendig gestaltete Gesamtausgaben bezeugen) und somit selbst dazu beigetragen, daß die provinziellen Produkte suspekt geblieben sind.

Neue Auseinandersetzungen mit der österreichischen Provinzliteratur der Jahrhundertwende sind zweifellos durch die Entwicklung der kritischen Heimatliteratur (von Gerhard Fritsch bis Franz Innerhofer) ebenso gefördert worden wie durch die Ausbildung weiterer erkenntnisleitender Interessen in der Forschung. Auch wenn, ja gerade weil fast alles, was aus der Provinz kommt, zunächst einmal fragwürdig wirkt - in Bernward Vespers Romanessay "Die Reise" steht gar die Behauptung: "Provinzialismus führt zum Faschismus"<sup>3)</sup> -, scheint es notwendig, das Fragwürdige (in der doppelten Bedeutung des Wortes) zu sichten und dann zu erkunden, wie es entstanden und wie es von den Zeitgenossen sowie von den Nachgeborenen aufgenommen worden ist.

## II

Noch eine Vorbemerkung: Die Bezeichnung "Provinzliteratur" wird in der Regel normativ, seltener deskriptiv verwendet. Der normative Gebrauch des Wortes schließt eine Wertung ein; als "Provinzliteratur" gilt eine Literatur, die zumeist, wenn überhaupt, mehr aus lokalpatriotischen als aus ästhetischen Gründen und deshalb nur dort rezipiert wird, wo sie verfaßt worden ist, die also über die Grenzen einer bestimmten Region kaum hinausdringt. Der deskriptive Gebrauch des Wortes könnte dagegen lediglich, ohne ein Urteil von vornherein mitzuliefern, auf Genrephänomene der Literaturgeschichte verweisen.

In diesem Sinn wird im folgenden unter der Rubrik "Provinzliteratur", stärker eingeschränkt als bisher, eine Bewegung verstanden, die von Jung-Tirol ihren Ausgang genommen und sich gleichzeitig mit jener der "Heimatkunst" konstituiert hat: Beide Bewegungen sind vom Naturalismus angeregt worden. Während die "Heimatkunst" aber sich programmatisch gegen die Wirklichkeitsdarstellung des Naturalismus wendet, bleibt es zentrales Anliegen der "Provinzliteratur", das Elend, das Laster, den Zerfall der tradierten Wertsysteme und des sozialen Gefüges in der Provinz schonungslos aufzuzeigen.

## III

Am Anfang der Provinzliteratur-Bewegung, die nach der Auffassung Bahrs sich als ernsthafte Konkurrenz zu Jung-Wien entpuppen sollte, tatsächlich allerdings sich nie als solche zu etablieren vermochte, stand die Anthologie "Jung-

Tirol".<sup>4)</sup> Sie erschien 1899 im Leipziger Verlag von Georg Heinrich Meyer und stellte erstmals eine geschlossene Gruppe von Schriftstellern vor, in der es wohl verschiedene Literaturanschauungen gab, die sich jedoch darin einig wußte, wogegen zu kämpfen war: gegen konservative Literaturpolitik, gegen das Prestige und die alleinige Herrschaft der "katholisch-religiösen Ideen"<sup>5)</sup> und gegen die "nationale Not".<sup>6)</sup> Als Herausgeber dieser Anthologie zeichneten Hugo Greinz und Heinrich von Schullern, beide gebürtige Innsbrucker, die nach dem Abschluß ihrer Studien aus Tirol emigriert waren; Greinz lebte in Linz, Schullern wirkte als Arzt und Dozent in Salzburg. Rudolf Christoph Jenny war unter allen Beiträgern der einzige, der nicht aus Tirol stammte. Die "wirklichen Träger" der Gruppe waren - nach Greinz - Franz Kranewitter, Arthur von Wallpach und Anton Renk.<sup>7)</sup> Während Kranewitter seine Tragödie "Um Haus und Hof" beisteuerte und in den meisten Texten der übrigen Autoren kaum mehr als die Unzulänglichkeit der überlieferten Ordnung, jedenfalls keine Gegen-Orientierung zum Ausdruck kam, dokumentierten die Textbeispiele von Franz Lechleitner, Greinz, Renk und Wallpach, was im Sinne der Herausgeber als "modern"<sup>8)</sup> gelten sollte: deutschnationales Pathos, völkisches Sendungsbewußtsein.

Das katholische Tirol war über das "Treiben der Vaterlands- und Glaubensverräther im Lande eines Andreas Hofer" empört,<sup>9)</sup> aber außerhalb des Landes machte eine Reihe von Zeitschriften und Zeitungen auf den Almanach "Jung-Tirol" aufmerksam. Man gründete Gesellschaften, in welchen gleichgesinnte Schriftsteller, Künstler und Musiker einander begegnen und Erfahrungen austauschen konnten; Anton Renk gehörte zum Gründungsausschuß des Innsbrucker "Pan", im Salzburger "Pan" spielte Heinrich v. Schullern eine dominierende Rolle, dem "Pan"-Verein in Linz stand schließlich Hugo Greinz vor.<sup>10)</sup> Und man richtete neue Zeitschriften ein.

Seit 1899 erschien in Innsbruck "Der Scherer", herausgegeben von Karl Habermann, ein Organ, das den Ideen Darwins, Haeckels und Schönerers verpflichtet war und von allem Anfang an einen radikal kirchenfeindlichen und antisemitischen Kurs steuerte, als "Erstes illustriertes Tiroler Witzblatt für Politik, Kunst und Leben"; ebenfalls seit 1899 redigierte Greinz in Linz die Zeitschrift "Der Kyffhäuser".

Greinz übernahm auch die Regieführung innerhalb der gesamten Bewegung. In der ersten Nummer seiner Zeitschrift veröffentlichte er einen Aufsatz zum Thema "Provinzliteratur".<sup>11)</sup> Er verwies darin zunächst auf Peter Rosegger, der in der Wiener "Zeit" kurz vorher die Meinung vertreten hatte, daß in der Abgeschlossenheit des kleinstädtischen oder ländlichen Lebens weit besser ein Kunstwerk entstehen und gedeihen könne als im Trubel der Großstadt.<sup>12)</sup> Anders als Rosegger wollte Greinz nicht behaupten, daß die Literatur in der Großstadt nur demolierende, jene in der Provinz dagegen aufbauende Funktionen hätte und daß der kulturelle Standard in der Provinz generell höher eingeschätzt werden könne als in der Hauptstadt. Greinz unterstrich vielmehr, die Großstadtschriftsteller hätten recht, "wenn sie nur aus ihrem Milieu heraus arbeiten"; und er fügte hinzu, die Provinzautoren sollten dasselbe tun: "Wir fordern in den Werken unserer Provinz auch das wirkliche Leben derselben, so wie es sich hundert- und tausendfältig unterscheidet von dem der großen Städte." - Auch wenn Greinz den Standpunkt Roseggers nicht direkt attackierte, so verfolgte er dennoch ein grundlegend anderes Konzept. Es ging ihm nämlich keineswegs um eine abschätzigende Beurteilung der Literatur Jung-Wiens, sondern um ein Programm, das der Literatur in der Provinz neue Aufgaben stellen und sie zu einer Überprüfung bzw. Korrektur der Perspektive und des damit verknüpften ästhetischen Instrumentariums zwingen sollte.

Als Muster für eine Literatur, die konkret und nicht unkritisch das Leben in der Provinz darstellen und dabei der Provinz und der Kunst gleichermaßen nützen sollte, bezeichnete Greinz das Werk Adolf Pichlers; in Pichler, der immer eine bloß affirmative Darstellung oder gar Verklärung der Provinz entschieden bekämpft und den Ausbruch aus solchen Betrachtungsweisen proklamiert hatte, sah er den Wegbereiter der neuen Provinzkunst.

In dieser Ansicht wurde Greinz vor allem von Kranewitter unterstützt, der nicht nur im "Kyffhäuser" einen Aufsatz über Pichler publizierte, sondern auch für die "Adolf-Pichler-Festnummer" des "Scherer" einen Beitrag schrieb.<sup>13)</sup>

Schließlich griff Bahr mit dem Essay "Die Entdeckung der Provinz" in die Diskussion ein.<sup>14)</sup> Bahr berichtete vorerst zusammenfassend über die Positionen von Rosegger und Greinz (wobei er es unterließ, die Divergenzen herauszuarbeiten), um anschließend beiden zuzustimmen. Offensichtlich erhoffte er sich von der Provinzliteratur, wie immer auch deren Programm aussehen mochte, neue Impulse, neue Stoffe und nicht zuletzt neue politische Perspektiven. Er würdigte die Tätigkeit der "Pan"-Vereine in Linz, Salzburg und Innsbruck und vertrat wie Greinz die Ansicht, die wichtigsten Vorkämpfer der Bewegung seien im Umfeld Jung-Tirols zu lokalisieren; "vor Allen Franz Kranewitter". Er verwies ferner auf Jenny und Wallpach, auf den Schlesier Franz Adamus (Ferdinand Bronner) sowie auf eine Reihe weiterer Autoren aus Salzburg, aus Oberösterreich und der Steiermark. Und er sah nirgends Barrieren, die ihn davon hätten abhalten können, dieser Provinzliteratur-Bewegung eine glänzende Zukunft zu prophezeien.

Bahr hat sich geirrt. Die Bewegung ist rasch wieder auseinandergebrochen. Es erwies sich, daß die Polemik gegen den Ultramontanismus als einziges verbindendes Element viel zu schwach war, die verschiedenen Schriftsteller und Autorenverbände der einzelnen Länder der Monarchie wirklich zu sammeln. Die einen tendierten zu radikalnationalen und antisemitischen Strömungen, die anderen fühlten sich liberalen und sozialdemokratischen Ideen verpflichtet. Die Großstadtliteratur wurde von den einen angeklagt, von den anderen verteidigt; die internationale literarische Entwicklung wurde von den einen ignoriert, von den anderen als Maßstab zur Beurteilung der eigenen Entwicklung empfunden.

Dazu kam allerdings, daß die konservative Kulturpolitik in den Ländern ein Bollwerk bildete, das kaum überwunden werden konnte: daß die wichtigsten Werke der Provinzliteratur-Bewegung von den Zensurbehörden verfolgt wurden und sich in den Netzen der verschiedensten informellen Zensurinstanzen im Bereich der literarischen Produktion und Distribution schließlich verfingen.

Um das letztere exemplarisch zu veranschaulichen, soll im folgenden kurz die Geschichte der zeitgenössischen Rezeption der ersten Werke des Tiroler Dramatikers Franz Kranevitter skizziert werden:

Diese Geschichte<sup>15)</sup> beginnt mit der Uraufführung der ersten Tragödie Kranevitters, "Um Haus und Hof", 1895 in Innsbruck. Das Drama, in dem vordergründig das Thema der Hofübergabe behandelt wird, Schauplatz ist ein Dorf in Tirol, beleuchtet ein überschaubares soziales Gebilde, um aufzuweisen, daß alle herkömmlichen, Ordnung stiftenden Normen und Institutionen in einer Gesellschaft, die nichts anderes achtet als das Privateigentum, versagen und ein hu-

manes Leben unterbinden; weil das Stück ausschließlich den Zerfall sämtlicher Mechanismen schildert, von welchen eine Wiederherstellung oder Erneuerung der zerstörten Ordnung erwartet werden könnte, läßt es den Zuschauer ohne jede Orientierung zurück. - Die zuständige Zensurbehörde fand es denn auch "ganz abscheulich". Man befürchtete einen Schaden für den Fremdenverkehr. Der "Bote für Tirol und Vorarlberg" verspürte "peinliches Grauen". Die Tragödie durfte zwar aufgeführt werden, allerdings nur in einer sorgfältig durchkorrigierten Fassung, in der sämtliche Textstellen, die als polemische Äußerungen gegen die Kirche oder gar als Zeugnisse einer Gotteslästerung gedeutet oder auch mißverstanden werden konnten, gestrichen waren.

Viel schlimmer erging es dem zweiten Stück Kranewitters, der Tragödie "Michel Gaißmayr" (1899). Auch in diesem Stück wird eine allem Anschein nach ausweglose gesellschaftliche Situation dargelegt, eine Situation, die namentlich dadurch charakterisiert ist, daß allein die Macht entscheidet über Recht und Unrecht. Aber hier wird zugleich vorgeführt, warum ein Ausweg aus der skizzierten geschichtlichen Situation nicht gefunden wurde, bzw. unter welchen Bedingungen eine vergleichbare geschichtliche Situation doch zu verändern wäre. Kranewitter stellt in dieser Tragödie aus dem Tiroler Bauernkrieg von 1525, anders als Hauptmann im "Florian Geyer", nämlich nicht den Titelhelden in den Mittelpunkt des Geschehens. Gezeigt wird vielmehr die Perspektive des Volkes, der Bauern und der Bürger, und Kranewitter ergreift Partei für diese "Unterdrückt'n", wie er sie nennt, insbesondere für den Bauernstand. Das heißt: Kranewitter möchte mehr erreichen als das Mitleiden des Zuschauers mit dem Titelhelden; es geht ihm um eine Idee, die zur Zeit des Geschehens uneingelöst bleiben mußte, zur Entstehungszeit des Stückes indessen noch immer aktuell erscheinen und so als Sache und Aufgabe der Zuschauer formuliert werden konnte.

In zahlreichen Pressestimmen wurde das Stück zunächst im gesamten deutschsprachigen Raum überwiegend positiv beurteilt. Die konservativen "Neuen Tiroler Stimmen" erkannten jedoch, daß es die Theaterbesucher weder bilden noch unterhalten wollte, sondern daraufhin angelegt war, "möglichst viel Neues, Modernes und die Sinne Kitzelndes" anzubieten. Das "K.k.Statthalterei-Präsidium für Tirol und Vorarlberg" war derselben Meinung und gab das Stück 1907 erst frei, nachdem man in der Ausgabe des S.Fischer-Verlags, die 115 Seiten umfaßte, auf insgesamt 45 Seiten verschiedene Textstellen gestrichen hatte. Als das Innsbrucker Stadttheater 1917 die Tragödie neu herausbringen wollte, verlangte man noch mehr, nämlich die Streichung von Textstellen auf 88 Seiten der Ausgabe: u.a. die Streichung aller Personen- und Ortsnamen, die darauf hinwiesen, daß das Geschehen in Tirol spielte; die Streichung aller Reden und Äußerungen der Aufständischen, die an der sozialen und kirchlichen Ordnung Kritik übten; die Streichung aller Passagen, die zeigten, daß sich die Aufrührer am Evangelium orientierten; und schließlich die Streichung einer zentralen Figur der Tragödie, nämlich des Kirchherrn. - Kranewitter sah sich gezwungen, jede weitere Aufführung zu verbieten.

Noch ein drittes Schauspiel hat Kranewitter um die Jahrhundertwende weit über die Grenzen des Landes hinaus Anerkennung eingetragen und ihn gleichzeitig in einen Konflikt mit den bodenständigen Instanzen der literarischen Zensur gestürzt: "Andre Hofer"; ein Schauspiel, das verdeutlicht, daß das dargestellte geschichtliche Ereignis sich gegen jede verklärende Stilisierung sträubt, und das deshalb den traditionsreichen Hofer-Mythos zu zerschlagen versucht.

Nach der vielbeachteten Uraufführung in Meiningen und nach der allerdings schon umstrittenen Erstaufführung in Wien provozierte die Premiere des "Andre Hofer" in Innsbruck 1903 einen Skandal. Während und nach der Vorstellung

kam es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Deutsch-nationalen und Konservativen, die vor allem durch kaisertreue und katholisch orientierte Blätter angefacht worden waren; dort hatte man schon die Wiener Inszenierung als Veranstaltung der "Bahr-Clique", der "gemeinen hebräischen Literaturmaffia" (!) abgekanzelt, jetzt betrachtete man die Aufführung des "Andre Hofer" als ersten Schritt auf dem Weg zu einer "vaterlandslosen Sozialdemokratie" in Tirol. Die Statthalterei-Zensur griff ein und sorgte endlich dafür, daß das Schauspiel zunächst vom Spielplan abgesetzt wurde und dann auf Jahre hinaus nur eine gereinigte Fassung des Stückes nachgespielt werden konnte.

Über die Wirkung solcher Zensurmaßnahmen, im speziellen Fall die Wirkung der Überwachung, Behinderung, Verfälschung und Unterdrückung der ersten Dramen Kranewitters kann man wohl nur Mutmaßungen anstellen. Es gibt aber eine Reihe von Fakten, die in diesem Zusammenhang doch zu denken geben.

Wie die Autobiographie und zahlreiche Briefe Kranewitters bezeugen, hat er aus dem Umstand heraus, daß seine ersten größeren Arbeiten in einer borniert restaurativen Gesellschaft und Literaturlandschaft in Konflikt gerieten mit politischen, moralischen und religiösen Normen bzw. Interessen, kein Selbstvertrauen gewinnen können. Er hat resigniert: Schon 1905 bringt er ein Schauspiel heraus, das den Erwartungen seiner Kritiker entsprechen sollte, tatsächlich damals auch ihren Beifall gefunden hat, später aber zu Recht kaum jemals aufgeführt worden ist, "Wieland der Schmied". Er akzeptiert, daß die Exl-Bühne alle seine Stücke bearbeitet und potentiell anstößige Stellen tilgt oder wenigstens abschwächt. Noch 1925/26 überlegt er, ein soziales Drama zu schreiben, er wäre, bemerkt er in einem Brief, "mit dem Herzen dabei", schränkt aber gleichzeitig ein: "Die Bürgerlichen würden mich steinigen"; wenig spä-

ter gibt er dieses Projekt, das "als Anklagedrama des Proletariats gegen den Materialismus des Bürgertums" angelegt werden sollte, endgültig auf. In den zahlreichen Notizen zu "Thassilo und Liutberga" findet sich das Konzept zu einem politischen Drama, ist noch die Rede von einem für Jahrhunderte entscheidenden Kampf "um die alte Unabhängigkeit", "um Herrschaft und Freiheit"; in der 1930 fertiggestellten Tragödie aber geht es im wesentlichen um das Thema der verschmähten Liebe, und nur die Exposition verrät noch Ansätze zu einem historischen Drama, in dem etwa Fragen des Widerstandsrechtes und der Widerstandspflicht, Grenzen und Chancen eines Vasallenstaates u.ä.m. zu verhandeln gewesen wären.

Kranewitter ist solchen, ja beinahe allen brisanten Fragen mehr und mehr ausgewichen, sofern zu erwarten war, daß seine Antworten mit der herrschenden Meinung sich nicht gedeckt hätten.<sup>16)</sup> Im Sog der "Mittelklasse" eingeschüchtert und zerrüttet, unterwarf er sich, um als 'freier Schriftsteller' überleben zu können, einer rigorosen Selbstzensur.

Und die gesamte Provinzliteratur-Bewegung, deren Kurs Kranewitter anfangs entscheidend mitbestimmt hat, ist nicht nur zerfallen; sie ist zum Teil sogar in der Bewegung der "Blut- und Boden-Literatur" auf-, besser gesagt, in ihr untergegangen.

## V

Das unrühmliche Ende der Provinzliteratur-Bewegung sollte den Blick auf die Intentionen und Leistungen ihrer wichtigsten Repräsentanten nicht verstellen. Diese haben sich bemüht, wie erwähnt, den idyllisierenden und erbauenden Schilderungen des Lebens in der Provinz, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts massenhaft verbreitet gewesen sind, Werke entgegen-

zuhalten, die dokumentiert haben (und immer noch dokumentieren), daß ebendieses Leben auch etliche Defizite aufgewiesen hat.

Hier ist abermals als Beispiel das Werk Kranewitters zu nennen, namentlich sein Hauptwerk, "Die sieben Todsünden", ein Einakter-Zyklus, an dem der Autor von 1902 bis 1925 gearbeitet hat.<sup>17)</sup> Als Ausgangspunkt für die folgenden, abschließenden Überlegungen bietet sich diese Beobachtung an: Das signifikanteste Thema im dramatischen Werk Kranewitters, das schon in der Tragödie "Um Haus und Hof" verhandelt wird, den gesamten "Todsünden"-Zyklus durchzieht und schließlich auch noch im "Thassilo" auftaucht, ist das Thema 'Das Haus als Hölle'; ein Thema, das bekanntlich nicht nur Kranewitter beschäftigt hat. Um seine ganz spezifische Perspektive und damit seine Leistung ermitteln zu können, müssen hier also zunächst dramatische Werke anderer, älterer bzw. zeitgenössischer Autoren in das Blickfeld miteinbezogen werden.

Darstellungen des Lebens im beschränktesten Kreis, in ausweglosen Familienkonstellationen, sind ursprünglich schon im bürgerlichen Trauerspiel anzutreffen; besonders ausgesprägt in Hebbels "Maria Magdalene".<sup>18)</sup> Hier sollen jüngere Dramen besprochen werden: "Das vierte Gebot" von Anzengruber,<sup>19)</sup> Schönherrs "Erde"<sup>20)</sup> und "Magdalena" von Ludwig Thoma.<sup>21)</sup> Es liegt auf der Hand, daß diese Auswahl ergänzt werden könnte; vor allem durch naturalistische Stücke, etwa "Die Familie Selicke" von Arno Holz und Johannes Schlaf. Das entscheidende Kriterium für diese Auswahl ist nur in dem Umstand begründet, daß sie eine Folie liefert, die das Werk Kranewitters, insbesondere "Die sieben Todsünden", in einem neuen Licht erscheinen läßt.

Anzengrubers Volksstück in vier Akten "Das vierte Gebot" (1877) zeigt in mehreren, eng verwobenen Handlungssträngen verschiedene Familienverhältnisse: darunter recht triste. Denn es geht um eine kritische Abrechnung mit der 'Ver-

ziehung' der Kinder durch die Eltern. Diese 'Verziehung' ereignet sich in allen Gesellschaftsschichten; der Privatier und Hausbesitzer Hutterer zerstört das Leben seiner Tochter Hedwig ebenso wie der Drechslermeister Schalanter das Leben seiner Kinder Josepha und Martin. Für diese Kinder gibt es keinen Fluchtweg, weil die traditionellen Bindungen zu stark sind und weil die Kinder wie die Eltern die Verhaltensvorschriften internalisiert haben, die der Priester Eduard predigt: "Gehorchen und das Glück Gott anheimstellen!" (LA 165). So erweist sich die Wohnung der Familie Schalanter, ein "verwahrlostes Zimmer" (LA 165), als Spiegel der Innenwelt ihrer Inhaber und gleichsam als Vorstufe auf dem Weg "in d'Höll" (LA 169). Ähnlich erbärmliche Zustände herrschen, trotz besserer wirtschaftlicher Voraussetzungen, in der Familie Hutterer, wo die nur in seiner Stellung begründete Autorität des Vaters keine Widerrede erlaubt: "eher bring ich das Madel um!" (LA 156). Und ebenso aggressiv allen Schwächeren in der Familie gegenüber verhält sich August Stolzenthaler. - Anders als die Figuren, die in solchen Kämpfen zerrieben werden und dem Inferno nicht mehr entkommen, sehen die Zuschauer in diesem Stück auch Auswege aus der Hölle und Gegenwelten. Die Gärtnerfamilie Schön verwirklicht in mustergültiger Weise die Möglichkeit eines humanen Zusammenlebens und bestätigt damit, daß es auch ein "ruhigs, anständigs Elternhaus" (LA 233) geben kann. Räsoneurfiguren (gelegentlich mit sprechenden Namen) wie der Klavierlehrer Frey oder Jakob Schön, vor allem aber Herwig, die Großmutter der Schalanter-Kinder, erkennen und erläutern die Ursachen aller Mißstände und vermitteln Lösungsvorschläge.<sup>22)</sup>

Anzengruber propagiert keine Revolte, er ist im Grunde, worauf schon Ludwig Speidel verwiesen hat, auch "mit der Kirche einverstanden"<sup>23)</sup> und er bekämpft ausschließlich individuelles Fehlverhalten. Obwohl er die Bedeutung des sozialen Milieus nicht leugnet, ist ihm doch die Aufklärung

über die Möglichkeiten, das Leben unter allen nur denkbaren Bedingungen nach ethischen Maßstäben zu gestalten, das wichtigste Anliegen.

In Schönherr's "Erde" (1907) werden ebenfalls Probleme des Lebens im engsten Kreis thematisiert. Die Handlung spielt in einer geräumigen stattlichen Bauernstube, auf einem Hof, auf dem der alte Grutz wie ein Diktator regiert. Neben einer solchen Vaterfigur, neben einem solchen "Teufel" (KS 156) kann sich niemand entfalten, am wenigsten der Sohn; "seine Schläfen" sind denn auch "bereits angegraut, der Gesichtsausdruck und das Gehaben dumpf und stumpf" (KS 150). Die Flucht aus dieser Hölle aber ist ihm verwehrt, weil nur er als Universalerbe in Frage kommt. Die übrigen Figuren im Haus reagieren verschieden auf die unumschränkte Herrschaft des alten Grutz: Die Knechte haben sich längst damit abgefunden. Trine, die Magd, die lange spekuliert, gemeinsam mit dem Erben Hannes Haus und Hof übernehmen zu können, "verblüht und verkümmert" (KS 151), sie versucht schließlich auszureißen, was ihr freilich mißlingt. So kämpft also nur die Wirtschaftlerin Mena bis zum Ende um die Vorherrschaft "in der verdammten Hüttn" (KS 186). Der alte Grutz ist jedoch von seinem Posten nicht abzudrängen. - Was sich hier aus der Sicht der ruinierten Figuren als Verhängnis darstellt und eine Katastrophe ankündigt, wird im Verlauf der Handlung gänzlich relativiert. Denn aus der gesamten Anlage des Stückes ergibt sich, daß die Figuren, die mehr oder weniger zugrunde gehen, allem Anschein nach zugrunde gerichtet werden, ihr Schicksal nicht allein dem alten Grutz, sondern auch der eigenen Naivität und Tölpelhaftigkeit verdanken. Das Mitgefühl des Zuschauers wird so gesteuert, daß es weder dem Hannes noch dem verträumten Knechtl zukommt, weder der Trine noch der Mena, die wie "Habicht" und "Mausgeier" (KS 156) auf den Tod des Bauern warten, sondern die-

sem selbst. Grutz nämlich ist ein "Bauer, wie keiner mehr kommt" (KS 180), eine mythische Gestalt beinahe, die mit dem "Erdbodn" (KS 184) untrennbar verbunden ist. Von daher bedarf das Verhalten des Bauern keiner weiteren Legitimierung; es erweist sich vielmehr als unumgänglich, daß er allen anderen Figuren, die sein Erbe nicht mehr in seinem Sinne verwalten könnten, den Weg verstellt. Indem er am Ende seinen eigenen Sarg "mit gewaltigen Hieben" zertrümmert (KS 190), demonstriert er seine Fähigkeit, das drohende Chaos noch einmal abzuwenden und den Fortbestand der alten Ordnung zu garantieren. Die erwartete Katastrophe bleibt aus: Schönherr hat dieses Stück sogar als "Komödie" bezeichnet. Er zeigt zwar eine bäuerliche Welt, die defekt ist. Aber durch die Identifikationsfigur des alten Grutz zeigt er zugleich, wie die Risse und Brüche in dieser Welt zu kitten wären.

Eine nur scheinbar ausweglose Situation beschreibt auch das Volksstück in drei Aufzügen "Magdalena" (1912) von Ludwig Thoma. Die Handlung spielt in Berghofen, einem Dorf des Dachauer Bezirkes, im Haus des Gütlers Thomas Mayr, genannt Paulimann; in einem Haus, das "sehr reinlich gehalten ist" (LT 9). Denn Mariann, die Frau des Thomas Mayr, hat "all's in Ordnung g'halt'n", "was si halt'n laßt" (LT 11). Die Tochter Magdalena allerdings, die den elterlichen Hof verlassen und in der Stadt Zuflucht gesucht hat, ist dort verkommen. Sie wird von der Polizei aus der Stadt ausgewiesen und nach Hause zurückgebracht: Diese unerhörte Begebenheit löst eine Kette von Reaktionen aus, die das Paulimannhaus in eine Hölle verwandeln und schließlich die Katastrophe herbeiführen. Die Bewohner des Dorfes wehren sich, unter dem Vorwand, die Moral hüten zu müssen, geschlossen gegen die "schlecht'n Leut" (LT 13) und starten, angeführt vom Bürgermeister und vom Dorfgeistlichen, eine Hetzkampagne gegen Paulimann, um ihn aus der Gemeinde zu vertreiben.

Paulimann ist zwar durchaus imstande, die doppelbödige Moral seiner Nachbarn zu durchschauen, "waar i a großer Bauer, na hätt ma's vielleicht hoamlicher mach'n können" (LT 19). Aber er ist selbst im Gespinnst dieser Moral gefangen, und so beschließt er nach dem Tod seiner Frau, Magdalena in seinem Haus einzusperren. Daß ein solches Experiment scheitern muß, ist zu erwarten. Paulimann fördert damit nur das Gerede der Leute und überdies unterbindet er jede Möglichkeit einer Rückeingliederung Magdalenas in die Gemeinschaft. So erweisen sich alle Anstrengungen, die Magdalena im Interesse einer Resozialisierung unternimmt, als vergeblich; weil die im Dorf und auch im Vaterhaus herrschenden Normen keine andere Alternative offenlassen, versucht sie endlich, aus dem Gefängnis auszubrechen, und weil sie dadurch neuerlich gegen das bodenständige Disziplinverständnis verstößt, wird sie vor den Augen der Dorfbewohner, die dichtgedrängt, "Kopf an Kopf" (LT 66) die Entscheidung beobachten, vom Vater erstochen. - Thoma knüpft an die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, an Werke wie "Emilia Galotti" und "Kabale und Liebe" an; er verurteilt vor allem die bedingungslose Verteidigung einer Moral, die Unrecht rechtfertigt und Humanität untergräbt. Indem er die Ursachen einer zur Katastrophe drängenden Entwicklung anschaulich aufdeckt, bietet er nicht nur Ansätze zu einer begründeten Gesellschaftskritik, er vermittelt auch Impulse zur Lösung der dargestellten verhängnisvollen Knoten.

Es gibt zahlreiche Linien, die diese Dramen von Anzengruber, Schönherr und Thoma mit jenen Kranewitters, vor allem mit dem "Todsünden"-Zyklus verbinden - im Bereich der Figurenkonstellation und der Schauplätze und in sprachlicher Hinsicht. Die Figur des teuflischen Patriarchen am Bauernhof beispielsweise wird von Kranewitter ähnlich porträtiert wie von Schönherr. Die "Leute im Dorf" wirken bei Kranewitter wie bei Thoma beängstigend, weil sie Wertvorstellungen

als Deckmäntel mißbrauchen und durch ihr Gerede die Gemeinschaft vergiften. Alle diese Dramen verweisen auf Schauplätze, die so begrenzt sind, daß die Figuren unvermeidlich zusammenstoßen und sich gegenseitig zerstören. Überall schließlich wird eine Umgangssprache vorgeführt, die einerseits das Geschehen in eine konkrete Region versetzt (am kompromißlosesten bei Thoma und Kranewitter), andererseits aber und insbesondere enthüllt, in welchem Ton Menschen in einer Gefängnissituation miteinander umgehen, wie sie sich umbringen.

Nirgends jedoch erscheint die dargestellte Welt so aussichtslos, nirgends sind alle Auswege aus der dargestellten Hölle so fest verbarrikiert wie in den Einaktern Kranewitters. In dieser Radikalisierung einer Welt-Anschauung, die Anzengruber und einzelne seiner Nachfolger wie Schönherr und Thoma entwickelt, aber jeweils in ein letztlich 'positives' Weltverständnis eingliedert haben, ist das kennzeichnende Charakteristikum des Kranewitterschen Dramas zu sehen.

Die Einakter der "Todsünden"-Reihe, die nach dem seit Thomas von Aquin festgelegten Schema der christlichen Sündenlehre geordnet, aber in Tirol angesiedelt sind, führen den Zuschauer jeweils in eine Endspielsituation, in ein Haus, das als Hölle erscheint und in dem die Figuren nicht mehr imstande sind, sich aus den Fesseln der gewohnten Rede- und Umgangsformen zu lösen, in dem lebenslang aufgestaute Frustrationen zunächst sich in verbaler Gewalttätigkeit äußern und endlich immer zu Mord, Totschlag und Selbstmord führen. In der Tragödie "Totentanz", die gewissermaßen als Nachspiel den "Todsünden"-Zyklus beschließt,<sup>24)</sup> wird schließlich die Vision illustriert, daß die ganze Welt auf eine Endstation zusteuern könnte, wo jeder jeden bekämpft, und daß jede neu aufsteigende Gesellschaftsschicht das Tempo dieser Entwicklung nicht einzubremsen versucht, sondern beschleunigt, ohne die Route zu korrigieren.

Kranewitter hat zweifellos auch mit seinem Hauptwerk Konzessionsbereitschaft bewiesen. Er hat durch den Titel des Werkes - "Die sieben Todsünden" - und durch die Schlußtableaus der einzelnen Einakter den Spielraum ihrer Deutungsmöglichkeiten so ausgeweitet, daß sie auch als Moralitäten interpretierbar waren und sind, obwohl er gerade Moralitäten zeitlebens als unerträglich empfunden hat.<sup>25)</sup> Aber ebenso gewiß hat er, schon eine Weile vor Canetti oder García Lorca und lange vor dem absurden Theater, durch- und zu Ende gespielt, was aus der Verbindung von Leidenschaften mit engen Gesichtsgrenzen hervorgehen kann, was passiert, wenn die Menschen selbst im intimen Bereich der Familie (vom öffentlichen Bereich ganz zu schweigen) nicht mehr miteinander reden können. -

Im Rahmen der Provinzliteratur-Bewegung der Jahrhundertwende ist eine Reihe von Werken erschienen, die zu neuen Interpretationen herausfordern, auch wenn sie insgesamt das angestrebte Ziel, ein Gleichgewicht zur Wiener Literatur der Zeit zu bilden, deutlich verfehlt haben.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Neues Wiener Tagblatt 1.10.1899. - Hier zit. nach: Hermann Bahr: Die Entdeckung der Provinz. In: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902. Ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Gotthart Wunberg. Bd. II: 1897-1902. Tübingen 1976, S.1011-1016.
- 2) Vgl. Die Fackel IV, 1903, Nr. 133, S.6 und V, 1903, Nr.147, S.6.
- 3) Bernward Vesper: Die Reise. Romanessay. Ausgabe letzter Hand (bei Zweitausendeins). 22.Aufl. Frankfurt a.M. 1982, S.265.
- 4) Jung-Tirol. Ein moderner Musenalmanach aus den Tiroler Bergen. Hrsg. von Hugo Greinz und Heinrich von

Schullern. Leipzig 1899. - Zum folgenden vgl. Johann Holzner: Franz Kranewitter (1860-1938). Provinzliteratur zwischen Kulturkampf und Nationalsozialismus. Innsbruck 1985, insbes. Kap.5 (Die Bewegung Jung-Tirol). Ferner: Christian Schwaighofer: Jungtirol. Literarisches Leben zwischen Provinzkunst und Moderne. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv Nr.3 / 1984, S.21-34. Karlheinz Rossbacher: Provinzkunst. A Countermovement to Viennese Culture. In: Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Edited by Erika Nielsen. München 1982 (= Houston German Studies, Volume 4), S.23-31.

- 5) Rudolf Christoph Jenny in: Die Zeit 1.4.1899.
- 6) Hugo Greinz: Tiroler Almanache. In: Tiroler Almanach 1926. Innsbruck 1926, S.15.
- 7) Ebd., S.15.
- 8) Vgl. den Untertitel der Anthologie: "Ein moderner Musenalmanach".
- 9) Tiroler Volksblatt 15.7.1899.
- 10) Vgl. Christian Schwaighofer: Literarische Gruppen in Tirol. Vereine, Zeitschriften, Almanache 1814-1914. Diss. Innsbruck 1983, S.283ff. - In Innsbruck entstanden 1899 noch zwei weitere Vereine, an welchen Jung-Tiroler führend beteiligt waren: ein "Ulrich Hutten Bund" (zu dem Wallpach den Anstoß gab, Kranewitter und Karl Habermann wurden Schriftführer) und der "Andreas Hofer Bund" (um dessen Genehmigung Wallpach und Kranewitter gemeinsam bei der Innsbrucker Stathalterei ansuchten). Beide Vereine verfolgten die gleichen Intentionen; sie gaben sich ausdrücklich als unpolitische Körperschaften aus, die der Pflege und Förderung deutschen Wesens und der Verbreitung deutscher Geistesbildung durch Druckschriften sowie durch die Einrichtung von Büchereien und Lesezimmern usw. dienen wollten. (Vgl. Schwaighofer, S.340f.)
- 11) Hugo Greinz: Provinzliteratur. In: Der Kyffhäuser. Deutsche Monatshefte für Kunst und Leben 1 (1899), H.1, S.16-17.
- 12) Vgl. dazu insbesondere den Aufsatz von Karlheinz Rossbacher (Anm.4).
- 13) Vgl.: Der Kyffhäuser 1 (1899), H.6, S.178-181. Der Scherer 1 (1899), Nr.5; diese "Adolf-Pichler-Fest-

nummer" enthielt u.a. auch Beiträge von P.K.Rosegger, Martin Greif, Wallpach, Lechleitner und Renk sowie Arbeiten von Pichler selbst.

- 14) Hermann Bahr: Die Entdeckung der Provinz (Anm.1).
- 15) Ausführlich dargestellt und dokumentiert in meinem Buch: Franz Kranewitter (1860-1938). Provinzliteratur zwischen Kulturkampf und Nationalsozialismus (Anm.4). - Darüber hinaus habe ich im Hinblick auf diesen Abschnitt alle einschlägigen Unterlagen aus dem (noch ungeordneten) Nachlaß der Exl-Bühne eingesehen; dort finden sich u.a. noch zahlreiche Spielvorlagen mit Zensurvermerken. Der Nachlaß der Exl-Bühne liegt im Brenner-Archiv (A-6020 Innsbruck, Innrain 52).
- 16) In diesem Zusammenhang ist aber daran zu erinnern, daß Kranewitter zu einer Zeit, in der viele sich bemühten, im Strom des Antisemitismus mitzuschwimmen, ausgerechnet einen Aufsatz über den "Kulturwert des Judentums und Zion" veröffentlicht hat; in: Nichtjuden über den Kulturwert des Judentums. 1.Folge. Brünn-Wien 1924. (= Judentum - Judenvolk - Judeland) S. 27-29. Dieser Aufsatz wurde in der Heimat des Autors mehr oder weniger totgeschwiegen, während das Programm des Antisemitenbundes, in dem sich führende Politiker der bürgerlichen Parteien sammelten, von den Christlichsozialen in der Tiroler Volkspartei über die Großdeutschen bis zu den Nationalsozialisten, in der Bevölkerung größte Beachtung fand.
- 17) Franz Kranewitter: Gesammelte Werke. Hrsg. von der Adolf-Pichler-Gemeinde in Innsbruck. Graz-Wien-Leipzig-Berlin 1933, S.495-629.
- 18) Vgl. Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas 1880-1950. 8.Aufl., Frankfurt a.M. 1971 (= edition suhrkamp 27), S.96.
- 19) Ludwig Anzengruber: Das vierte Gebot. In: L.A., Alt-Wiener Stücke. Erste Sammlung. Hrsg. von Otto Rommel. Wien 1921 (= L.Anzengrubers sämtliche Werke, 5.Bd.), S.145-236. Abgekürzt zitiert: LA.
- 20) Karl Schönherr: Erde. In: K.S., Bühnenwerke. Wien 1967 (= K.S., Gesamtausgabe), S.147-190). Abekürzt zitiert: KS:
- 21) Ludwig Thoma: Magdalena. In: L.T., Gesammelte Werke. 2.Bd. Bühnenstücke. München 1956, S.7-67. Abgekürzt zitiert: LT.

- 22) Vgl. Dieter Kafitz: Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. Band 2. Königstein/Ts. 1982. (= Athenäum-Taschenbücher; 2176: Literaturwissenschaft), S.284ff.
- 23) Ludwig Speidel: Der Kampf um das "Vierte Gebot" (1890). In: L.S., Kritische Schriften. Zürich-Stuttgart 1963, S.198-204. Zit. S.204.
- 24) Franz Kranewitter: Gesammelte Werke. Hrsg. von der Adolf-Pichler-Gemeinde in Innsbruck. Graz-Wien-Leipzig-Berlin 1933, S.630-647.
- 25) Vgl. "Aus meinem Leben". In: Franz Kranewitter: Gesammelte Werke. Hrsg. von der Adolf-Pichler-Gemeinde in Innsbruck. Graz-Wien-Leipzig-Berlin 1933, S.11-45; bes. S.43.



Hofmannsthals Kleines und Großes Welttheater.

Hofmannsthals und Calderóns Gedanke der Welt als Theater

Die Idee des Welttheaters ist eine barocke Erscheinung. Zwar kann man schon in der Antike auf gelegentliche Analogien zwischen Menschenschicksal und Theaterrolle hinweisen,<sup>1)</sup> jedoch das Schaubild der Welt als Theater im Ganzen ist der Vorstellungswelt des Altertums noch durchaus fremd. Weder bei Heraklit, Platon oder Epiktet, noch bei Cicero oder Marc Aurel können wir von einer Idee des Welttheaters sprechen, denn eine solche Anschauung setzt ein streng dualistisches Weltbild voraus, das Diesseits und Jenseits, die Welt der Götter und die Welt der Menschen scharf gegeneinander abhebt. Im Mittelalter ist diese Scheidung zwar klar vollzogen, aber das mittelalterliche Mysterienspiel trennt Spieler und Zuschauer nicht, sondern bezieht sie in gleicher Weise in den Heilsprozeß ein. In den Vorgängen, die auf der Bühne vorgestellt werden, wird das Schicksal der Gemeinde mitentschieden, die im Kirchenraum an der Aufführung teilnimmt. Die Passion Christi ist kein Ereignis, das einmal in ferner Vergangenheit stattfand, sondern ein zeitloser Akt, der sich in der Messe täglich wiederholt. Die theatralische Darstellung zeigt nur in Bildern vor, was sich im kultischen Geschehen in symbolischer Form vollzieht. In diesem größeren Vorgang gibt es nicht Spieler und Zuschauer, sondern nur Gläubige, deren Heil in diesen vorgestellten Ereignissen mitgestaltet wird.

Erst dort, wo Welt und Überwelt in einen antithetischen Gegensatz auseinandertreten, ist die Voraussetzung für die Entwicklung des Welttheaters geschaffen. Denn unter Welttheater verstehen wir nicht nur allgemein die szenische

Darstellung eines Geschehens, dessen Figuren Welt und Menschheit repräsentieren, sondern es ist ein Spiel im Spiel, das einen übergeordneten Rahmen voraussetzt, von dem aus die Handlung gelenkt, betrachtet und beurteilt wird.<sup>2)</sup> Rahmen und Handlung stehen in einem notwendigen Bezug. Das bedeutet aber, daß das Geschehen auf zwei verschiedenen Ebenen spielt, daß Vordergrund und Hintergrund, Welt und Überwelt zwar in einem Bühnenvorgang zusammengefaßt sind, daß sie aber dennoch unterschiedliche Seinsbereiche darstellen. In diesem größeren Zusammenhang besitzen die Gesetze von Raum und Zeit nur relative Geltung, denn für Gott gibt es weder Raum noch Zeit; die kausale Folge von Ursache und Wirkung kann in jedem Augenblick durch die allgegenwärtige Gnade des Himmels aufgehoben werden; die Erfahrungen der Psychologie, die das menschliche Handeln bestimmen, erweisen sich stets neu als irdische Vorurteile. Die Gesetze des klassischen Dramas, sei es antik, sei es modern, gelten auf dieser Bühne nicht mehr, da dieses Spiel nicht irdische Vorgänge wiederholt, sondern sie auf ihren Ursprung und Sinn zurückführt. In einem Brief an Clemens Freiherrn zu Franckenstein vom 23. April 1902 spricht Hugo von Hofmannsthal mit einem Seitenblick auf Calderóns autos sacramentales von einer "Bühne, die nicht zu sein prätendiert, sondern sich begnügt, zu bedeuten, synthetische sparsame Gebärden".<sup>3)</sup>

In diesem Satz sind zwei Dinge klar ausgesprochen: Einmal ist die Gestalt des geistlichen Dramas umschrieben als Form, deren Grundstruktur immer die Allegorie bleibt, die im dargestellten Vorgang einen allgemeinen Sinn deutlich zu machen sucht, so daß zwischen Vordergrund und Hintergrund ein bewußter Abstand besteht. Dieser Abstand, der im mittelalterlichen Schaustück bereits gegeben ist, wird von Calderón zum Spiel im Spiel vertieft, indem er Vordergrund und Hintergrund dialektisch aufeinander bezieht. Das ist der zweite große Schritt. Er hebt Rahmen und Vorgang deut-

lich voneinander ab, wobei Sein und Bedeutung im Spiel als Gegensatz wirken, in Wirklichkeit aber in einem übergreifenden Zusammenhang erscheinen. Die Welt wird Spiel, das Leben des Menschen zur Rolle. Aber dieses Spiel folgt nicht der Eigengesetzlichkeit der kausalen Natur, sondern ist Theater, das sich vor dem Blick Gottes entfaltet. Das Urteil entwickelt sich nicht mehr als Ergebnis aus dem Gegeneinander der einzelnen Gestalten, sondern ist Ausfluß einer unbegreiflichen Gnade, die Rollen zumißt, welche die auserwählte Seele annehmen oder ablehnen kann. Annehmen aber bedeutet, daß sie aus dem ihr zugeteilten Schicksal einen Akt der Freiheit zu machen vermag. Allein danach wird die schauspielerische Leistung des Menschen gemessen. Er steht also nicht nur auf einer Bühne, sondern er agiert als Schauspieler. Es ist eine Doppelrolle, die der Mensch spielt. Das Schicksal wird zur Freiheit und die Freiheit bestimmt sein Schicksal. Das ist der großartige Sinn, den Calderón seinem Drama zu geben weiß. Nur in diesem Sinn wollen wir von Welttheater sprechen. Es ist für uns eine christliche Metapher, die den Sinn des Menschseins schlechthin meint.

Es ist eine offene Frage, wie weit eine solche Form des Welttheaters noch möglich ist in einer Zeit, die ihren christlichen Grundcharakter weitgehend verloren hat. Wir wollen uns dieses Problem an zwei Werken Hofmannsthals deutlich zu machen suchen, denen er selbst den Titel 'Welttheater' gegeben hat. Was soll diese Bezeichnung bedeuten? Ist sie mehr als eine bloß stilgeschichtliche Analogie? In welchem Verhältnis steht seine Vorstellung vom Welttheater zu der Idee des Welttheaters bei Calderón? Die Beantwortung dieser Fragen, das ist die spezielle Aufgabe, die wir uns gestellt haben.

Auf den ersten Blick scheint Hugo von Hofmannsthals 'Kleines Welttheater' sehr wenig mit der von uns beschriebenen Form des Welttheaters zu tun zu haben. Das Geschehen

spielt auf einer Brücke, über die einzelne Figuren auftreten und abgehen, die scheinbar keinen Zusammenhang miteinander besitzen. Jede spricht für sich, monologisch, fast thesenhaft ihr Schicksal aus, das aber vielmehr Vorstellung ist, als daß es aus der Erfahrung stammt, so daß dem ganzen Spiel etwas Traumhaftes, Unwirkliches, Imaginäres eigen bleibt.<sup>4)</sup> Wo ergeben sich da Zusammenhänge mit Calderón? Zunächst vielleicht nur aus dem Datum der Entstehung. Das kleine Stück ist im Jahre 1897 geschrieben worden, das für den Dramatiker Hofmannsthal ein außerordentlich fruchtbares Jahr war. In kurzen zeitlichen Abständen entstehen 'Der weiße Fächer', 'Der Kaiser und die Hexe' und 'Die Frau im Fenster', stofflich sehr verschieden, aber in der Form alle stark lyrisch getönt, so daß sich eigentlich kein Gegenspiel entwickelt, sondern die Figuren in ihr eigenes Schicksal eingesponnen bleiben. Das gibt ihrem Auftreten das Rollenmäßige, das im 'Kleinen Welttheater' wiederkehrt. Dieses stilistische Moment ist aber das Einzige, was das 'Kleine Welttheater' und diese "lyrischen Dramen" miteinander verbindet. Es vermag uns Titel und Auffassung Hofmannsthals nicht zu erklären. Wir müssen sie zunächst in einem ganz äußerlichen Anlaß suchen. Am 12. und 13. Juni 1897 wurde im Arkadenhof des Wiener Rathauses durch die Österreichische Leogesellschaft unter Leitung von Richard von Kralik Calderóns 'El gran teatro del mundo' in der Übersetzung von Joseph von Eichendorff zur Aufführung gebracht. Der Erfolg war groß, der Besuch so zahlreich, daß die Vorstellung am 30. Oktober 1897 im Großen Musikvereinsaal noch einmal wiederholt werden mußte.<sup>5)</sup> Wir können zwar nicht nachweisen, daß Hofmannsthal eine dieser Aufführungen tatsächlich gesehen hat, doch werden wir die Entstehung seines 'Kleinen Welttheaters' im Zusammenhang mit diesen Aufführungen sehen müssen. Denn zwischen diesen beiden Daten, Juni und Oktober 1897, schreibt Hofmannsthal am 7. August an seinen Vater von einer "lyrisch dia-

logisierten Kleinigkeit mit sieben oder acht Figuren in der Art eines Puppentheaters".<sup>6)</sup> Es ist völlig klar, daß es sich dabei um unser Spiel gehandelt haben muß, wenn wir es in seiner Erscheinungsfolge betrachten. Das Stück erschien in zwei Teilen: Im Novemberheft des 3. Jahrgangs der Kunstzeitschrift 'Pan' erschien unter dem Titel "Figuren aus einem Puppenspiel 'Das kleine Welttheater'" der erste Teil, der alles bis zum Abgang des Mädchens enthielt, während der zweite Teil unter dem Titel "Das kleine Welttheater" am 12. Feber 1898 in Maximilian Hardens 'Zukunft' herauskam, jedoch nur die Reden des Dieners, des Arztes und des Wahnsinnigen umfaßte. Ein Personenverzeichnis, allerdings ohne den Fremden, brachte nur der erste Teil, während der zweite Teil ohne Angabe der auftretenden Figuren blieb. Diese Übung behielt der Dichter bei, als das Werk als Ganzes im ersten Band seiner Gesammelten Werke erschien, so daß von den acht sprechenden Personen nur vier tatsächlich verzeichnet sind. Dagegen fällt nun der Obertitel 'Figuren aus einem Puppenspiel' weg, wird aber durch den neuen Untertitel 'oder die Glücklichen' ersetzt. Was soll das bedeuten? Wie stimmen die beiden Titel zusammen? Warum sind die auftretenden Gestalten als "glücklich" zu bezeichnen? Vom Text aus wird das nicht sogleich einsehbar. Ganz im Gegenteil! Die Stimme des Bänkelsängers und das Schicksal des Wahnsinnigen verraten offenbar Unglück. Es muß wohl etwas anderes sein, als was wir im Alltag als Glück bezeichnen, was der Dichter mit dem Begriff verbindet. Er gibt uns selber darüber Auskunft in einem Brief an seinen Jugendfreund Georg Freiherrn zu Franckenstein, in dem er dem Empfänger den Sinn seines Werks erläutert: "Es enthält lauter einzelne Figuren, die ich die 'Glücklichen' nenne. Ich mein' damit die innerlich Reichen. Sie sind es aus den verschiedensten Gründen. Ein Dichter, ein bildender Künstler. Ein alter Mann, glücklich, weil er das Leben durchschaut und es abgelegt hat, wie einen zu schweren, reichen Mantel. Ein junger Mensch,

ein junges Mädchen, glücklich vor Erwartung und unbewußtem inneren Reichtum. Ein Jüngling, glücklicher als alle in einem traumhaften - 'wahnsinnigen' - Verhältnis der Liebe und Herrlichkeit zur Welt und allen Geschöpfen".<sup>7)</sup> Das Glück besteht also in einem Dasein vor aller Existenz oder - im Falle des König-Gärtners - in der Rückkehr in den Zustand der Präexistenz. Die Figuren sehnen sich nach dem Leben, aber die Existenz ist noch eingeschlossen in einen Garten des Traums, der sie vor dem schmerzlichen Verlust des Unbewußten bewahrt. In diesem unbestimmten Sehnen kann die Gestalt des Dichters bekennen:

O wüßt ich mehr von diesen Abenteuern,  
Denn irgendwie bin ich dareinverwebt  
Und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten.<sup>8)</sup>

Diese Figuren leben also im ungeschiedenen Weltgrund, vor der Aufspaltung der Welt in Subjekt und Objekt und vor dem Scheideweg, an dem Traum und Leben sich trennen. Sie stehen in einer reflexionslosen Einheit mit allen Dingen, die sie sich anzuverwandeln vermögen und in die sie ohne Schwelle übergehen. Diese magische Beziehung zu allem, was sie umgibt, ist ihr Glück. Diesen Zustand, in dem die Dinge alle nebeneinander sind, während sie gleichzeitig vorübergehen, hält am Schluß des Stückes der Wahnsinnige in den Worten fest:

Was aber sind Paläste und die Gedichte:  
Traumhaftes Abbild des Wirklichen!  
Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein ...  
Hier ist ein Weg, er trägt mich leichter als der Traum.  
Ich gleite bis ans Meer, gelagert sind die Mächte dort  
Und kreisen dröhnend, Wasserfälle spiegeln  
Den Schein ergoßnen Feuers, jeder findet  
Den Weg und rührt die andern alle an ...  
Mit trunkenen Gliedern, ich, im Wirbel mitten,  
Reiß alles hinter mir, doch alles bleibt  
Und alles schwebt, so wie es muß und darf!<sup>9)</sup>

Dieses Gehen und Bleiben, Abschiednehmen im Wiederkehren, Verweilen in der reißenden Zeit, das sich in einer Welt der reinen Immanenz vollzieht, ist die Erfahrung, die der junge Hofmannsthal als Wirklichkeit erlebt. Er ist von ihr gebannt, sie versetzt ihn in eine andauernde Unruhe. Gleichzeitig aber erscheint ihm dieser Vorgang so unwirklich wie ein Theaterstück. Das Leben bewegt sich noch hinter dem Vorhang, verborgen und geheimnisvoll, so wie die Welt im Traum aufglänzt. Seine innere Haltung ist ein Zustand der Erwartung. Das - und nichts anderes - will Hofmannsthal sagen, wenn er von diesen Ereignissen, die Vergangenheit und Zukunft ineins sind, als von einem Welttheater spricht. Es ist ein Kleines Welttheater, weil es noch zur Gänze in seinem Inneren spielt. Aber es läßt bereits den Durchbruch ahnen, der in die Welt des Großen Welttheaters führt. Der Weg heißt Leben.

Die endgültige Niederschrift des Großen Welttheaters ist aber in ähnlicher Weise an einen äußeren Anlaß gebunden. Dabei war kaum mehr die Erinnerung an die Aufführung von Calderóns 'Großem Welttheater' durch Richard von Krahl im Jahre 1897 von Bedeutung, viel stärker war der Wunsch von Max Reinhardt, daß Hofmannsthal Calderóns 'El gran teatro del mundo' für die Salzburger Festspiele bearbeiten solle.<sup>10)</sup> Beide, Dichter und Regisseur, fühlten für die Ausgestaltung der Festspiele eine ungeteilte Verantwortung. Im ersten Festspielsommer 1920 war vor dem Salzburger Dom Hofmannsthals Erneuerung des 'Jedermann' zur Darstellung gekommen. Die Aufführung war ein ungeahnter Erfolg. Das ließ die beiden Spielführer nach einem verwandten Stoff Ausschau halten. Der Blick fiel auf Calderón. Wie sehr jedoch beide Ereignisse zusammenhängen, läßt ein Bericht des Dichters deutlich erkennen: "Tiefer noch als die Aufnahme durch die große Menge unterm Klang der Kirchenglocken mußte es den, welcher sich als Dichter und Erneuerer uralten thea-

tralischen Wollens betrachten durfte, ergreifen, wenn er da und dort in den Straßen auf Junge und Alte stieß, die einander den Inhalt des Spiels mit einer wunderbar bäuerlichen Sicherheit, genau das Wesentliche hervorhebend, erzählten und andere, weiter im Lande, aufforderten, es sehen zu kommen. Die so erfahrene Belebung und Ermutigung, auf die halbvergessene volkstümliche Form mit geziemender Freiheit zurückzugreifen, die Erlaubnis sodann, ausnahmsweise in einer katholischen Kirche das Spielgerüst aufschlagen zu dürfen, worin viel Ehre und viel Verantwortung lag, führten zu dem zweiten Versuche, jenem alten traditionellen Stoff: das Welttheater, in dem die Menschen vor Gott ihr Lebensspiel aufführen, einen neuen Gehalt zu geben, worin Zeitgemäßes zum Ausdruck käme, ohne von dem volksmäßigen, in sinnfälligen Bildern sich auswirkenden Stil abzugehen. Dem so entstandenen Spiel für immer den Namen des 'Salzburger Welttheaters' beizulegen, war eine Regung der Dankbarkeit für das durch ein Zusammentreten unschätzbare Umstände hier erfahrene Gute."<sup>11)</sup> Das 'Salzburger Große Welttheater' wurde am 12. August 1922 in der Kollegienkirche, einem Bau von Johann Bernhard Fischer von Erlach, zum ersten Mal aufgeführt. Ist dieser Bezug auf Salzburg wirklich mehr als eine persönliche Reverenz des Dichters? Wenn ja, worin liegen die Unterschiede, die Calderóns und Hofmannsthals 'Großes Welttheater' gegeneinander abheben? Das ist die Frage, die es nun zu beantworten gilt.

Die Auflösung des Problems muß den Ausgang nehmen von dem kurzen Vorwort, das Hofmannsthal seinem 'Großen Welttheater' voranstellt: "Daß es ein geistliches Schauspiel von Calderón gibt, mit dem Namen 'Das Große Welttheater', weiß alle Welt. Von diesem ist hier die das Ganze tragende Metapher entlehnt: daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner der Titel

dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird - sonst nichts. Diese Bestandteile aber eignen nicht dem großen katholischen Dichter als seine Erfindung, sondern gehören zu dem Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat."<sup>12)</sup> Im äußeren Schema stimmen Calderón und Hofmannsthal völlig überein. Beide Stücke zerfallen, wenn auch mit verschiedener Gewichtung, in drei Teile: Rollenverteilung, Figurenspiel und Urteil. Gott gibt der Welt den Auftrag zum Spiel; sie bekleidet die Figuren und nimmt ihnen ihre Gewänder wieder ab; die Zeit steht in ihrem Dienst. Nur Gott geht als der, der er ist, durch alle Zeiten hindurch. Übereinstimmung herrscht auch weitgehend in den Figuren: König, Reicher, Bauer und Bettler treten bei Calderón und bei Hofmannsthal auf, dazu die beiden allegorischen Gestalten der Schönheit und der Weisheit, wobei Calderón die Weisheit in der männlichen Erscheinung eines Mönchs, Hofmannsthal in der weiblichen Rolle einer Nonne verkörpert. Dagegen verzichtet Hofmannsthal auf die Gestalt des Kindes, führt aber die Figuren des Vorwitz, der die lustige Person vorstellt und das Spiel mit seinem Alltagsverstand kommentiert, und des Widersachers, der das böse Prinzip vertritt und als Einbläser die Vorgänge auf der Bühne begleitet, neu in das Spiel ein. In beiden Fällen steht das Stück unter dem gleichen Titel: 'Tuet Recht! Gott über euch!' Freilich ist es bei Calderón die Stimme von oben, die den Titel als Gesetz verkündet, bei Hofmannsthal der Engel, der bei der Verteilung der Rollen den Spielern auch das Motto ihres Spiels mitgibt. Ein grundlegender Unterschied aber besteht darin, daß sich bei Calderón das Geschehen unmittelbar vor den Augen Gottes vollzieht, Gott der Welt nicht nur den Auftrag zum Spiel erteilt, sondern am Ende des Spiels auch das Urteil spricht, nachdem er das Geschehen in der Zeit aufmerksam verfolgt hat. Bei Hofmannsthal gibt Gott der

Welt nur den Auftrag, dann aber zieht er sich völlig ins Unsichtbare zurück. Ja, in einer späteren Bearbeitung des Stücks von 1925 hat Hofmannsthal die Rolle des Meisters überhaupt gestrichen und läßt die Aufforderung an die Welt vom ersten Engel überbringen.<sup>13)</sup> Das hat zur Folge, daß bei Hofmannsthal Vorspiel und Epilog zum bloßen Rahmen werden, bei Calderón das Geschehen sich aber gleichmäßig über die drei Abschnitte der Rollenverteilung, des Figurenspiels und des Urteilsspruchs verteilt. Das ist mehr als eine bloß technische Veränderung. Sie hat den Grund in einer tiefen weltanschaulichen Wandlung, auf die Günter Niggel mit Recht hingewiesen hat: "Calderóns 'Welttheater' ist in drei annähernd gleichstarke Teile gegliedert, das Mittelstück also von einem breiten Rahmen umschlossen. Durch alle drei Teile bleibt Gott als Meister des Spiels, als sein Inszenator, Zuschauer und Richter anwesend: In solcher Allgegenwart bekundet sich sinnfällig die Sorge, ja Hingabe des Schöpfers zu seinem Geschöpf; zugleich bleibt jede Figur des Mittelstücks in ihrem Rollenspiel auf diesen Zuschauer hingeordnet, eine Konfrontation der Figuren untereinander ist kaum vorhanden, sie würde das Bewußtsein vom Spiel als Spiel, die Subordination der Erden- unter die Himmelsbühne wie auch ihre starke gegenseitige Bindung nur stören."<sup>14)</sup> Dadurch, daß bei Hofmannsthal die Figur des Meisters völlig in den Hintergrund tritt - er ist nur noch der Idee nach, aber nicht in der Realität anwesend -, gewinnt das Mittelstück eine eigenständige Bedeutung. Es erhält nicht nur einen viel größeren Umfang, sondern wird zu einem in sich geschlossenen Drama, das für sich einen eigenen Sinn offenbart. Das konnte nur durch eine neue Aktualisierung des Geschehens erfolgen. Die Figuren sind nicht mehr bloß die Vertreter der einzelnen Stände, die in einem reinen Nebeneinander existieren, sondern sie werden zu Exponenten von sozialen Gruppen, die ihr Recht in einem

Gegeneinander erstreiten müssen. Aus einer religiösen Parabel wird ein soziales Drama, wenngleich ich die einzelnen Figurenkonstellationen nicht so konkret auf tagespolitische Fakten beziehen möchte, wie das Günter Niggel tut. So ist für mich das Bündnis zwischen dem König und dem Reichen nicht einfach ein Abbild des "modernen Wirtschaftsstaates" und die Figur des Bettlers verkörpert für mich nicht nur "das rechtlose Elend des Proletariats".<sup>15)</sup> Dennoch kann eine Interpretation nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß Hofmannsthal nicht nur die Rolle des Bettlers stark aufgewertet hat, sondern daß er die Figur den andern fünf Gestalten bewußt entgegenstellte. Darin erkennt er selbst den schärfsten Gegensatz zu Calderón. "Mein Teil war es" - so schreibt er erklärend in einem Brief an den Bühnenbildner Alfred Roller vom 30. März 1922 - "gemäß der Verschiedenheit der Zeiten, daß ich den Bettler heraushob, ihn den Übrigen entgegenstellte und in sein Herz wie im Vorspiel so im Hauptstück das Drama des Dramas: den Vorgang der Conversion, der inneren Umkehr, der Läuterung - oder wie Sie es nennen wollen - legte".<sup>16)</sup> Dieses Drama des Dramas geht um Haben und Nicht-Haben. Der Bettler spricht das Problem in seinem ersten großen Monolog klar aus:

Ihr habt, und ich hab nicht - das ist die Red,  
Das ist der Streit und das, um was es geht!  
Ihr habt das Weib und habt das Kind,  
Und habt das Haus, den Hof und auch das Ingesind,  
Ihr habt das Feld und habt die Kuh,  
Und habt das Kleid und auch den Schuh,  
Und habt ein warm satt Blut im Leib,  
Und habt die Zeit und noch den Zeitvertreib,  
Ihr habt den Tag und als den zweiten Tag die Nacht  
Mit Fackeln, Kerzen, Glanz und Pracht.  
Ihr habt den Wein und noch ein Lautenspiel zum Wein,  
Und habt das Ding und noch den Schein,  
Und habt das ganze Erdenwesen ... 17)

In diesen Worten wird die ganze Ungerechtigkeit der Welt ausgesprochen, die vom Ursprung her besteht, so daß sie

sich nicht nur durch einzelne Reformen ins Lot bringen läßt. Da kann nur eine totale Negation eine Änderung bewirken, ein kompromißloses Nein zur Welt, so wie sie ist:

Der Weltstand muß dahin, neu werden muß die Welt,  
Und sollte sie zuvor in einem Flammenmeer  
Und einer blutigen Sintflut untertauchen,  
So ists das Blut und Feuer, das wir brauchen. 18)

Als ihm der Bauer als Verkörperung des selbstbewußten Besitzstandes entgegentritt und ihm Hilfe in seiner Unterstandslosigkeit anbietet, da hebt er seine Axt, weil er nicht Erbarmen will, sondern sein Recht verlangt. In diesem Augenblick aber fällt ihm die Weisheit in den Arm. Die Erleuchtung kommt über ihn, daß es ein Recht auf dieser Welt nicht gibt. Das Ergebnis dieser Stunde ist ein Ja zu jener Welt, wie sie von Gott erschaffen wurde:

Ich bin bei Gott, in aller Dinge Mitt!  
Doch in dem Spiel bin ich der Bettler halt,  
Von dem ich Wesen anhab und Gestalt.  
Was soll ich denn von denen wollen?  
Ich kann doch nicht hinein in ihre Rollen  
Noch deren Sprüch und Sprüng herein in meine reißen!  
Da müßte ich ein Geck und Stümper heißen!  
Wollt ich dem dort die pelzern' Schaub abziehen,  
Dem dort sein goldnes Schwert aus Händen schlagen -  
Und setz ich stracks mich auf den Thron für ihn  
Und sitz dort breit zu meinen Lebenstagen,  
So sitzt Hans Wurst zu Thron, das Blatt bleibt un-  
gewendet, 19)  
Und diese Welt wie eh und je geschändet ...

Der Bettler muß erkennen, daß es wirkliche Freiheit nicht außerhalb, sondern nur innerhalb der von Gott geschaffenen Welt gibt. Er begreift, daß er durch seine Auflehnung nur neues Unrecht an die Stelle der bestehenden Ungerechtigkeit setzen würde. Er nimmt die Rolle, die er zunächst nur widerwillig gespielt hatte, nun auch innerlich an. Aus blindem Schicksal ist im Ablauf des Spiels bewußte Freiheit ge-

worden. Aus den letzten Worten des Bettlers spricht ein volles Ja zur Welt. So kann die Welt jetzt ihre Spieler abberufen. Das Spiel ist zu Ende. Schein wird Erkenntnis. Völlig fugenlos gehen Handlung und Rahmen ineinander über. Ich halte es für unberechtigt, wenn Günter Niggel feststellt: "Es bleibt eine fragwürdige Inkonsequenz des 'Salzburger Großen Welttheaters', daß es ein Zeitbild in barocken Rahmen fassen will".<sup>20)</sup> Nein, Zeit und Ewigkeit sind keine Gegensätze mehr. Die Ewigkeit ist in die Zeit eingegangen, und die Zeit hat sich in der Ewigkeit erkannt:

Nach Taten, Seele, war dein Drang!  
Untat war nah in finstrem Wahn,  
Doch herrlich ist des Spieles Gang!  
Statt Untat ist jetzt Tat getan! 21)

In diesen Worten faßt der Engel den Sinn des Spieles zusammen.

Es bleibt nur noch die Frage, welcher Stellenwert dem Kleinen und dem Großen Welttheater im Ganzen von Hugo von Hofmannsthals Dichtung zukommt. Felix Braun, der feinsinnige Freund und Weggefährte, hat von den beiden Stücken die Summe seiner ganzen Entwicklung ziehen wollen: "Vom 'Kleinen' zum 'Großen Welttheater': Dieser ist Hofmannsthals künstlerischer und geistiger Weg. In dem 'Kleinen' schaute er die Szene als Welt, in dem 'Großen' die Welt als Szene; das 'Kleine' scheint horizontlos hoch, weit und tief, das 'Große' ist verengt zur Kunstgestalt der Bühne. 'Schauspieler ihrer selbstgeschaffenen Träume' überschreiten die Brücke, aber in dem barocken Theater werden die Menschen zu Empfängern und Spielern von Rollen. Im 'Kleinen Welttheater' ist nur ein Dichter da, kein Meister; das 'Große' wird regiert vom Meister ohne Dichter. Das 'Kleine' ist Schauspiel, das 'Große' wird Schauspiel. Was der Jüngling ersehnt, was der Dichter vieler Theaterstücke versucht hat-

te, hier endlich ward es vollbracht. Die Rolle wurde zum Schicksal, nicht mehr das Schicksal zur Rolle. In dem Bettler des 'Großen Welttheaters' kulminiert Hofmannsthals Drama".<sup>22)</sup>

Diesen Worten des Dichters bleibt nur noch hinzuzufügen: Im 'Salzburger Großen Welttheater' hat nicht nur das Dichtertum Hofmannsthals seine Erfüllung erfahren, sondern hat auch der Mensch Hofmannsthal seine Ruhe und seinen Frieden gefunden.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Johann Sofer: Die Welttheater Hugo von Hofmannsthals und ihre Voraussetzungen bei Heraklit und Calderón. Wien 1934 (= Vorträge und Abhandlungen der österreichischen Leogesellschaft, 37), S.9-20.
- 2) In Auffassung und Formulierung stimme ich weitgehend mit Günter Niggel: Formen des Welttheaters im modernen deutschen Drama. In: *Theatrum mundi*, Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs, Berlin 1981, S.347-365, überein.
- 3) Brief an Clemens Freiherrn zu Franckenstein. In: H.von Hofmannsthal: Briefe, 1900-1909. Wien 1937, S.71.
- 4) Für die Beschreibung der Atmosphäre verweise ich auf Gerhart Baumann: H.von Hofmannsthal: 'Das kleine Welttheater'. In: GRM 38, 1957, S.197/98.
- 5) Johann Sofer, S.6 und S.29.
- 6) Brief an den Vater vom 7.August 1897. In: H.von Hofmannsthal: Briefe, 1890-1901. Berlin 1935, S.215.
- 7) Brief an Georg Freiherrn zu Franckenstein vom 1.August 1903. In: H.von Hofmannsthal: Briefe, 1900-1909, Wien 1937, S.123.
- 8) H.von Hofmannsthal: Gesammelte Werke: Gedichte und lyrische Dramen. Stockholm 1956, S.377.

- 9) H.von Hofmannsthal: Gedichte und lyrische Dramen, S.394.
- 10) Johann Sofer, S.31-35.
- 11) Salzburger Festspielalmanach 1925. Salzburger Festspielgemeinde. Salzburg 1925, S.40-43.
- 12) H.von Hofmannsthal: Gesammelte Werke: Dramen III. Frankfurt 1957, S.252.
- 13) Hinweis von Günter Niggel, S.354.
- 14) ebd., S.354.
- 15) ebd., S.355.
- 16) Als Teil zitiert nach Günter Niggel, S.355.
- 17) H.von Hofmannsthal: Dramen III, S.290.
- 18) H.von Hofmannsthal: Dramen III, S.294.
- 19) H.von Hofmannsthal: Dramen III, S.313.
- 20) Günter Niggel, S.356.
- 21) H.von Hofmannsthal: Dramen III, S.311.
- 22) Felix Braun: Das Welterlebnis Hofmannsthals. In: Das musische Land. Innsbruck 1952, S.174.



Karl MÜLLER

Die Sinnlichkeit und das Leben. Beobachtungen zum Werk  
Hugo von Hofmannsthals

Motto: "Sind nicht alle literari-  
schen Texte - richtig gelesen -  
Diskurse über die - verlorene -  
Liebe? [...] Trance, Ekstase, Ver-  
einigung gehören nicht der Zukunft  
des Menschen an, sondern seiner  
Vergangenheit. Eine befreite Zu-  
kunft wäre einzig eine, die diese  
Vergangenheit des Menschen wieder  
in der Gegenwart zuließe." (Bernd  
Nitzschke: Jenseits der Grenzen.  
In: Männerängste, Männerwünsche,  
1980)

Vorbemerkung

Beschäftigt man sich mit der österreichischen Literatur um 1900, so fragt man sich, von welchem der folgenden Autoren man keinen im wahrsten Sinn des Wortes merkwürdigen Beitrag zum Thema "Sinnlichkeit", "Sexualität", "Erotik" buchen könnte: Peter Altenberg, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Karl Kraus, Leopold von Andrian, Arthur Schnitzler, Otto Weininger, Sigmund Freud. Sicherlich gilt dies auch für andere Bereiche der Kultur, für die bildende Kunst ebenso wie für die Musik (z.B. Gustav Klimt, Gustav Mahler).

Nike Wagner hat in ihrem Buch über das Wiener Fin de siècle und Karl Kraus<sup>1)</sup> von einem "erotomanischen" Zeitabschnitt der Jahrhundertwende gesprochen, in dem sich "Literatur und Leben, Fiktion und Realität einander in

ungewöhnlicher Weise" befruchtet hätten.<sup>2)</sup> In der Tat haben wir es mit einer (Elite-)Kultur zu tun, die in besonderem Maße allen nicht-rationalen Kräften des Ichs Beachtung schenkte, den "homo psychologicus" - um mit Carl E. Schorske zu reden - in den Mittelpunkt stellte, eine Kultur der empfindsamen und raffinierten Nerven pflegte; Introversion, narzißtische Vereinzelnung, hedonistischer Lebensgenuß und Kultivierung des Ichs und seiner persönlichen Einzigkeit<sup>3)</sup> und Lust an den ästhetischen Reizen künstlerischer Überlieferung gehören zu jenem "modernen Subjektivismus", der nach Wolfram Mauser nicht mehr "Korrelat bürgerlicher Tätigkeit und als Grundlage politischer Rechtsansprüche ... emanzipatorische Funktion" besaß, sondern in der spezifischen Form, in der er in Kreisen des gehobenen Wiener Bürgertums vorherrschte, "vielmehr Ausdruck von Realitätsferne, Isolierung und politischem Agnostizismus"<sup>4)</sup> war: "Das Eigene, das lag für sie (das junge Wien) im Interesse an Seelischem und Sensitivem, an Stimmungen und Empfindungen, an Fragen der Lebensführung und der Daseinsgestaltung."<sup>5)</sup>

Es mag auf den ersten Blick nicht ganz verständlich sein, warum gerade Hugo von Hofmannsthal im Mittelpunkt des Interesses steht.<sup>6)</sup> Selten ist bei ihm offen und ungeschminkt von Sexualität die Rede; Arthur Schnitzler und Hermann Bahr, Karl Kraus und Peter Altenberg könnten in dieser Hinsicht mehr bieten. Und doch beschäftigt sich Hofmannsthal auf vielfältige Weise, in immer neuen Anläufen, mit dem Thema Sinnlichkeit. Es geht also nicht um die Auflistung oder Kategorisierung besonders eigenartiger Ausprägungen der Sinnlichkeit - Hermann Bahrs frühe Romane und Erzählungen (z.B. "Die gute Schule" 1890, "Fin de siècle" 1891, "Neben der Liebe" 1893) wären dazu besser geeignet. Es soll um die Frage gehen, auf welche Art und Weise bei Hofmannsthal der ästhetische Sublimierungsprozeß mit "Sinnlich-

keit" verfährt und warum gerade so, das heißt, welche ästhetischen Verkleidungen eingesetzt werden, um Sexualität, Erotik, Lust, Genuß, Begierde, Körperlichkeit, Triebhaftes, Sensibilität, Glück, Liebe zu thematisieren, und welche Rolle "Sinnlichkeit" für die Lebensgestaltung spielt bzw. spielen soll; was erlaubt, was verboten ist, wie sie kanalisiert bzw. bewältigt wird.

Zu einer erst im Jahr 1984 deutsch erschienenen Aufsatzsammlung zum Thema "Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit" heißt es in der Ankündigung:

"Nicht erst seit den Einsichten der Psychoanalyse wissen wir, daß die Vorstellung von Lust, die eine Gesellschaft zuläßt oder verwirft, etwas zu tun hat mit jenem Begriff von Wert und Würde, also mit der Idee von sich selbst. Daher muß, wer verstehen will, was eine Gesellschaft 'zusammenhält', den Formen (und den Masken) der Sinnlichkeit, zu denen sie sich verabredet hat, durchaus Beachtung schenken: Den Ausdrucks- und den Verhüllungsstrategien des Begehrens, der institutionellen, moralischen, religiösen und sozialen Zügelung der Körperwünsche; den Vereinbarungen über die Symbolik von Einsamkeit und Gesellung, von Passion und Ordnung, von Abweichung und Norm, von Freiheit und Abhängigkeit." 7)

Ich meine, bei Hugo von Hofmannsthal einiges von den Masken der Sinnlichkeit zur Jahrhundertwende, den Verhüllungsstrategien des Begehrens und den Zügelungen der Körperwünsche in Erfahrung zu bringen.

Hofmannsthals Werk kann man als das zerklüftete, oft widersprüchlich scheinende Ergebnis eines mühsamen Strebens und einer nie erlahmenden Sehnsucht nach psychischer Stabilität verstehen, das zutiefst mit Erfahrungen der Bedrohtheit und der Angst zusammenhängt, die sich einerseits aus den für Hofmannsthal spürbaren und nach Einlösung drängenden triebhaften Kräften der Lust speisen, andererseits aber auch aus den oft als zerstörerisch empfundenen Kräften der gesellschaftlichen Moral bzw. seines Gewissens er-

geben. In seinem Werk sehen wir ein dauerndes Oszillieren zwischen zwei Kräften, die zum Ausgleich kommen wollen. Keine der Antriebskräfte wird von Hofmannsthal geringgeschätzt; sie enthalten jeweils lebendige, positive Elemente, die ins Leben drängen, aber auch jeweils gefährlich-zerstörerische. Die Lebensfrage Hofmannsthals nach dem gütigen, glücklichen Leben ist im Kern die Frage nach dem Grad des Zulassens bzw. Abwehrens der positiven bzw. negativen Auswirkungen des einen oder anderen Faktors. In beiden liegen Berechtigungen, Notwendigkeiten, Lustbarkeiten, aber auch Gefahren, die eine unvollkommene, unglückliche Existenz ausmachen. Hofmannsthal gestaltet als Dichter dauernd diese eine Grunderfahrung. Es ist, als ob dem sensiblen Hofmannsthal sein Ich in Stücke zerfallen sei, so wie dem Lord Chandos seine Einheitserfahrung abhanden gekommen ist oder wie in Platons Androgynenmärchen der Urmensch von den Göttern geteilt worden ist, um nur mehr in Sehnsucht mit Hilfe des Eros wieder zusammenzukommen. Hofmannsthal dürfte sich also als Zerstückelter erlebt haben, seine Synthese- und Stabilisierungsanstrengungen drücken sich im insistierenden ästhetischen Behandeln des Immer-Gleichen aus. Dieses Gleiche verdichtet sich bei Hofmannsthal spezifisch in der Thematisierung des Versäumens bzw. Gelingens eines glücklichen Lebens, in der Darstellung eines sinnlich ästhetischen bzw. dionysisch-ungebundenen Lebens als Faszinosum einerseits, aber als Surrogat bzw. Gefahr andererseits. In diesen Themenkomplexen spielen Fragen der Sinnlichkeit, der Sexualität, Fragen der Treue und Untreue, Fragen des sogenannten dionysischen Lebens und des patriarchalisch-häuslichen Daseins, spielen Ängste und Wünsche, internalisierte Bilder von Mann und Frau eine entscheidende Rolle. In diesen Themenkomplexen ist es Hofmannsthal möglich, die Chancen und Grenzen einer mehr dem "heißen Leben" oder mehr dem moralischen Gesetzesleben hin-

gegebenen Existenz auszuloten. Dabei macht Hofmannsthal eine Entwicklung durch, die man als einen mehr oder weniger eindeutigen Weg des Bannens der sogenannten triebhaften Kräfte im Rahmen der bürgerlichen Ordnung bezeichnen kann.

## 1. Das dionysische Leben: Faszinosum und Angst

Hofmannsthals Interesse und Beschäftigung mit Fragen und Problemen dionysisch-ungebundenen Lebens ist früh belegbar: Im Aufsatz "Algernon Charles Swinburne" (1892)<sup>8)</sup> wird die ästhetische Leistung Swinburnes insofern gewürdigt, als er es zuwegebringe, in seinen Werken "zerbrechliche kleine Gefäße der raffinierten Empfindsamkeit" (S. 145) zu schaffen, gefüllt mit "so starkem Wein des Lebens, gepreßt aus den Trauben, aus denen rätselhaft gemischt dionysische Lust und Qual und Tanz und Wahnsinn quillt" (S. 145). Swinburne schenke den Lesern einen feineren und reicheren Rausch als irgendein anderer Dichter. Hofmannsthal bewundert das fast "bacchantische Naturempfinden" (S.146) und das "orphisch ursprüngliche, leidenschaftlich umwölkete" Griechentum, wo "Dionysos, ein lachender und tödlicher Gott", durch die Welt fahre, und die "von keiner heiligen Scham" (S.146) gebändigte Schönheit der Gebilde des Mythos und ihrer Lebensformen. Er spricht von einer "heißen und tiefen Erotik" (S.147), die aus allem zu spüren sei. Er preist Swinburne schließlich als "Lobredner des Rausches, Mystiker der Sinne, Sendboten der Schönheit" (S. 148). Hofmannsthal ist fasziniert von den besonders im Mythen-Kreis um Dionysos, Pan, Semele, die Satyrn und Mänaden verpackten Erfahrungen oder zumindest Sehnsüchten nach einem triebgesteuerten, ungebundenen Leben. Er beschäftigt sich wiederholt mit einzelnen Motiven: z.B. "Bacchos"-Skizze (1892), "Idylle" (1893), "Leda und der

Schwan" (1900), "Jupiter und Semele" (1900), "Pentheus" (1904).

In seinem kurzen Dialog "Idylle. Nach einem antiken Vasenbild: Zentaur mit verwundeter Frau am Rande eines Flusses" (1893)<sup>9)</sup> sieht die Sache folgendermaßen aus: Die Frau des Schmieds, müßig an die Türe gelehnt, verliert sich in sinnende Gedanken an ein anderes Leben, Gedanken, die der Schmied als feindselig seinem bürgerlichen Lebenskreis gegenüber erahnt. Die Erinnerung an ihre Kindheit, insbesondere an die mit mythischen Motiven (u.a. Phaidra, Eros, Bacchus, Mänaden, Persephone) verzierten Töpfereien ihres Vaters, die schon damals ihre Phantasie so beflügelten, daß sie meinte, Gram, Haß, Liebeslust und "wechselndes Erlebnis jeder Art" (S.274) unmittelbar zu durchleben, tauchen wieder auf, geben ihr das Gefühl des Fremdseins und Ausgestoßenseins aus der realen Welt und erwecken den Anschein ihres Müßiggangs, fern jeder nützlichen Arbeit, gesellschaftlicher Tüchtigkeit - aber, wie der Schmied meint, dennoch befriedigender, weil kluger und kraftvoller Bändigung der "Flamme" (S.274). Es fällt ihr anscheinend nicht besonders schwer, die Chance, die ihr vom Zentauren geboten wird, zu nützen, nämlich ihre erinnerungsträchtigen Phantasien in der Praxis einzulösen. Der fremde Gast wird vom Herrn des Hauses zwar in Gastfreundschaft aufgenommen, aber die Wunder, die der Fremde erzählt, sind dem Schmied Beweise für Scham-, Treu- und Maßlosigkeit; überdies weiß der Schmied von gefestigteren Werten zu berichten, als bloß "die flüchtige Flut zu ballen in der hohlen Hand" (S. 277): Er plädiert für ein Sich-Begnügen und Einfügen in ein vom Schicksal gegebenes Leben, das sich als das bekannte patriarchalische Leben mit Mann und Kind, im engen Kreis des Überschaubaren entpuppt. Der Schmied will den "Wanderliebenden" (S.277) - die Assoziation mit dem Abenteuerertypus stellt sich ein - weiterhaben, es war ihm schon das bloße Sprechen über das "Ich, im Wirbel fort-

gerissen [...]//Durch tausendfach verschiedene Trunkenheit hindurch" (S.276) zu viel und zu gefährlich. Schweigen und Verdrängen wären angebrachter gewesen, so könnte man meinen. Wofür der Schmied plädiert, für rein beschauliches, dem "Schicksal" (S.276) ergebenes Leben, stellt sich spätestens bei der Entscheidung der Frau, ihr Gewissen hintanzustellen und mit dem Zentauren ein Leben der Ungebundenheit zu führen, als ein wehrhaft aggressives heraus. In ohnmächtiger, spontaner Wut schleudert er den von ihm geschärften Speer - den Speer des Zentauren - und trifft - rein zufällig? - die Frau tödlich. Der Zentaur aber bleibt unverwundet und trägt die Frau "hocherhoben" (S.278) dem anderen Ufer zu. Zum ersten Mal hat der Schmied trotz seiner sonstigen Gebändigtheit seiner Spontaneität freien und in der Auswirkung zerstörerischen Lauf gelassen. Die rationale Moral wehrt sich tatkräftig-spontan-irrational. Dem Dionysos können sein Recht und seine Existenz nicht abgesprochen werden. Die "Idylle" ist eine der wenigen Stellen im Frühwerk Hofmannsthals, die die Verbotsinstanzen nennt: Es sind die Lebensform und Moral einer auf Arbeit, Handel, Erwerb und Krieg ("Waffen", "Pflugschar", "Beil", "Sichel", "Pfeil", "Huf", "Räder" S.274f) fußenden Gesellschaft, die zwar das andere, ungebundene Leben träumen läßt, aber mit tödlicher Aggression reagiert, will diese Phantasie, angeregt durch die Kunst, ins Leben. Der Schmied selbst kennt sich in den Bildern des Mythos aus: Er zitiert das Schicksal Semeles, die unter dem Blitzstrahl des sich in seiner Göttlichkeit zeigenden Zeus verbrennt: "Und jene Ehrfurcht fehlte, die zu trennen weiß, / Was Göttern ziemt, was Menschen! [...] / Des Gatten Handwerk lerne heilig halten du, [...]" (S.274). Er hat daraus seine gesetzgebenden, tödlichen Lehren gezogen. Freilich, er muß sich vom Zentauren sagen lassen, daß er als Schmied wohl die wunderbare Götterkunst des

Verwandeln, der Identitätsaufgabe und Gewinnung einer neuen, anderen Existenz und somit die Welt nicht kenne. (Das Motiv der Verwandlung wird uns noch im Zusammenhang mit Hofmannsthals Liebes- und Eheideologie interessieren.)

Die "Idylle" scheint auf den ersten Blick die Perspektive, aus der Hofmannsthal schreibt, nicht preiszugeben: Wem schenkt der Autor mehr Sympathie? Eine neutrale Haltung scheint vorzuliegen. Sowohl die Argumente des Schmieds bzw. die Tränen des Kindes als auch die Bedürfnisse der Frau und die Begierden des Zentauren scheinen gleiche Gültigkeit zu beanspruchen. Betrachtet man die "Idylle" für sich allein, so kann sich der Eindruck von perspektivischer Neutralität einstellen; im Kontext von Hofmannsthals anderen Dramen, Proverbien, Dramenfragmenten bis hin zu den Operntexten "Ariadne auf Naxos" (1911) und "Die Frau ohne Schatten" (1913-1915) sowie die autobiographischen Fragmente "Ad me ipsum" (1916 ff) kommt man zu dem Schluß, daß schon in der "Idylle" der Schmied auf eine Weise argumentiert und auf Begriffe und Vorstellungskomplexe abhebt, die sich in anderen Werken stärker bis dominant ausdrücken und die Hofmannsthal später favorisiert. Auch die Mythenkenntnis des ansonsten brav lebenden Schmieds ist eigentlich verblüffend. Hat hier Hofmannsthal Anteile seines bildungsbürgerlichen Selbst in der Figur des Schmieds zum Ausdruck gebracht? Der Schmied stellt dem Zentaurenleben die Lust am Werk, an der Tat, die Verantwortung, die Treue gegenüber dem "Haus" (S.277) sowie die naive Freude an der Natur, am engen Lebenskreis entgegen. Sein Leitwort lautet: "Schicksal" (im Sinne von Sich-dem-Schicksal-Überantworten und darin Dem-"Leben"-verbunden-Sein; Lust, Freude und Sinnhaftigkeit daraus ableiten). Der Schmied formuliert:

"Das Leben zeitigt selbst den höhern Herzensschlag,  
Wie reife Frucht vom Zweige sich erfreulich löst.

Und nicht zu andern Schauern sind geboren wir,  
Als uns das Schicksal über unsre Lebenswelle haucht"  
(S.276)

Der Schmied kann seine todbringende Aggression gegen jede Abweichung wohl auch von einer gültigen Sexualmoral her rechtfertigen, indem er sich als vom "Schicksal" Beauftragter deklariert und als solcher handelt. Weitere Überlegungen über mögliche Gestaltungsweisen eines sinnlichen Lebens braucht er dann anscheinend gar nicht mehr anzustellen.

Folgendes ist festzuhalten:

1. Das sinnlich-ästhetische Leben, das voll ist von Bildern eines rauschhaften Lebens, ist ein faszinierendes, aber auch ein gefährliches, wenn es in die reale Existenz will. 2. Ein Leben, das nichts mehr von Verantwortlichkeit und Treue weiß, wird/muß verhindert werden. Es ist tödlich: Auf alle Fälle für die Frau in der "Idylle". Aber nicht auch letztlich für den Schmied selbst? Obwohl davon nichts explizit im Text steht: Aber muß der Schmied nicht die Idee des "ganzen Hauses" aufgeben, die sein Leben war? Ist in der "Idylle" nicht doch mehr an Erfahrung gesellschaftlicher Veränderung erahnt als ausgesprochen? Das selbstverständliche Verfügen über tradierte Formen des Produzierens, Zusammenlebens und Liebens, wie es der Schmied leben will, wird problematisch, weil ein Teil des "Hauses" anderes will, andere Orientierungen bevorzugt. 3. Ein "anderes Leben" hat nur in einer sublimierten, in seiner sinnlich-ästhetischen Surrogatsform, in der Phantasie und Kunst, Gültigkeit und Erlaubnis. Was Hofmannsthal im Swinburne-Aufsatz ungebrochen lobt und preist, wird ihm in der "Idylle", wenn nicht brüchig, so doch befragenswert. In wessen Namen? Schon Hermann Bahr hat gemeint, im Namen der Moral.

Aber welcher Moral? Die "Idylle" ist ein Beispiel für das oszillierende Ausprobieren von Chancen und Grenzen der Freiheit. Was nützen Stabilität, was Instabilität, Treue und Untreue, Augenblicksgenuß und eheliche Liebe? Alle Momente wollen ihr Recht.

## 2. Männliches - Weibliches

In den Notizen zu zwei Dramen, in "Jupiter und Semele" (1900) und "Pentheus" (1904; beide Erstdruck: Dramatische Entwürfe aus dem Nachlaß, Wien 1936),<sup>10)</sup> in denen Hofmannsthal seine Überlegungen im Rahmen des Dionysos-Mythos weiterführt, ist ein Aspekt angesprochen, der für unser Thema von Interesse ist. In beiden Fragmenten wird unter anderem das Thema des Verwandeln behandelt, und zwar bei Semele als Ersehntes, bei Pentheus als zutiefst Abgelehntes, verbunden mit "tödlicher Angst im Herzen" (S.554), und zwar gerade im Anblick der Mutter Agaue, die eine Parteigängerin des Dionysos, des sogenannten "Fremdmachers" (S.557) ist. Zu Pentheus gehört, daß er "an der Unteilbarkeit der Person, an dem 'Charakter' festhält" (S.553); er läßt den greisen Cadmus nach dessen trancehafter Phallusanbetung in den Kerker werfen; die Götter sind für Pentheus Instanzen einer systemstabilisierenden Moral. Hofmannsthals Kommentar aber zur Figur der Semele lautet: "Weibliches will hin, wo Weibliches Vernichtung findet" (S.533). Die Parallelen zu den Bedürfnissen der Frau des Schmieds aus der "Idylle" springen ins Auge. Der Zentaur verspricht ihr die Götterkunst, sich in andere Wesen verwandeln zu können. Der Schmied will davon nichts wissen. Hofmannsthal hat in "Ad me ipsum" (1916-1929)<sup>11)</sup> vom "Verschulden" bzw. vom "bedenklichen Zustand" der Frau des Schmieds gesprochen.

Es ist reizvoll, diese Zuordnung des Weiblichen bzw. Männlichen mit der Sexualmythologie eines Otto Weininger<sup>12)</sup> zu vergleichen, um die Distanz, aber auch die partiellen Parallelen insbesondere in bezug auf das von Hofmannsthal angenommene Näheverhältnis "Weibliches - Grenzüberschreitung des Ichs - Chaos" versus "Männliches - Ich - Grenzen - Kultur" zu bestimmen. Hofmannsthal widmet sich in seiner Beschäftigung mit dem Dionysos-Mythos dem Thema der Identität; Fragen der Stabilität bzw. Unsicherheit des Ichs gehören zum festen Bestandteil Hofmannsthalscher Problematik. Was die beiden Fragmente "Jupiter und Semele" und "Pentheus" betrifft, so sind sie deswegen interessant, weil zumindest im Ansatz Hofmannsthals Denken über das Verhältnis des Männlichen zum Weiblichen, von Sinnlichkeit und Moral, von Unordnung und Kultur angedeutet ist. Das Denken/Fühlen des jungen Hofmannsthal könnte jenes sein, das Bernd Nitzschke in einem Aufsatz über Otto Weiningers Mann-Weib-Prinzip in seinem Buch "Männerängste, Männerwünsche" (1983/84) so zusammenfaßt:

"Die Frau hält - wenigstens in Weiningers Einbildung - noch am sinnlichen Körper fest, sie will dessen Grenzüberschreitung, begreift und benützt die Liebe als Mittel der Sprengung der Grenzen der Monade. Welch ein Verbrechen? Es ist das Schicksal des Weibes, daß es 'eines höheren Lebens als Monade gänzlich entbehrt'. Sie, die 'Emissarin des Koitus, kann nur ein Wesen ohne Individualität, ohne Grenzen sein'. Während kein vernünftiger Mensch - sprich: Mann - 'im Koitus mehr sähe als einen tierischen, schweini-schen, ekelhaften Akt', macht sie, dieses kulturwidrige Wesen, eben den Koitus zum Mittelpunkt ihres Lebens und Erlebens [...] Noch schlimmer: 'Der reine Mann ist das Ebenbild Gottes [...], das Weib, auch das Weib im Manne, ist das Symbol des Nichts' [...] 'Und so erklärt sich auch jene tiefste Furcht im Manne: Die Furcht vor dem Weibe, das ist die Furcht vor der Sinnlosigkeit, das ist die Furcht vor dem lockenden Abgrund des Nichts.' [...] 'Der bejahte Phallus ist das Antimoralische.' Den Mittelpunkt der Danteschen Hölle 'bildet das Geschlechtsteil Luzi-

fers'. Das Weib ist 'das Instrument des Teufels'. Besser lassen sich einige Jahrhunderte, Jahrtausende jüdisch-christlicher Verteufelung des Körpers nicht zusammenfassen." 13)

Liegt der Grund dafür, daß diese Dramenüberlegungen Fragmente geblieben sind, vielleicht auch im Schrecken über die durchgedachten Konsequenzen einer solchen Perspektive? Hofmannsthals Ängste vor dem "Weib" dürften nicht ganz so stark wie jene Weiningers gewesen sein. Er könnte das, was er an sich selbst als "Dionysos" erfahren hat, besetzt mit Lust und Angst, wohl auch als "weiblich" identifiziert haben. Er dürfte sich den herrschenden Vorurteilen des Erklärens nicht entziehen haben können.

Das Sinnlich-Weiche, Spontane, Affektive konnte leicht in vorschnellem Schritt mit Weiblichem identifiziert werden. Hofmannsthals androgyne Figuren des Frühwerks können als ästhetischer Ausdruck dieses "weiblichen Prinzips" verstanden werden. Es ist nicht verwunderlich, wenn z.B. Ottokar Stauf von der March, ein früher (antisemitischer) Parteigänger einer "starken, gesunden, männlichen Poesie" in der österreichischen Kultur "Effemination, Verweibung des Geistes"<sup>14)</sup> registriert.

### 3. Dionysos und/versus Monogamie

#### 3.1. Hofmannsthals Literaturkritik der 90er Jahre

Für Hofmannsthal vor 1900 ist noch nicht ausgemacht, welche Lebensform eine glückliche Existenz verbürgt: Einerseits wird ständig auf ein dionysisch-triebhaft-spontanes Leben jenseits traditioneller gesellschaftlicher Grenzen abgehoben, gleichzeitig aber ist etwa die "Idylle" ein Beispiel dafür, wie nicht nur triebhaft-lustvolle Spon-

taneität gemeint ist, sondern auch biederes Idyllenleben, also gebändigt moralisches Leben.

Breite Teile des literarischen und essayistischen Werkes sind von dem Hinweis auf ein Leben durchzogen, das etwas vorenthält, sind bestimmt vom Reden über die Sehnsüchte und Ahnungen nach/von einem anderen, erfüllteren Leben. Wir haben es auf Schritt und Tritt mit dem Hinweis auf ein Defizit an "Leben", Erfüllung, Lust und Glück zu tun. Hofmannsthal spricht immer vom Gefühl bzw. Wissen, das ganze Leben versäumt zu haben und stets aufs neue zu versäumen.<sup>15)</sup>

In seiner kritischen Studie "Die Menschen in Ibsens Dramen" (1892)<sup>16)</sup> liefert er nicht nur einen blendend-hellsichtigen Einblick in die Psychogramme der Ibsenschen Charaktere, sondern indirekt auch ein Bild seiner eigenen Situation (und Generation). In dieser Studie über Ibsen stehen Sätze, die man auch auf einen Teil Hofmannsthalscher Lebens- und Werkproblematik anwenden kann. Da ist die Rede von hochbewußten, sensiblen Menschen, die Autopsychologie betreiben und hohe Reizeempfänglichkeit besitzen, aller Naivität ermangeln und immer auf etwas, das noch kommen müsse, warten. Dieses "Andere" sei z.B. entweder das "Wunderbare" oder "Das Griechische, das große Bacchanal" oder "das freie Leben". Es seien Menschen, die aus ihrer Kindheit herausgetreten sind und nun an einem unstillbaren Heimweh und einer isolierenden Besonderheit leiden - man erinnert sich an Hofmannsthals autobiographische Aufzeichnungen "Age of Innocence" -, die, weil das Leben öde und leer ist und weil ihnen die Unmittelbarkeit des Erlebens fehlt, "Gedichte ins Leben" übertragen und das gemeine Leben ästhetisieren wollen: Dies scheint ihnen Glück und nicht-versäumtes Leben zu versprechen. Sie wollen das Leben nicht versäumen, haben jedoch gleichzeitig Angst vor dem ersehnten Etwas, womit u.a. die Begriffe

"Frau", "Weib" assoziiert werden. Mit einem Zitat von Jens Peter Jacobsen aus "Niels Lyhne" (1880) faßt Hofmannsthal die Lebenssituation der Ibsenschen Menschen zusammen: "Wenn es nur über einen kommen wollte - Leben, Liebe, Leidenschaft [...]." <sup>17)</sup>

Den Aspekt des Nicht-im-Leben-Seins betont Hofmannsthal unablässig auch an den Menschen der anderen Bücher, die er bespricht. Er verweist darauf, daß ihnen die übertriebene Reflexion die Spontaneität, selbst die Naivität des Lasters vernichte; es fehlen ihm in Hermann Bahrs Drama "Die Mutter" (1891) <sup>18)</sup> die naiven, einfachen, glücklichen Menschen; an Amiels "Fragments d'un journal intime" (Genf 1882) <sup>19)</sup> bedauert er, daß dem Autor im Zuge schärfster Ich-Zergliederung sein Leben verronnen sei und es bloß ein schattenhaftes Gedankenleben genannt werden könne; <sup>20)</sup> und er bewundert an Maurice Barrés insbesondere "die Hochachtung vor allem Instinktiven und Ursprünglichen, vor dem Volkstümlichen, den ungezügelten Trieben, den natürlichen Bedürfnissen, der natürlichen Entwicklung". <sup>21)</sup> Er bespricht Schnitzlers "Anatol" (1893; geplante Rezension) und betont abschließend dasjenige, was ihn am meisten verstört: "das Sinnlose, das Rätselhafte, das Einsame, das taube und tote Nichtverstehen zwischen denen, die lieben; das dumpfe Bewußtsein, wie von Verschuldung; die dämmernde Ahnung versäumter Unendlichkeiten, erstickter, vergeudeter Wunder". <sup>22)</sup> Die Abenteuer-Existenz Anatols erscheint ihm als eine unvollkommene; sie bietet nur oberflächliche Lust am Leben. Schon hier kündigt sich Hofmannsthals skeptische Haltung gegenüber einer Beziehungsform an, die zwar viel von Augenblicksgenuß, aber auch von Austauschbarkeit weiß.

Aus dem Tagebuch der Marie Bashkirtseff (1893) ist ihm nicht nur die ungeheure Lebenslust erwähnenswert; er weiß auch von der brennenden Sehnsucht nach dem "wirklichen Leben" zu berichten und von der Langeweile, der inneren Lee-

re und der Sehnsucht nach "irgendeinem Nievorhergesehenen, ganz Anderen".<sup>23)</sup>

In seinem ersten D'Annunzio-Aufsatz (1893) spricht er von einer sich an die schöne Vergangenheit und die heiligen Schönheiten der Künste verlierenden Generation, der trotzdem nichts als "frierendes Leben" geblieben sei, von einer kleinen Gruppe elitärer Sinnlichkeitsapostel, besser Schönheitsjünger, die "gleichsam keine Wurzeln im Leben" haben; denn (nach Bourget): "Der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trank vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorengeht: so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen".<sup>24)</sup> Im Bewußtsein und Erfahren dieses zum existentiellen Erleben stilisierten Defizits erscheine eine Zeit wie die der Renaissance wie eine des üppigsten, sinnlichsten Lebens:

"Wir hatten die stolze Liebe, die funkelnde Liebe; wir hatten die wundervolle Schwelgerei und den tiefen Schlaf; wir hatten das heiße Leben; wir hatten die süßen Früchte und die Trunkenheit, die ihr nicht kennt." 25)

Hofmannsthal spricht dauernd von der angst- bzw. lustvoll erlebten Sehnsucht nach dem Unbekannten. Es ist zu vermuten, daß seine insistierende Beschwörungsgeste einerseits auf ein unbewußt-bewußtes Aufbewahren eines Stückes seiner sich frei entfalten wollenden Selbstverwirklichungskräfte hinweist, die, wie das Zitat über das "heiße Leben" nahelegt, ein Gutteil sexueller Energie meinen; andererseits, daß die Potentiale der sogenannten "kulturellen Sexualmoral"<sup>26)</sup> in dieser Gestik wirksam sind: Verzichts- und Unterdrückungsforderungen der gesellschaftlichen Moral als Angsterfahrung Hofmannsthals.

In seiner Rezension von D'Annunzios "Jungfrauen von den

Felsen" (1895) wird ihm klar, was ihn bis jetzt an D'Annunzios Büchern gefesselt und zugleich stutzig gemacht hat: D'Annunzios Berauschtigkeit an der "Schönheit des Redens [...], an der Schönheit der Renaissancekunst und an der subtilen Schönheit einiger Bücher" sowie an der "von einer durch das Medium der Kunst erfaßten Sinnlichkeit" faszinierten ihn; aber aufgrund einiger Erlebnisse, deren "komplexe wortlose Lehre" er selbst kürzlich erfahren habe, sei ihm klar geworden, daß D'Annunzio das Leben nur anschauende, nicht wissende, was "an dem allen daran" sei.<sup>27)</sup>

Anschließend entwickelt Hofmannsthal einen Teil seines alternativen Lebenskonzeptes der "Tat", der "Bindung", des "Herrschens und Dienens", "Gebens und Nehmens", das er viel später in "Ad me ipsum" theoretisch zusammenfaßt, im Laufe der 90er Jahre aber schon in seinen Stücken thematisiert.

### 3.2. Die Suche nach dem Glück - Stationen eines Weges

In zunehmendem Maße scheint Hofmannsthal ab 1900 ein klares Lebenskonzept zu entwickeln. Sowohl einer sinnlich-ästhetischen Existenz, die sich in der lustvollen Anschauung z.B. Swinburnscher Darstellung dionysischen Lebens erschöpft, als auch einem Leben, wie es noch die Frau des Schmieds ersehnte, wird eine Absage erteilt. Am Beispiel Claudios aus "Der Tor und der Tod" (1893) manifestiert sich die Hofmannsthalsche Lebensproblematik auf exemplarische Weise. Das bisherige, surrogathafte Leben wird in "Der Tor und der Tod" von folgenden Erfahrungen bestimmt:

"Formales Wissen, losgelöstes Denken, unvollständiges Verstehen, sinnloses Vergleichen, spöttische Klugheit, überwachte Sinne, Reizbarkeit der Nerven, Verbrauchen der Triebe ohne zu genießen, Indirektheit des Erfahrens, Leben wie in einem Buch, Künstlichkeit, Warten auf das wirkliche Leben [...] als ein Ewigspielender." 28)

Im Motiv des bei Hofmannsthal immer wieder behandelten versäumten Lebens scheint die traumatische Erinnerung an vorenthaltene Liebe und Geborgenheit, an "brutales Nicht-verstehen", wie es in den autobiographischen Aufzeichnungen "Age of Innocence"<sup>29)</sup> heißt, aufbewahrt zu sein. "Kindheit" bekommt als Konsequenz daraus "im Fiktions-Bereich der Dichtung [...] eine magisch-mythische Funktion".<sup>30)</sup>

"Kindheit" wird als eine Welt beschworen, in der eine "gebundene", stabile, glückliche, erfüllte Existenz einmal möglich gewesen sei. Als Claudio die Musik des Todes hört - "Aus der Dionysos, der Venus Sippe, ein großer Gott der Seele steht vor Dir"<sup>31)</sup> - steigen zugleich mit der Erinnerung an die Geliebte Glückserinnerungen an die Kindheit und die Mutter auf. Die schließlich vom Tod herbeigebetene Mutter spricht von ihrer mütterlichen Liebe zum Sohn, der jedoch ihre Liebe nie erkannt habe. Die Behauptung der Mutter steht im krassen Widerspruch zum "brutalen Nicht-verstehen" durch die Eltern in der autobiographischen Skizze "Age of Innocence".

Schon 1893 wird also am Beispiel Claudios die Hofmannsthalsche Lebens- und Existenzproblematik aufgerollt; eine Problematik, die darin besteht, daß Claudio plötzlich angesichts des großen Verwandlers Tod erkennt:

"Mit halbem Herzen, unterbunden Sinnen  
In jedem Ganzen rätselhaft gehemmt,  
Fühlt ich mich niemals recht durchglutet innen,  
Von großen Wellen nie so recht geschwemmt,  
[...] 32)

Claudio erkennt die Wahrheit der fluchartigen Warnung des Todes: "Weh dir, wenn ich dir das erst sagen muß! / Man bindet und man wird gebunden [...]"<sup>33)</sup> Claudio bekennt schließlich in einer Sprache, deren Leitwörter für Hofmannsthals Werk nach 1900 (z.B. "Christinas Heimreise" UA 1910; "Der Rosenkavalier" UA 1911; "Ariadne auf Naxos"

UA 1912 / Neubearb. UA 1916; "Die Frau ohne Schatten" UA 1919; "Der Schwierige" UA 1921) bestimmend geworden sind:

"Ich will die Treue lernen, die der Halt  
Von allem Leben ist [...] /  
Ich werde Menschen auf dem Wege finden,  
Nicht länger stumm im Nehmen und im Geben,  
Gebunden werden - ja! - und kräftig binden." 34)

Die Tatsache, daß Hofmannsthal seine spezifische Verwandlungsthematik mit dem Begriff der Ehe koppelt und insistierend poetisch wiederholt und sie in zunehmendem Maße als alternatives Existenzmodell sowohl gegen alle Formen sinnlich-ästhetischen Lebens als auch gegen alle Formen nicht-gebundenen, dionysischen Lebens (vgl. die Frau des Schmieds, Florindo, Ochs, Abenteurer = Casanova, Harlekin, Zerbinetta, Antionette, Ganem) abgrenzt, verweist auf ein wohl aus traumatischer Kindheitserfahrung kommendes Defizit an Glück, Sinnhaftigkeit und psychischer Stabilität, auf das Gefühl "schellenlauten und leeren"<sup>35)</sup> Daseins bzw. das Bedürfnis nach Ruhe und Glück. Das sinnlich-ästhetische Leben ist zwar faszinierend, aber letztlich surrogathaft und in Wirklichkeit leer (z.B. "Der Tod des Tizian" 1892), das dionysisch-ungebundene Leben faszinierend, letztlich ebenso oberflächlich, zum Teil lächerlich (vgl. Ochs), aber auch gefährlich und zerstörerisch (vgl. die Selbsterkenntnis von Baron Weidenstamm, der sich fast resignierend endlich als "des Lebens Sklave"<sup>36)</sup> begreift; auch das tödliche Getroffensein der Frau des Schmieds).

Der Weg ins Glück soll ins "Leben und zu den Menschen" führen bzw. ein "Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst"<sup>37)</sup> sein, und dies gemäß den Treue- und Bindungs-ideen aus den 90er Jahren.

In seinem Erstling "Gestern" (1891) gewinnt Hofmannsthal der genußvoll-untreuen Existenz eines Andrea noch ein hohes Maß an Sympathie ab:

"Wer darf verlangen, wer versprechen Treue?  
Ist nicht gemengt in unserm Lebenssaft  
So Menschentum wie Tier zentaurenhaft?" 38)

Das Zentaurenhafte in "Gestern" verfällt noch nicht ganz dem Verbot. In der "Idylle" wird es zum Anlaß aggressiver Reaktion des Schmieds und damit zwar geschlagen, aber gerade im Aspekt der Spontaneität, wenn auch einer zerstörerischen, als waltendes und präsentenes Prinzip doch anerkannt.

Immer wieder wird im Frühwerk jenes "freie Spiel der freien Triebe", vor denen einem nicht bang zu sein brauche,<sup>39)</sup> in verschiedenen Formen untreuen Lebens vorgestellt und nicht strikt verurteilt, aber mit Skepsis betrachtet. Noch in dem 1898 fertiggestellten und von den Memoiren Casanovas angeregten Stück "Der Abenteurer und die Sängerin" wird, ähnlich wie in der "Idylle", eine Balance gehalten zwischen der nicht nur negativ gezeichneten Abenteurer-Existenz des Baron Weidenstamm und der sich zu einer traditionellen Lebensform durchringenden, d.h. verzichtenden Vittoria, der ehemaligen Geliebten des Barons, die aber noch immer in sinnlicher Verzücktheit dem Baron zugehört. Aber sowohl der Baron wie Vittoria sind letztlich denn doch Gescheiterte. Denn so sehr der Baron "die Hast als schönste Trunkenheit"<sup>40)</sup> liebt und "jeden kurzen Augenblick so leerzusaugen versteht, wie ein Bötchelkind, das Trauben stahl",<sup>41)</sup> am Ende stehen sowohl seine schmerzliche Erfahrung und Einsicht in ein verpatztes Leben als auch die leise moralische Abrechnung Vittorias mit dem Vater ihres Kindes ob seiner Unfähigkeit, seine sinnlichen Abenteuer-Bedürfnisse hintanzustellen.

Auf der anderen Seite steht Vittoria insofern als Gescheiterte, als sie zwar jene Position der Verantwortung einnimmt, die gesellschaftliche Anerkennung beanspruchen darf, die aber mit ihrem Glück wenig zu tun hat. Über ihr ange-

paßtes, biederes Leben sagt sie resignativ:

"Ich warf mein Netz nach Liebe, und ich zogs  
mit einem Klumpen Gold empor. Allmählich  
fand ich das Leben freundlich". 42)

Das einzige, was ihr an wahren Glück geblieben ist, ist die trunkene Erinnerung an ihre Beziehung mit dem Abenteurer. Das heißt: Der Existenz des sich um keine gesellschaftlichen Schranken kümmernden erotischen Abenteurers wird trotz aller moralischen Bedenken insofern Berechtigung und Kraft zuerkannt, als sie einzig und allein die Erfahrung dionysischer Verzücktheit verbürgen kann. Vittorias wunderbare Stimme als Sängerin gründet in ihrer sinnlich-ekstatischen Beziehung zum Abenteurer und in der Erinnerung an diese. Sie wird zum Ausdruck der dionysischen Erfahrung. Hofmannsthal ordnet, ganz dem traditionellen Diskurs über das Dionysische verhaftet, diesem folgende Attribute zu.

Vittoria:

"Sie sagen, wenn ich singe, mischen sich  
zwei Bäche freudig, der mit goldnem Wasser,  
der des Vergessens, und der silberne,  
der seligen Erinnerung.

In meiner Stimme schwebt die höchste Wonne  
auf goldnen Gipfeln, und der goldne Abgrund  
der tiefsten Schmerzen schwebt in meiner Stimme.  
Dies ist mein Alles, ich bin ausgehöhlt  
wie der gewölbte Leib von einer Laute,  
das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt:  
und alles ist von dir, dein Ding, dein Abglanz". 43)

Nachdem der Baron sie gemäß seinem Abenteurerschicksal verlassen hat, denn - "Wir müssen still vorüber aneinander, / still wie die beiden Eimer in dem Brunnen, / der eine geht nach oben, der ist voll, / der leere geht nach unten in das Dunkel"<sup>44)</sup> - bleibt für Vittoria einerseits die moralische Entrüstung, andererseits die Erinnerung an dionysische Erfahrung, die bezeichnenderweise ganz am Ende des

Stückes steht. Hofmannsthal läßt in den Schlußversen Cesarino, den Sohn Victorias und Weidenstamms, im Vorgriff auf "Ariadne auf Naxos" (1912) über den Gesang Victorias folgendes sagen:

Cesarino:

"[...] sie singt so wundervoll  
mir bleibt das Blut in allen Adern stehen!  
Sie singt das große Lied der Ariadne,  
das sie seit Jahren hat nicht singen wolln!  
die große Arie, wie sie auf dem Wagen  
des Bacchus steht!" 45)

Fazit: 1898 ist es für Hofmannsthal noch nicht ausgemacht, welche Existenzform "wahres Leben" verbürgt. In zunehmendem Maße aber bahnt sich eine Entwicklung an, die darin mündet, dionysisch-rauschhafte Erfahrung ausschließlich in den Rahmen monogamer Ehe zu bannen, sozusagen einen harmonisierenden Ausgleich zwischen den Ansprüchen von Es und Über-Ich zu schaffen, der das Ich erst zu seinem wahren Charakter, zum sogenannten "höheren Selbst" führe.<sup>46)</sup>

### 3.3. Das Verwandlungsmotiv

In einem Brief an Richard Strauss (Mitte Juli 1911), der mit dem für Hofmannsthal zentralen Verwandlungsmotiv in der "Ariadne auf Naxos" wenig anfangen konnte, expliziert Hofmannsthal seine Auffassung von "höherem Leben" und damit jene "offenbaren Geheimnisse des Lebens, die mit Worten noch näher als nahe an uns heranzureißen nicht gegeben ist".<sup>47)</sup> Er schreibt über sich selbst und die Welt:

"Verwandlung im Leben des Lebens, ist das eigentliche der schöpferischen Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selbst hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die

Treue alle menschliche Würde geknüpft. Das ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt." 48)

Was Hofmannsthal hier neutral als Polaritäten deklariert, sind, wie seine poetische Praxis beweist, dialektisch aufeinander bezogene Entitäten, die sich z.B. in den Opernlibretti verbinden und auf einer höheren Stufe als neue Qualität ausdrücken. Was ist damit gemeint? Das freie Spiel der Triebe, die sogenannte "gemeine Lebensmaske" der Zerbinetta und die Abenteurer-Existenz des Harlekin bzw. jene verführerische Kraft der Circe ("die dämonisierte Zerbinetta"), die dem Bacchus das "Tier" in ihm selbst enthüllt, wovor er sich mehr schreckt, als daß es ihm angenehm wäre - dieses gefährlich Tierische, dieses "Es" wird insofern gebändigt und damit legitimiert, als es "in Wahrheit verwandelt" als "Wahrheit einer höheren Stufe", also veredelt, jetzt göttlich wirksam, des Tierischen und Dämonischen entkleidet, in der einzig-einen Beziehung zwischen Ariadne und Bacchus existiert und existieren darf.

Hofmannsthal reserviert also die Erfahrung und die Sprache des Dionysischen ausschließlich für den Raum der monogam gebundenen Beziehung, was einer Umkehrung jeder dionysischen Tradition gleichkommt, die gerade das Aufbrechen tradiertter Verhaltensnormen meint, und zwar sowohl/entweder im Sinne der Potenzierung des Lebendigen als auch/oder des Zerstörerischen.

Hofmannsthal formuliert gerade zu dem Zeitpunkt, als er seine Überlegungen über das glückliche Leben entwickelt, auch seinen Verwandlungsbegriff erst richtig aus, der sich aus den Vorstellungen von dionysischer Existenz speist. In "Pentheus" (1904) betont er noch die zerstörerischen Potentiale des dionysischen Lebens. Jetzt steht die Verherrlichung der lebenszeugenden Kräfte im Rahmen des Verwandlungsbegriffs im Vordergrund; und zwar "lebenszeugend" so-

wohl im Sinne jenes "höheren Selbst", wie es z.B. Ariadne und Bacchus als Erfahrung der Ich-Erweiterung, der Ich-Auflösung, der "Verwandlung nach oben" aussprechen,<sup>49)</sup> als auch im Sinne der Verherrlichung von Mutter- und Vater-schaft. Damit kombiniert Hofmannsthal das Opfer-, Prüfungs- bzw. Verzichtsmotiv, das wiederum, sogar in besonders scharfer Weise, jeder dionysischen Tradition entgegenläuft. "Die Frau ohne Schatten" (UA 1919) ist in diesem Zusammenhang ein gutes Beispiel dafür, wie die "Verwandlung nach oben" durch das Opfer, das freiwillige Aufgeben der intensivsten Wünsche erreicht werden kann. "Die Frau ohne Schatten" ist darauf gerichtet, nicht auf Zeugung ausgerichtete Sexualität zu diskriminieren, ja das Bekenntnis zum Eigenwert der Sinnlichkeit als satanisch<sup>50)</sup> zu bezeichnen und einer Verzichts-Ideologie zu huldigen, die freilich Selbsterhöhung und rauschhafte Verwandlung verspricht. Verzicht und Opfer werden stilisiert zur unentbehrlichen Voraussetzung des Menschlichen. Das Prüfungs-, Verzichts- und Läuterungsmotiv gipfelt in einer Mystik der Einheit und der Harmonie.

Hofmannsthal verfaßt im Monat der Uraufführung der "Frau ohne Schatten" (Oktober 1919) in einigen Notizen zur Oper, die erst 1959 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurden und in denen nichts von Verzicht und Opfer geschrieben steht, geradezu einen Huldigungstext dionysischen Lebens, sozusagen zum Ausgleich für die Verzichts-ideologie der "Frau ohne Schatten".

"Nicht das Leuchtende durch Furcht verdunkeln, nicht dem wunderbaren Vogel die Flügel binden! [...] Fremd und geheimnisvoll sind solche Nächte, wie alle Geschenke des Himmels, aber darum sind sie heilig, und sie durchleben ist ein heiliger Dienst - in dem darf man nicht zittern. [...] Alles ist heilig und schön - jede Sekunde: küsse die Augen und heilige sie und dann laß sie alles in sich trinken, das Oben und das Unten und die wunderbare Mitte, die süßen bewegten

Arme und die süßen ruhenden Brüste, die Lippen und das Haar. [...] Gib dich sanft und festlich, du Süße, und erschüttere den, der selig wird durch dich, mit deinen zarten Händen - wie du eine Harfe erschütterst -, dann ist die Erschütterung von dir genommen, und was du empfängst, ist die Musik. [...] Wirf dich in den Abgrund, aber nur weil unten die goldene Treppe ist, die zu den Sternen führt.  
Sei die süße Herrin und nicht das scheue Mädchen, - gieß dich aus in Augen, Hände und Mund, behalte nichts von dir in dir, dann wirst du leicht sein und schweben, Zauberin auf ihrem Zauberbette - Verwandlerin, selber verwandelt, unfindbar allen außer dem einen, den du verzauberst." 51)

In Hofmannsthals Verwandlungsvorstellungen könnte man auf den ersten Blick leicht einen egalisierenden, demokratisch-emanzipatorischen Aspekt entdecken, und zwar insofern, als sowohl Männer als auch Frauen Verwandler/Verwandlerinnen ihrer Partner bzw. Verwandbare sein können. Sowohl von Bacchus als auch von der Kaiserin wird gesagt, daß sie dazu befähigt sind. Nichtsdestoweniger scheint Hofmannsthal von einem traditionellen Rollenverständnis der Geschlechter auszugehen: Aktivität des Mannes versus Hingabe der Frau.

Bacchus in der "Ariadne auf Naxos" erscheint als das Prinzip Mann. Er weiß sich vorerst instinktiv der Circe zu enthalten, weil sie das Gegenteil jenes Prinzips Frau darstellt, das ihm schließlich in Ariadne als die hingebungsvolle Frau schlechthin zukommt, sozusagen als selbstverständlicher, schon immer<sup>52)</sup> und für ewig schicksalhaft bestimmter Teil seines Selbst. Genau dieser Teil aber ist es, den er in Sehnsucht immer gesucht hat, als den im Androgynenmärchen Platons abgesprengten unmittelbaren Anschlußteil, der den Verwandler selbst schließlich zum Verwandelten macht. Circe hingegen ist die verführerische weibliche, dämonische Aktivität. Dies kommt einem Sakrileg gleich. Hofmannsthal schreibt: "Gestern war Bacchus ein Knabe, sein erstes Abenteuer war Circe, [...] - er

sieht sich begehrt, fühlt sich fast schon genommen, und er liebt noch nicht." In Anspielung auf die sogenannten "gemeinen Lebensmasken" Harlekin und Don Juan heißt es anschließend: "Wo die gemeine Natur widerstandslos hinsinkt, vermag er [Bacchus] zu widerstehen [...]"<sup>53)</sup> Dieses "Nehmen", das sich Circe anmaßt, und das "Widerstehen" gegen alle dirnenhafte Verlockung kommt aber dem Prinzip Mann zu.<sup>54)</sup> Das Prinzip Frau wartet auf den richtigen Mann und gibt sich voll hin. Freilich bleibt dem Bacchus aus seiner Erfahrung mit Circe die Sehnsucht nach dem Genommenwerden, aber die männliche Tatideologie setzt sich durch.

Schon 1895 hat es Hofmannsthal diese männliche Tatideologie in D'Annunzios "Die Jungfrauen von den Felsen" ange-  
tan. Er bewundert den männlichen Tatendrang des jungen Adligen, der sich einen Sohn wünscht. Gleich drei Jungfrauen aber wollen genommen werden, und das bannt ihn. Aber immerhin: Der Drang weist ihn als willenskräftigen Mann aus. Über die Frauen aber heißt es: "Nur wer etwas will, erkennt das Leben. Von dem Willenlosen und Untätigen kann es gar nicht erkannt werden, so wenig als eine Frau von einer Frau."<sup>55)</sup>

In Hofmannsthals Vorstellungen ist insofern auch ein "elitärer" Zug eingeschrieben, als eben die "gemeinen Lebensmasken" z.B. die Erfahrung einer Ariadne nie und nimmer nachvollziehen können und nur das sehen, "was eben sie davon zu begreifen vermögen: den Tausch eines neuen Liebhabers für einen alten".<sup>56)</sup> Nur wenigen Auserwählten ist es schicksalhaft bestimmt, das jeweilig korrespondierende Gegenstück ihrer selbst erfahren und als solches erkennen zu dürfen. Deswegen kann die spöttische Ironie der Zerbinetta der Wahrheit, Kraft und Einzigartigkeit der Symbiose Bacchus-Ariadne keinen Abbruch tun; vielmehr stellt sich Zerbinetta selber bloß. Der Schluß der "Ariadne auf Naxos" wirft eher ein strafendes Licht auf

Zerbinettas Anmaßung ihres Spotts. Dem Göttlichen spottet man nicht, auch nicht der Ehe, so lautet die Botschaft.

Hofmannsthals Überlegungen laufen auf eine mystische Interpretation der unauflöselichen Ehe und zugleich die Abgrenzung gegen andere Formen sinnlicher Selbstverwirklichung hinaus. Der Augenblick/Zustand höchsten Glücks wird sprachlich als paradoxe Einheit des Gegensätzlichen, des Getrennten gefaßt, als Einheit von Schweigen und Musik, Menschlichem und Göttlichem, Ich und Du, Tod und Leben. Die Abgrenzung z.B. gegen jene Lebensform, wie sie von der Frau des Schmieds in der "Idylle" ausprobiert wird, ist insofern ideologisch, als dort, wo "die gemeine männliche Natur widerstandlos hinsinkt" und wo ein neuer Liebhaber für einen alten eingetauscht wird, "Verwandlung nach unten" im Spiele sei.<sup>57)</sup> Bei der Fassung dieser neuen Eheideologie bzw. der Ironisierung des "niederen Lebens" einer Zerbinetta, Circe, eines Harlekin sprechen die Begriffe eine interessante Sprache. Den "Auserwählten" stehen die "gemeine Lebensmaske", die "gemeine Natur" gegenüber, der "Verwandlung nach oben" die "Verwandlung nach unten", "Gott" dem "Tier",<sup>58)</sup> dem "Verwandeln" das "Tauschen".

Hofmannsthals Ehemysterium ist ein Fesselungs- bzw. Bindungskonzept, das sich kritisch gegen eine oberflächliche, in Konventionen erstarrte und "zerstückelte" Gesellschaft richtet.<sup>59)</sup> Im "Schwierigen" z.B. wird die adelig-bürgerliche Gesellschaft einerseits wegen des beschämenden Tauschcharakters in den Partnerbeziehungen kritisiert, aber auch wegen der grassierenden emotionalen Einsamkeit bedauert. In "Christinas Heimreise" endet das Fesselungskonzept freilich ganz hanebüchen in der Selbstausslieferung Christinas an den Kapitän in der Ehe: "Denn du bist es hinfort [sagt Christina], der mir soll zu befehlen haben".<sup>60)</sup>

Exkurs: Bernd Nitzschke: Männerrängste, Männerwünsche

Von besonderer Wichtigkeit für ein vertieftes Verständnis dessen, was ich soeben in den verschiedenen Aspekten und Entwicklungen Hofmannsthalscher Bilderwelt beschrieben, sozusagen in der Oberflächenerscheinung dargestellt habe, waren für mich drei Aufsätze von Bernd Nitzschke: "Männerrängste, Männerwünsche - um 1900", "Psychoanalyse? Körperanalyse!" und "Jenseits der Grenzen",<sup>61)</sup> die sich u.a. mit der "Sexualmythologie" Otto Weiningers und der Ichbildungstheorie von Sigmund Freud beschäftigen.

Hofmannsthals Beharren auf der poetischen Thematisierung von versäumtem bzw. nicht-versäumtem Leben sowie die spezifisch Hofmannsthalschen Attribute solcher Art von Leben lassen sich mit Hilfe einiger grundlegender Einsichten Bernd Nitzschkes in den Individuationsprozeß besser verstehen. Seine kritischen Reflexionen über Otto Weiningers "Geschlecht und Charakter" (1903) stehen im Zeichen seiner von Sigmund Freud ausgehenden Theorie der Ich-Entwicklung. Es scheint zweckmäßig, hier Nitzschkes Weininger-Interpretation darzustellen, weil sie ein erhellendes Licht auf das wirft, was womöglich bei Hofmannsthal im Spiele ist. Nitzschke erkennt an Weiningers Philosophie, daß sie

"wahrscheinlich ein letzter, verzweifelter Versuch" ist; "die eigene [...] Ich-Identität zu retten. Die gleichzeitig bestehende panische Angst vor der Frau - und dem Weiblichen in sich selbst -, Weiningers Objektangst also, die immer auch Subjektangst, Angst vor subjektiver Erfahrung ist, versperrte ihm den einzig möglichen Weg zur konkreten und sinnlich-emotionalen Sicherung und Erhaltung der körperlichen Ich-Identität." 62)

Weininger habe, nach Nitzschke, "dem Mann ein hinter festen Grenzen und in sittlicher Einsamkeit verharrendes identisches Ich" zugeschrieben, umgekehrt aber das weibliche Prinzip als ich-los, unstrukturiert, nicht-abgegrenzt und

formlos beschrieben, sich das absolute Weib als ganz "'Es', ganz Natur, Wildnis, Ursprung, Grenzenlosigkeit" vorgestellt. Für Weininger sei so "das absolute Weib [...] nichts anderes als der männliche Wunschtraum" und zugleich "für den männlichen Mann [...] eine Gefahr, ein ständig verführerisches Bild, das die verlorene Grenzenlosigkeit symbolisiert".<sup>63)</sup> Nitzschke zitiert im weiteren Theodor Lessing, der im Jahre 1930 in seinem Buch "Der jüdische Selbsthaß" über Otto Weininger folgendes geschrieben hat, um "zwei Formen archaischer Ängste"<sup>64)</sup> zu erläutern, nämlich das "Zerfließen, Sich-Auflösen" und das "Erstarren, Versteinern", die die allermeisten Aspekte des Theoriegebäudes Otto Weiningers prägten und zugleich entscheidend seien für ein richtiges Verständnis jedes Individuationsprozesses.

"War es nicht natürlich, daß sich das Leben in seine Schalen- und Schneckenhäuser, hinter Panzer und Damm rettete? Und sollten nicht gerade die Hingerissenen, Ekstatischen, Urlebendigen (diese am leichtesten aus sich Herauszulockenden) am bängsten ausgespäht haben nach Tor und Dach? Nach Schutz vor Verfluten und Verflackern? Und sei es Turm oder Gefängnis! [...] Alle, die den Knaben Otto Weininger gekannt haben, erzählen, daß er ein weltoffenes und sehr empfängliches Kind gewesen sei. Der Duft von Jasmin, der blühende Apfelbaum, das Schillern eines Schmetterlings konnte die zarte Seele überwältigen. [...] Jeder Sinn war empfindlich, jeder Nerv leicht gereizt. [...] Dieses Kind fühlte durch Sympathie alles Leben als eigenes Leben [...] und stand immer in Gefahr, in Gesichte zu verfließen. [...] Seine Fähigkeit, alles mitzuahnen und überall das Wesen zu erspüren, machte ihm das am allerschwersten, was den ärmeren und starrereren Seelen am leichtesten fällt: Selbstbegrenzende Form [...]." 65)

Nitzschke kommentiert dies folgendermaßen: "Maß und Ziel schützen vor dem Schicksal des Dionysos, in Stücke zerrissen zu werden":<sup>66)</sup> Der Kern der Weiningerschen Philosophie stellt also das "Wunschgebilde [...]" des nach allen Seiten

hin abgegrenzten, einsamen Mannes" dar, das sich "gleichermaßen den Ängsten vor der verschlingenden Frau" verdanke: "Die Verschmolzenheit des absoluten Weibes mit dem Ganzen der Welt provoziert Sehnsucht und Angst gleichermaßen".<sup>67)</sup>

Schließlich stellt Nitzschke - und dies scheint mir entscheidend - ausgehend von der eben zitierten paradoxen Einheit von Sehnsucht nach bzw. Angst vor dem Weiblichen und im Anschluß an jene beiden "extremen Formen des affektiven Verhältnisses zur eigenen Person und den äußeren Objekten"<sup>68)</sup> ("Zerfließen" bzw. "Erstarren") einen engen interpretatorischen Zusammenhang her mit der "körperlichen, affektiv-energetischen Verschmolzenheit zwischen Mutter und Kind" einerseits und der "Herausbildung der Körper-Grenzen und Individualität des Kindes", der "Ausbildung der Ich-Grenzen", der "Lösung vom primären Liebesobjekt"<sup>69)</sup> andererseits.

In diesem schwierigen Prozeß der Individuation gehe es also um die unbewußte Auseinandersetzung zwischen der notwendigen Gewinnung einer einigermaßen festen Identität und den dauernden Gefahren, denen das Ich nach Nitzschke sowohl durch die "aus dem Körperinneren stammenden"<sup>70)</sup> als auch von außen kommenden Reize ausgesetzt sei.

Der Mutter-Kind-Einheit kommt bei Nitzschke eine besondere Bedeutung zu. Die Erfahrung symbiotischer Einheit zwischen Mutter und Kind hemmt nach diesen theoretischen Vorstellungen den Individuationsprozeß in entscheidendem Maße, und zwar deswegen, weil in ihm sowohl aus dem Unbewußten kommende Sehnsüchte nach dieser erlebten Einheit wirken als auch Ängste vor der das Ich verschlingenden "Mutter". "Zerfließen" und "Versteinern" wären so die Endstadien eines Prozesses, in dessen Spannungsfeld sich die Herausbildung einer Identität abspielt.

"Das weibliche Prinzip hat für das infantile Erleben nicht nur den positiven nährenden Aspekt, sondern auch

den negativen der Bedrohung der Individualität des Kindes, der Individualität, die sich der Grenzziehung zwischen Innen und Außen, Kind und Mutter verdankt. Der Regressionswunsch, der auf die Wiederherstellung der verlorenen Einheit zielt, und im heterosexuellen Koitus, vermutlich auch in der homosexuellen Begegnung, impliziert ist, hat neben seiner utopischen Dimension auch eine bedrohliche, die in aller Auflösung von Grenzen mitenthaltend ist. [...] Der verschlossene Garten, das Paradies, lockt und flößt zugleich Angst ein."71)

### 3.4. Hofmannsthals Texte im Lichte der Theorie

Bei unserer Betrachtung der Hofmannsthalschen Darstellung "wahren" bzw. "versäumten" Lebens ergeben sich Analogien, sieht man sein Konzept im Lichte der eben zitierten Theorie. Er beschwört und feiert immer wieder jene schicksalhaft anmutende Verwandlung, in der in einem weiter nicht erklärbaren Moment zwei Individuen sich rauschhaft finden. Ariadne und Bacchus, Christina und der Kapitän, Sophie und Oktavian sind Variationen des Immer-Gleichen. Rauschhafte Bewegung und zugleich ein Zur-Ruhe-Kommen sind Zeichen eines solchen Zustands. Die jeweilige Situation hebt sich aus dem Strom der Handlung heraus, und man gewinnt den Eindruck, als vollzögen die Figuren einen höheren Auftrag, als müßten sie einen hypnotischen Befehl ausführen. In der "Ariadne auf Naxos" wird überdies diese zauberische Verwandlung in Verbindung mit dem Mütterlichen gebracht: "Ariadne: Blickt nicht aus dem Schatten deines Mantels / Der Mutter Auge auf mich her?" 72)

Der von Hofmannsthal insistierend angesteuerte Moment der "wie von Magie" hervorgezauberten Verzückung, auf den die Dramenhandlungen zulaufen, könnte man als den poetischen Ausdruck eines "Regressionswunsches, der auf die Wiederherstellung der verlorenen Einheit [mit der Mutter] zielt"73), verstehen. Dabei wäre in diesen Bildern

nicht nur die "utopische", sondern auch die "bedrohliche" Dimension mit eingezeichnet: Für Ariadne z.B. ist Bacchus vorerst der Todesbote - "Süß ist Deine Stimme! / Balsam ins Blut, und Schlummer in die Seele!"<sup>74)</sup> -, der sich aber als Inbegriff neuen, gesteigerten Lebens entpuppt. In der Verherrlichung der rauschhaften Verwandlung wird die Gefahr des "Versteinerns" bzw. das positive Wirken der weiblichen Anteile des Ichs angesprochen. In dem Hinweis auf die Gefahr / das Unglück des unsteten Lebens wird die Angst vor dem "Zerfließen" thematisiert. Hofmannsthal's Konzept der "Hindeutung auf Höheres, Entselbstetes innerhalb der Ehe",<sup>75)</sup> der Bindung und Treue ist ein Plädoyer für eine stabile Existenz und zugleich gerichtet gegen die "inadäquaten Grundlagen einer menschlichen Beziehung (Kommando, Geld, skrupellose Leidenschaftlichkeit)",<sup>76)</sup> die das adelig-bürgerliche Leben der Zeit bestimmen.

Es war Hofmannsthal klar, daß er in seiner Literatur Anteile seines Selbst zu Figuren verdichtet hat.<sup>77)</sup> Zu diesen Anteilen gehören somit auch Figuren wie z.B. die Circe, Harlekin und Zerbinetta. Circe wird in unserem Interpretationsraster erkennbar als die zur mythischen Figur verdichtete "schwarze Mutter", als jene "festhaltende und daher 'hexenhafte' Kraft im Kinde selber, welche das Kind zugunsten seiner progressiven Ich-Entwicklung überwinden muß."<sup>78)</sup> Zerbinetta und Harlekin aber wären nichts anderes als die Verkörperungen der Erfahrung, "daß das im Unbewußten wirksame Unersetzliche [das primäre Liebesobjekt] sich häufig durch die Auflösung in eine unendliche Reihe [von Liebesobjekten] kundgibt, unendlich darum, weil jedes Surrogat doch die erstrebte Befriedigung vermissen läßt."<sup>79)</sup> Hofmannsthal hat ein solches Leben zunehmend in seiner fehlenden Tiefendimension als "versäumtes Leben" begriffen, aber auch in seiner negativ-schicksalhaften Zwangshaftigkeit dargestellt. Zerbinetta sagt über ihr rastloses, surrogathaftes Leben: "Doch niemals Launen / Immer ein Müs-

sen! / Immer ein neues / Beklommenes Staunen."<sup>80)</sup>

Eine tiefenpsychologische Interpretation, wie sie hier versucht wurde, läuft Gefahr, einzelne Aspekte eines literarischen Werkes als zwanghaft sich einstellenden Ausdruck unbewußter Antriebskräfte zu verstehen, an deren Zustandekommen rationale Planung nur am Rande beteiligt sei. Zweifellos sind jene Szenen z.B. in der "Ariadne auf Naxos", im "Rosenkavalier" und im "Schwierigen", in denen "Bindung" stattfindet und gefeiert wird,<sup>81)</sup> ein anschaulicher Teil jenes lebensphilosophischen Konzepts Hofmannsthals, das die von ihm wiederholt thematisierten Gegensätze zwischen "Eros und Ethos, zwischen Abenteuer und Treue, zwischen Vergessen und Bindung, zwischen Leben und sittlicher Norm, zwischen Dauer und Augenblicksgenuß"<sup>82)</sup> auf eigenartige Weise zu lösen und zu interpretieren versucht. Die in Rede stehenden Szenen sind jeweils der Ort, an dem das "'Leben' [als überpersonale Instanz, die für den Menschen Entscheidungen trifft; Autorität des Lebendigen] als steuerndes, dirigierendes, determinierendes und qualifizierendes Prinzip [eingreift], eine Vorstellung von 'Leben', dem man sich anvertraut, das belohnt und bestraft, indem es in der richtigen Beziehung Glück sichert und in der falschen zum Verzicht zwingt."<sup>83)</sup> Im Sinne dieses "Denkens" wird die Abenteuererexistenz zu etwas Unlebendigem, weil sie, fern dem "Leben", bloß "falsche, ungültige, widernatürliche"<sup>84)</sup>, d.h. nicht auf Bestand und Dauer gegründete Beziehungen eingehen kann.

Wolfram Mauser schreibt über dieses lebensphilosophische Konstrukt: "Die Hypostasierung von 'Leben' als eines überragenden, normgebenden und Vertrauen sichernden Wertes ist seine [Hofmannsthals] Form der Abwehr gegen alles - aus seiner Sicht - Lebensfeindliche."<sup>85)</sup>

Könnte man die "Idylle" aus den frühen 90er Jahren noch als Beispiel dafür lesen, wie ein Bildungsbürger sein Un-  
genügen an den engen, beschränkenden Lebensformen zum Aus-  
druck bringt, indem er sich bestimmte Elemente des antiken  
Mythos aneignet, um ein anderes, normungebundenenes Leben  
als Befreiung zu evozieren, was für die damalige Zeit  
zweifellos eine neue Dimension zur Sprache brachte, so  
wird im späteren Werk den Verirrungen der Zeit eine Be-  
schwörungsideologie der Dauer entgegengesetzt, die sich  
"als Denken im Dienst des Status quo", als "veränderungs-  
feindlich und in diesem Sinne anti-emanzipatorisch, anti-  
aufklärerisch und anti-demokratisch" erwies.<sup>86)</sup>

#### ANMERKUNGEN

Ich zitiere aus folgender Ausgabe der Texte Hofmannsthals:  
Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbän-  
den. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf  
Hirsch. Ungekürzte, neu geordnete, um einige Texte er-  
weiterte Ausgabe der 15 Bände Hugo von Hofmannsthals:  
"Gesammelte Werke in Einzelausgaben", hrsg. von Herbert  
Steiner. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag,  
1979/80.

- 1) Nike Wagner: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die  
Erotik der Wiener Moderne. 1. Aufl., Frankfurt/Main:  
Suhrkamp Verlag, 1982.
- 2) Ebda., S.136.
- 3) Vgl. Carl E.Schorske: Wien. Geist und Gesellschaft im  
Fin de Siècle, deutsch von Horst Günther, Frankfurt/  
Main: Fischer, 1982, S.8 ff.
- 4) Wolfram Mauser: Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewäl-  
tigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische In-  
pretation. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977, S.85.

- 5) Ebd., S.85.
- 6) "Die Sonderstellung jedoch, die ihm [Hofmannsthal] schon von seinen Zeitgenossen zuerkannt wurde, verdankte sich nicht nur der überragenden Qualität seines Werks, sondern von vornherein auch der Tatsache, daß das grassierende erotische Fieber ihn weniger unmittelbar, wenn auch nicht weniger gründlich affizierte. Zumindest hatte er keinen Teil an den komplizierten personellen Verwicklungen, die, ohngeachtet aller sonstigen Gegensätze, die kulturschaffende Männerwelt von Kraus, Schnitzler und Loos bis zu Altenberg, Mahler, Rilke, Blei und Albert Kiehlreiber alias Paris Gütersloh in verschiedenen Permutationen mit den panerotischen Musen Alma Mahler-Werfel, Lou Andreas-Salomé, Gina Kraus (sic!), Bessie Bruce und den Schwestern Wiesenthal und Sandrock verband. Weniger klar ist freilich, ob Hofmannsthals unzeitgemäße erotische Bescheidenheit damit erklärt werden kann, daß er, wie seine äußere Lebensführung und seine literarischen traitements der Idee der Liebe es nahelegen, den strikt monogamen Typus repräsentierte, der die Lehrjahre des Gefühls, vom Standpunkt der gesellschaftlichen Norm her gesehen, erfolgreich durchlaufen hatte." (W.G.Se bald: "Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals Andreas", in: ders.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg/Wien: Residenz-Verlag 1985, S.62.)
- 7) Philippe Ariès, André Béjin, Michel Foucault u.a.: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland. Frankfurt/Main: Fischer, 1984.
- 8) Hugo von Hofmannsthal: "Algernon Charles Swinburne", in: Reden und Aufsätze I, S.143-148.
- 9) Hugo von Hofmannsthal, "Idylle", in: Gedichte. Dramen I, S.273-278.  
 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: "Ein der Natur mißlungener Künstler". Zur Nietzsche-Rezeption im Wien der Jahrhundertwende. In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses, Basel 1980, Teil 3, Bern/Frankfurt/Main/Las Vegas: Verlag Peter Lang, 1980, S.422-428 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte Bd. 8).
- Hans Schwerte hat in seinem "Versuch über Hofmannsthals "Idylle" (in: Distanz und Nähe. Festschrift für Walter Biemel, hrsg. von P.Jaeger und R.Lütke, Würzburg: 1983, S.191-215) sehr detailliert dargestellt, aus welchen Quellen sich die Hofmannsthalsche Rezeption des/der

antike(n) Mythos/Mythen speiste (z.B. Schopenhauer, Bachofen, Nietzsche, Max Müller, Euripides, Ovid-Illustrationen) und in welch außergewöhnlich schöpferischer Aneignung der "antiken Zeichen" dies geschah. "Nach einem antiken Vasenbild' ist eine weitere distanzierende Fiktion [...], um das poetisch Mitzuteilende (des Achtzehnjährigen) psychisch nicht ungeschützt sagen zu müssen, nicht unmaskiert, offenen Gesichtes - 'es ist die Maske, die Nietzsche rät'. [...]. Die 'Idylle' von 1892/93 war eine solche, in mythische Bestände eingebrachte ('die geheimsten, sonst erstarrten inneren Tiefen regen' sich), poetisch maskierte kritische Analyse eigener (oder angelesener) Gegenwartserfahrung, die zugleich, das mag noch mit das Staunenswerteste sein, die historische Summe von ca. 150 Jahren neuerer thematischen Berührung innovativ zusammenfaßte." (ebda., S.206)

- 10) H.v.Hofmannsthal: "Jupiter und Semele", "Pentheus", in: Dramen III, S.532f und 550-558.
- 11) H.v.Hofmannsthal: "Ad me ipsum", in: Reden und Aufsätze III, S.599-627.
- 12) Hofmannsthal dürfte sich eingehend mit Otto Weininger beschäftigt haben. Carl J.Burckhardt erinnert sich im Jahre 1924: "In die Zeit Ihrer Jugend fallen die Anfänge Freuds; in Rodaun sprachen wir einmal von ihm, von Fließ, seinen Plänen [...]. Sie erzählten von Weininger und seiner Verzweiflung. Ich würde gerne Sie wieder darüber sprechen hören." (in: H.v.Hofmannsthal/Carl J.Burckhardt: Briefwechsel, Frankfurt/Main: S.Fischer Verlag, 1966, S.161).
- 13) Bernd Nitzschke: "Männerängste, Männerwünsche - um 1900", in: ders.: Männerängste, Männerwünsche, München: Matthes & Seitz Verlag, neue, durchgesehene Auflage, 1984, S.55f.
- 14) Ottokar Stauf von der March: "Décadence. Randglossen", in: Erich Ruprecht, Dieter Bänsch (Hrsg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, Stuttgart: Metzler, 1981, S.302.
- 15) In einem Kapitel von "Age of Innocence" (1981) mit dem Titel "Kreuzwege" heißt es zum Beispiel: "Es geht immerfort die Wahrheit an uns vorbei, die wir vielleicht hätten verstehen können, und die Frau, die wir vielleicht hätten lieben können [...]  
 ... car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
 o toi que j'eusse aimée, o toi qui le savais ...  
 Das ist beinahe traurig, aber es ist für mich wirklich erlebte Erfahrung; es gehört zu meiner Resignations-

- philosophie." (In: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, S.25). Die frühe Erzählung "Das Glück auf dem Weg" (1893) thematisiert eine ähnliche Erfahrung (ebda., S.33-37).
- 16) H.v.Hofmannsthal: "Die Menschen in Ibsens Dramen", in: Reden und Aufsätze I, S.149-159.
  - 17) H.v.Hofmannsthal: "Die Menschen in Ibsens Dramen", vgl. Anm.16, S.150.
  - 18) H.v.Hofmannsthal: "Die Mutter", in: Reden und Aufsätze I, S.100-105.
  - 19) H.v.Hofmannsthal: "Das Tagebuch eines Willenskranken", in: Reden und Aufsätze I, S.106-117.
  - 20) Ebda., S.115.
  - 21) H.v.Hofmannsthal: "Maurice Barrès", in: Reden und Aufsätze I, S.118-126 (hier S.122).
  - 22) H.v.Hofmannsthal: "Von einem kleinen Wiener Buch", in: Reden und Aufsätze I, S.160-162 (hier S.161).
  - 23) H.v.Hofmannsthal: "Das Tagebuch eines jungen Mädchens", in: Reden und Aufsätze I, S.163-168 (hier S.167).
  - 24) H.v.Hofmannsthal: "Gabriele d'Annunzio 1893", in: Reden und Aufsätze I, S.174-184 (hier S.175).
  - 25) Ebda., S.174.
  - 26) Vgl. Sigmund Freud: "Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität (1908)", in: ders.: Fragen der Gesellschaft / Ursprünge der Religion, Frankfurt/Main: Fischer, 1974 (= Freud Studienausgabe Bd. IX).
  - 27) H.v.Hofmannsthal: "Der neue Roman von d'Annunzio 1895", in: Reden und Aufsätze I, S.206-213 (hier S.198f, 206f).
  - 28) Wolfram Mauser: Hugo von Hofmannsthal, vgl. Anm.4, S.34.
  - 29) H.v.Hofmannsthal: "Age of Innocence. Stationen der Entwicklung", in: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, S.22. Hofmannsthals autobiographische Aufzeichnungen "Age of Innocence" (1891; Nachlaß 1930) deuten die Richtung an, in die zu gehen ist, will man "das eine Grunderlebnis seines Lebens" fassen, das jeder Dichter "unaufhörlich" gestalte. Das selbstverständliche Bedürfnis des Kindes nach lustvollem Leben,

das sich schwer in Schablonen pressen lassen will, aber auch die Unfähigkeit der Eltern, solches in Liebe zu verstehen, statt dessen das elterliche Pochen auf die Moral und die gesellschaftliche Konvention, sind die prägenden und wohl auch weiter wirkenden Erfahrungen. Es bleiben die "Hingabe an nervöse Sensationen, an sinnenhafte Lust und selbstquälend-ge-nießeri-sche Angst" (Wolfram Mauser: Hugo von Hofmannsthal, vgl. Anm.4, S.44) als Faszinosum bestehen, zu-gleich aber kollidieren sie mit dem von den Moralin-stanzen implantierten Gewissen des Kindes.

- 30) Wolfram Mauser: Hugo von Hofmannsthal, vgl. Anm.4, S.39.
- 31) H.v.Hofmannsthal: "Der Tor und der Tod", in: Gedichte. Dramen I, S.288.
- 32) Ebda., S.289f.
- 33) Ebda., S.290.
- 34) Ebda., S.290f.
- 35) Ebda., S.291.
- 36) H.v.Hofmannsthal: "Der Abenteurer und die Sängerin", in: Gedichte. Dramen I, S.585.
- 37) H.v.Hofmannsthal: "Ad me ipsum", in: Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen, S.602.
- 38) H.v.Hofmannsthal: "Gestern. Dramatische Studie in einem Akt in Versen", in: Gedichte. Dramen I, S.223.
- 39) Ebda., S.223-225 (insbes. 3. und 4.Szene).
- 40) H.v.Hofmannsthal: "Der Abenteurer und die Sängerin", vgl. Anm. 39, S.577.
- 41) Ebda., S.577.
- 42) Ebda., S.584.
- 43) Ebda., S.544.
- 44) Ebda., S.585.
- 45) Ebda., S.588.
- 46) H.v.Hofmannsthal: "Ad me ipsum", vgl. Anm.40, S.602.

- 47) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne (1912) Aus einem Brief an Richard Strauss", in: Dramen V, S.297.
- 48) Ebda., S.297.
- 49) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzug nebst einem Vorspiel - Neue Bearbeitung", in: Dramen IV, S.220f:  
 "Bacchus: Ich bin ein anderer, als ich war!  
 Der Sinn des Gottes ist wach in mir,  
 Dein herrlich Wesen ganz zu fassen!  
 Die Glieder reg ich in göttlicher Lust!  
 Die Höhle da! Laß mich, die Höhle deiner  
 Schmerzen  
 Zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich!  
 [...] /
- Ariadne: Was hängt von mir  
 In deinem Arm?  
 Oh, was von mir,  
 Die ich vergehe,  
 Fingest du Geheimes  
 Mit deines Mundes Hauch?  
 Was bleibt, was bleibt von Ariadne?"
- 50) H.v.Hofmannsthal: "Die Handlung zu 'Die Frau ohne Schatten'", in: Dramen V, S.382.  
 Im "Rosenkavalier" kommentiert die Marschallin die Selbstdarstellung des Ochs auf Lerchenau wohl nicht zufällig mit: "Er selber ist ein Satan, meiner Seel!" (in: Dramen V, S.27).
- 51) H.v.Hofmannsthal: "Reflexion aus dem Nachlaß (1919)", in: Dramen V, S.390.  
 Im "Buch der Freunde" (1921) heißt es, wohl in Anspielung auf ähnliche Erfahrungen: "Sind wir nicht am ärmsten, wo wir am gesichertsten sind, am reichsten, wo wir am gefährdetsten sind - kommt es nicht darauf an, immer aufs neue die Gefährdung aufzusuchen; ist nicht ein Hauch des Todes und der Verwesung um alle die Anstalten, in denen das Leben gegen den Mechanismus des Lebens hintangesetzt wird, den Ämtern, öffentlichen Schulen, dem gesicherten Funktionieren der Geistlichen usf." (in: Reden und Aufsätze III, S.235).
- 52) In der Rosenszene des "Rosenkavalier" wird die Erinnerung an einen früheren Zustand angesichts der aufbrechenden Liebeserfahrung sowohl von Sophie als auch von Oktavian an zentraler Stelle ausgedrückt:  
 Sophie:  
 "Ist wie ein Gruß vom Himmel. Ist bereits zu stark!  
 Zieht einen nach, als lägen Stricke um das Herz."

Wo war ich schon einmal  
und war so selig!

Oktavian: (zugleich mit ihr wie unbewußt und leiser als  
sie):

Wo war ich schon einmal  
und war so selig?"

In: Dramen V, S.48.

- 53) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne (1912). Aus einem Brief an Richard Strauss", in: Dramen V, S.299.
- 54) W.G.Sebald konstatiert in seiner Interpretation des "Andreas"-Romans eine "sehr wirkungsvoll arbeitende Kontrollinstanz", die bewirke, "daß das monogame Ideal, das Hofmannsthal im eigenen Leben so unverwandt vertrat, auch im Roman in der projektierten Schließung der Ehe zwischen Andreas und Romana konfirmiert wird". (W.G.Sebald: Die Beschreibung des Unglücks, vgl. Anm.6, S.65) Hofmannsthal sei sein ganzes Leben trotz seiner Ehe mit Gerty Schlesinger nie einen "horreur des femmes" losgeworden; "das Schreckbild der medusenhaften Frau" habe in Hofmannsthals Phantasien genauso eine Rolle gespielt wie "die Bedrohung, die sich für ihn aus einer homosexuellen Konstellation ergab", die "womöglich noch furchtbarer gewesen [ist] als die Angst, von einer Frau verschlungen zu werden" (ebda., S.65, 67).
- 55) H.v.Hofmannsthal: "Der neue Roman von d'Annunzio", vgl. Anm.28, S.208.
- 56) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne (1912). Aus einem Brief an Richard Strauss", vgl. Anm.53, S.298.
- 57) Ebda., S.299.
- 58) Über die verführerische Amme in der "Frau ohne Schatten", die einen deutlichen Gegensatz zu der von Hofmannsthal verkündeten Verzichts- und Opferideologie darstellt, heißt es zum Beispiel: "Die Amme ist ein Wesen mephistophelischer Art." (H.v.Hofmannsthal: "Zu 'Die Frau ohne Schatten'", in: Dramen V, S.382).
- 59) Im "Schwierigen" sagt Stani im lockeren Lustspielton im letzten Auftritt: "Und für diese [die außergewöhnliche, gewissermaßen familiengeschichtliche Situation] gibt es seit tausend Jahren gewisse richtige und akzeptierte Formen. Was wir heute hier erlebt haben, war tant bien que mal, wenn mans Kind beim Namen nennt, eine Verlobung. Eine Verlobung kulminiert in

der Umarmung des verlobten Paares. - In unserm Fall ist das verlobte Paar zu bizarr, um sich an diese Formen zu halten." (In: Dramen, S.439).  
In der "Ariadne auf Naxos" sagt Ariadne im Zustand mystischer Einheitserfahrung mit Bacchus: "Nichts gilt, was hier gelolten hat, ich weiß -" (In: Dramen V, S.219).

- 60) H.v.Hofmannsthal: "Christinas Heimreise. Komödie", in: Dramen IV; S.214.
- 61) In: Bernd Nitzschke: Männerängste, Männerwünsche, vgl. Anm.13. Das Motto des Buches lautet: "Wer nie ein Kind war, ist kein Mann; wer nur ein Mann ist, dem Gnade Gott."
- 62) Ebda., S.28.
- 63) Ebda., S.29.
- 64) Ebda., S.31.
- 65) Theodor Lessing: Der jüdische Selbsthaß, Berlin: Jüdischer Verlag, 1930 (zit. nach Bernd Nitzschke, vgl. Anm.13, S.31).
- 66) Bernd Nitzschke: Männerängste, Männerwünsche, vgl. Anm.13, S.31.
- 67) Ebda., S.35f.
- 68) Ebda., S.31f.
- 69) Ebda., S.40.
- 70) Ebda., S.60.
- 71) Ebda., S.199.
- 72) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne auf Naxos", in: Dramen V, S.220.
- 73) Bernd Nitzschke: Männerängste, Männerwünsche, vgl. Anm.13, S.199.
- 74) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne auf Naxos", vgl. Anm.78, S.216.
- 75) H.v.Hofmannsthal: "Ad me ipsum", vgl. Anm.11, S.616.
- 76) Wolfram Mauser: Hugo von Hofmannsthal, vgl. Anm.4, S.132.

- 77) In einer Notiz aus "Ad me ipsum" heißt es: "Das Biographische des oeuvre: der Verschwender-Typus - der Wahnsinnige - der Abenteurer - [...] Wie hat man den Bekenntnischarakter, das furchtbar Autobiographische daran [speziell am Jugendwerk] übersehen können -." (in: Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen, S.620, 623).
- 78) E.Neumann: "Die Angst vor dem Weiblichen", in: ders.: Die Angst. Studien aus dem C.G.Jung-Institut Zürich, Zürich/Stuttgart: 1959 (zit. nach Bernd Nitzschke: Männerängste, Männerwünsche, vgl. Anm.13, S.201).
- 79) Sigmund Freud: "Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens (1910-1913)" (zit. nach Bernd Nitzschke, Männerängste, Männerwünsche, vgl. Anm.13, S.93).
- 80) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne auf Naxos", in: Dramen V, S.207.
- 81) H.v.Hofmannsthal: "Ariadne (1912).Aus einem Brief an Richard Strauss", in: Dramen V, S.300: "Wie es ihn [Bacchus] nun treffen muß, das Wesen zu finden, das er lieben kann, dem er zum Schicksal wird und in dem er sein eigenes Schicksal begreift, seinen Platz im Dasein gewahr wird - das ihn verkennt, aber in diesem Verkennen sich gerade ganz ihm hinzugeben vermag, sich ihm anvertraut wie Lebendes, sonst in sich gebunden, nur dem Tod sich so völlig aufgelöst dahingibt, das brauche ich einem Künstler, wie Sie es sind, nicht weiter mit Worten auseinanderzulegen - an dieser Stelle haben Sie entweder schon längst die Feder aus der Hand geworfen, oder Sie haben die tiefsten und geheimsten Kräfte der Musik in sich entbunden gefühlt und sind in einer Region, wo Ihnen die Worte des Textes zu Hieroglyphen geworden sind für ein Unausprechliches. Hier müssen wir, wenn wir dies je einmal auf die Bühne bringen, der Maler und der Regisseur alle ihre Kräfte einsetzen, um ein wahrhaftiges Geheimnis - nicht zu offenbaren, aber zu verherrlichen [...]"
- 82) Wolfram Mauser: Hugo von Hofmannsthal, vgl. Anm.4, S.129. Die zitierte Formulierung Wolfram Mausers ist speziell auf den "Rosenkavalier" bezogen.
- 83) Ebda., S.134.
- 84) Ebda., S.149.
- 85) Ebda., S.151.
- 86) Ebda., S.171.



"Wie ich es sehe": Skizze - poème en prose - Prosagedicht.  
Überlegungen zu Peter Altenbergs impressionistischer Prosa

Das Hauptgewicht dieses Beitrags liegt auf Altenbergs lyrischen Prosagedichten, auf seinen impressionistischen Skizzen.

Zwei Gesichtspunkte möchte ich weitgehend ausgrenzen:

1. den Bereich des Biographischen und
2. die jüngste Bewertung Altenbergs.

Beides hängt meiner Ansicht nach eng zusammen. In jenem Maß, in dem man sich vor kurzem unverhofft an P.A. - so ließ er sich ja gerne nennen - erinnerte und biographischen Fakten nachspürte, mußte man dann schließlich auch zu unerhörten Bewertungskriterien gelangen. Mit anderen Worten: Altenberg ist plötzlich 'in'. Da ist etwas Modisches, ja geradezu Geschmäcklerisches mit im Spiel. Nun ist er, man kann ruhig sagen: erstmals, hoffähig geworden. Das wird aber, wie ich glaube, nur recht kurzfristig sein, ähnlich wie so manches aufgepfropfte Bemühen um Fin de siècle, Jahrhundertwende und literarischen Impressionismus. Erst Ausstellungen wie jene in Marbach und Venedig, Wien oder derzeit auch in Paris, vor allem aber die von merkantilen Interessen gesteuerte nachhaltige Jugendstil-euphorie exhumierten unter anderem auch Altenberg. Fast möchte man hinzufügen: in verdaulichen Portionen. Das entspräche dann etwa Altenbergs Ratschlägen, die er über sein Buch "PRODROMOS" (1906) ehemals seiner Umwelt nachdrücklich angeboten hatte.

Lublinski hat in seiner "Bilanz der Moderne" festgestellt: "Altenbergs Talent ist gewiß von kleinem Umfang, und in den

späteren Büchern des Poeten empfindet man diese Enge um so peinlicher, je anspruchsvoller der Dichter über seine Grenzen hinauszuschreiten versucht".<sup>1)</sup>

Gehässig äußerte sich Josef Nadler in seiner "Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften": "Der Wiener Richard Engländer, 1859-1919, der als Peter Altenberg schrieb, hat doch nur diesen jüdischen Zeitungsstil verfeinert. Denn seine hinaufgelobte kleine Prosa ist nicht mehr als lyrische Lokalspalte und diese 'Extrakte des Lebens' sind ganz unerhebliche Dingerchen, nur durch den seltsamen Menschen gedeckt, der neben ihnen lebte".<sup>2)</sup>

Und Viktor Žmegač betont, daß Altenberg eine Nachfolge im Sinne literarischer 'Schulen' nicht gefunden habe.<sup>3)</sup>

Diese drei Stimmen zu Altenberg werden hier aus zwei Gründen herangezogen:

1. weil sie meines Wissens in der schmalbemessenen Literatur<sup>4)</sup> zu Altenberg bislang nicht berücksichtigt worden sind;
2. weil sie, wie ich meine, jene eigenartige Mühseligkeit deutlich machen, die sich einstellt, wenn man sich Altenbergs Skizzen - von welchem Ausgangspunkt auch immer - zu nähern versucht.

Das erste und bis heute auch nahezu einzige Buch, das sich wirklich eingehend (allerdings bemerkenswert einseitig und subjektiv) mit Altenberg auseinandersetzt, erschien schon 1912. Egon Friedell, ein enger Freund Peter Altenbergs, veröffentlichte bei Samuel Fischer in Berlin, der ja auch fast alle Werke von P.A. verlegt hatte, "Ecce poeta".<sup>5)</sup> Im Zentrum eines weitgespannten kunsthistorischen und literaturgeschichtlichen Überblicks steht Altenberg. Friedell diente dieses Buch wohl als eine Art Vorstudie zu seiner "Kulturgeschichte der Neuzeit"; der beiden Werken gemeinsame Stil, Gedankengang, Ausdruck und das umfassende Wissen Friedells lassen diese Behauptung zu.<sup>6)</sup> In "Ecce poeta" werden das Impressionistische und das vielzitierte sogenannte 'Moderne' bei P.A.

hervorgehoben. Friedell geht auch auf Sprache und Stil Altenbergs ein; es findet sich aber leider kein Quellennachweis. Zwei Jahre nach Altenbergs Tod gab Friedell "Das Altenberg-Buch" heraus.<sup>7)</sup> Die Einleitung und die 'Altenberg-Anekdoten' schrieb er selber. Dieses Buch vermittelt einen Einblick in das Urteil derer, die Altenberg kannten, mit ihm lebten und ihn kritisierten (u.a. Heinrich und Thomas Mann, Kerr, Bahr, Hofmannsthal, Salten, Eulenberg, Kaiser, Rittner, Polgar, Jacobsohn, Loos, Csokor). Peter Altenberg hat das Lexikon erreicht: "... Er ist durch sprachl. meisterhafte, gedankl. komprimierte Prosaskizzen, seine im Plauderton gehaltenen kulturkrit. Aphorismen und die formvollendeten impressionist. Stimmungsbilder aus dem Alltag der Großstadt berühmt geworden ..."<sup>8)</sup>

### Die Skizze als lyrisches Prosagedicht

Die Skizze 'Locale Chronik'<sup>9)</sup> steht am Beginn der Veröffentlichungen Peter Altenbergs. Sie ist zugleich eine seiner umfangreichsten Arbeiten; und darüber hinaus stellt sie so etwas wie eine Art Programm dar, denn hier wird der Dichter sichtbar mit seinen Emotionen und Reaktionen auf eine Notiz in der Tageszeitung. "Vor mir hatte ich das 'Extrablatt' mit der Photographie eines auf dem Wege zur Klavierstunde für immer entschwundenen fünfzehnjährigen Mädchens. Sie hieß Johanna W. Ich schrieb auf Quartpapier infolgedessen, tieferschütttert, meine Skizze 'Lokale Chronik'".<sup>10)</sup>

In einer anderen Skizze, 'Vor dem Konkurse',<sup>11)</sup> liegt die gesamte Handlung im Titel. Ein Vater hat Bankrott gemacht. Seiner Familie, die sich im Konzertgarten aufhält, soll er nun diese schreckliche Nachricht bringen. Die doch ziemlich dramatische Situation läßt Altenberg keineswegs in einer gewaltigen Szene enden. Ganz im Gegenteil: es ge-

schiebt gar nichts. Die Dramatik verharret im Titel, hängt allenfalls drohend über dem Vater. Im Konzertgarten unterhält man sich mehr oder weniger gut; und die einzelnen Familienmitglieder reden aneinander vorbei. Ein paar Worte und halbe Sätze werden gewechselt, man ergötzt sich an platten Nichtigkeiten, man bleibt einsam. Die alten Bäume rauschen weiter, als ob nichts geschehen wäre.<sup>12)</sup>

Diese kleinen porträtartigen Stücke Altenbergs sind keine Miniaturnovellen oder amputierte Erzählungen, denn in ihnen wird ja eigentlich nichts erzählt. Ob die Bezeichnung 'lyrische Prosagedichte' zutrifft, mag umstritten bleiben. Sie reicht jedenfalls in einigen Fällen nicht aus. Die Skizzen sind meist völlig formlos, bewußt formlos; sie sind vielfach in pointillistischer Manier hingetupft und auf den Punkt gerichtet. "Meine Bücher sind ein Sammelsurium von allem Möglichen, W i c h t i g e n ; denn nichts ist u n w i c h t i g außer das w i r k l i c h Unwichtige. Wie zum Beispiel der Luxus - und die Vorurteile j e g - l i c h e r Art! F o r m hat dem Inhalt zu d i e - n e n ! Tiefe Gedichte o h n e Reim und Versmaß sind n o c h besser als solche m i t . Denn bei ihnen spürt man das R e s t l o s e , während man bei den anderen stets noch meint, w i e t i e f sie erst geworden wären o h n e das Prokrustesbett, die "Eiserne Jungfrau" von Vers und Reim! F o r m , du größter frechster H o c h s t a p l e r von l e e r e n Gehirnen, l e e r e n Herzen! Ich hasse dich! Ich v e r a c h - t e dich!"<sup>13)</sup> Lebensbeobachtungen und psychologische Studien werden blitzlichtartig aneinandergereiht. Aber auch derartige Bezeichnungen bleiben schwammig und sagen letztlich zu wenig aus. Altenberg wußte um dieses Problem. Seinem ersten Buch "Wie ich es sehe" stellte er deshalb ein Zitat von Joris-Karl Huysmans<sup>14)</sup> voran und schrieb über sich selbst: "Un mot de monsieur P.A. sur monsieur P.A.: 'Il avait la chance de n'être ni poète lyrique ni

romancier ni philosophe. De là cette union littéraire et unique de trois talens qu'on n'a pas!"<sup>15)</sup>

Eben diese Formlosigkeit war für Altenberg jedoch die absolut neue und spezifische Grundform; sie war sein schematischer Grundriß, sein Diagramm.

"Von den Formen der Literatur zog Des Esseintes das Gedicht in Prosa allen anderen vor. In der Hand eines genialen Alchimisten müßte es, seiner Ansicht nach, in seinem kleinen Bereich und in konzentrierter Form die Substanz eines Romans enthalten, dessen analytische Längen und überflüssige Beschreibungen es ausschalten würde. Wie oft hatte Des Esseintes über das beunruhigende Problem nachgedacht, in wenigen Sätzen einen konzentrierten Roman zu schreiben, der den aus Hunderten von Seiten ausgepreßten Saft enthalten sollte, von diesen Seiten, die immer nötig sind, um das Milieu festzulegen, die Charaktere zu umreißen und die dazu nötigen Beobachtungen und Einzelheiten zu sammeln. Dazu aber müßten die ausgewählten Worte so unabänderlich sein, daß sie alle anderen ersetzten; die Adjektive würden so erfinderisch und definitiv angewandt, daß man sie von Rechts wegen nicht von ihrem Platz vertreiben könnte; sie würden solche Perspektiven eröffnen, daß der Leser wochenlang über ihren zugleich präzisen und vielfältigen Sinn träumen könnte, aber auch die Gegenwart bestimmen, die Vergangenheit rekonstruieren und die seelische Zukunft der Gestalten im Licht dieses einzigen Epithetons erraten würde.

Der so konzipierte, auf ein oder zwei Seiten kondensierte Roman, würde zur Gedankengemeinschaft zwischen einem magischen Schriftsteller und einem idealen Leser, zur freiwilligen geistigen Zusammenarbeit von zehn über das Weltall zerstreuten, überlegenen Menschen, zum ästhetischen Genuß für die Zartbesaiteten werden, für die allein er bestimmt wäre.

Kurz, das Gedicht in Prosa verkörperte für Des Esseintes den konzentrierten Saft, den festen Kern der Literatur, das ätherische Öl der Kunst". 16)

Altenbergs Dichtungen selbst sind amorph, nahezu gestaltlos; in ihnen sind gleichsam die Moleküle nicht regelmäßig angeordnet, wie etwa in den Kristallen. Seine Skizzen sind gelegentlich scharf und ätzend; sie schneiden, wollen

Schmerzen verursachen. Der Leser wird aufgerüttelt. Immer stärkere Reize putschen auf.

Peter Altenberg stand den sozialen und politischen Problemen und Mißständen seiner Zeit nicht gleichgültig gegenüber. Das geht schon aus seinen intensiven Beziehungen zu Fiakern, Kellnern, Dirnen, 'Kupplern und Messerstechern' hervor. Das Leid und die Not der Armen, der Mißhandelten, der ungerecht Behandelten, der Arbeiter und besonders der Kinder beschrieb er in seinen Skizzen immer wieder. Zu konsequentem aktivem Handeln reichte es jedoch nicht; es blieb beim Beobachten. Sein besonderes Mitleid galt den Bediensteten: den Hausmädchen, Tänzerinnen, Stubenmädchen. Peter Altenberg war Impressionist, "der einzige vollkommen konsequente Impressionist von Bedeutung innerhalb der deutschen Literatur",<sup>17)</sup> aber er war nicht beschaulich oder mit sich selbst zufrieden, er war nicht rückwärtsgewandt. Seine etablierten 'Dichterkollegen' verachtete er,<sup>18)</sup> den reaktionären Kunstbetrieb und den Salonsnobismus griff er unermüdlich an. Er war zu seiner Zeit offenbar erheblich aufgeschlossener und moderner, als es die meisten der heutigen 'Modernen' sind. Altenberg trug schon ein Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende Maximäntel, lief in klappernden Holzsandalen an nackten Füßen durch die Straßen, hatte einen gewaltigen Schnauzbart und zog breite Krawatten auf bunten Hemden mit weichem Kragen an. Er liebte Blumen und junge Mädchen, predigte Frieden, nahm an jedem Protest teil, lief gegen die Gesellschaft und das Establishment Sturm, nahm Rauschgift, verfiel dem Alkohol und hatte nie genug Geld.

Von der Literaturgeschichtsschreibung wird Altenberg als Paradebeispiel für literarischen Impressionismus behandelt. Sein Leben und Auftreten als Bohemien im Wien der Jahrhundertwende und der Secession machen ihn noch interessanter. Karl Kraus, der 'Entdecker' Altenbergs, hatte dessen lyrische Skizzen als erster hochgelobt. Trotz mancher Kritik im Einzelnen hielt Kraus P.A. für die markan-

teste Persönlichkeit jener Epoche.<sup>19)</sup> Besonders Altenbergs frühe Bücher "Wie ich es sehe" (1896), "Ashantee" (1897), "Was der Tag mir zuträgt" (1901) und "Märchen des Lebens" (1908) sind unter dem Gesichtspunkt des Impressionismus heranzuziehen. Vergleichbar mit Hofmannsthal, sind Altenbergs Skizzen im Grenzbereich zweier Gattungen anzusiedeln. Die Prosa löst sich aus dem Epischen und tendiert stark ins Lyrische; es entstehen Prosagedichte. Vorbild und Beispiel ist das französische 'poème en prose', wie es Mallarmé und Baudelaire handhabten. Im Gegensatz zum symbolistischen poème en prose ist Altenbergs Prosagedicht aber spürbar konkreter gehalten. Das zeigt sich beispielsweise auch an "Zwölf".<sup>20)</sup>

#### Zwölf.

"Das Fischen muß sehr langweilig sein" sagte ein Fräulein, welche davon so viel verstand wie die meisten Fräulein.

"Wenn es langweilig wäre, thäte ich es ja nicht" sagte das Kind mit den braunblonden Haaren und den Gazellenbeinen.

Sie stand da, mit dem großen unerschütterlichen Ernst des Fischers. Sie nahm das Fischlein von der Angel und schleuderte es zu Boden.

Das Fischlein starb ---

Der See lag da, in Licht gebadet und flimmernd. Es roch nach Weiden und dampfenden verwesenden Sumpfgräsern. Vom Hotel her hörte man das Geräusch von Messern, Gabeln und Tellern. Das Fischlein tanzte am Boden einen kurzen originellen Tanz wie die wilden Völker --- und starb.

Das Kind angelte weiter mit dem großen unerschütterlichen Ernst des Fischers.

"Je ne permettrai jamais, que ma fille s'adonnât à une occupation si cruelle" sagte eine Dame, welche in der Nähe saß.

Das Kind nahm das Fischlein von der Angel und schleuderte es wieder zu Boden, in die Nähe der Dame.

Das Fischlein starb ---. Es schnellte empor und fiel todt nieder -- ein einfacher sanfter Tod! Es vergaß sogar zu tanzen, es marschierte ohne weiteres ab ---.

"oh ---" sagte die Dame.

Und doch lag im Antlitz des grausamen braunblonden Kindes eine tiefe Schönheit und eine künftige

Seele ---.

Das Antlitz der edlen Dame aber war verwittert und bleich ---.

Sie wird Niemandem mehr Freude geben, Licht und Wärme ---.

Darum fühlte sie mit dem Fischlein.

Warum soll es sterben, wenn es noch Leben in sich hat ---?!

Und doch schnellt es empor und fällt todtnieder --- ein einfacher sanfter Tod.

Das Kind angelt weiter, mit dem großen unerschütterlichen Ernst des Fischers. Es ist wunderschön, mit seinen großen starren Augen, seinen braunblonden Haaren und seinen Gazellenbeinen.

Vielleicht wird es auch einst das Fischlein bemitleiden und sagen: "Je ne permettrai jamais, que ma fille s'adonnât à une occupation si cruelle ---!"

Aber diese zarten Regungen der Seele erblühen erst auf dem Grabe aller zerstörten Träume, aller getöteten Hoffnungen ---.

Darum angle weiter, liebliches Mädchen!

Denn, nichts bedenkend, trägst du noch dein schönes Recht in dir ---!

Töte das Fischlein und angle!

Hermann Bahr besprach dieses Prosagedicht in "Renaissance" (1897).<sup>21)</sup> Charakteristische Merkmale des sogenannten impressionistischen Stils lassen sich erkennen und aufzählen. Das angelnde Kind bietet den schlichten Stoff für die knappe Skizze. Der Erzähler Altenberg bleibt im Hintergrund, er ordnet nicht, gibt nur beiläufig wieder. Das Geklapper der Teller im Hotel steht neben der Stimmung am Seeufer. Die Bemerkungen der Gouvernanten durchziehen das poetische Bild des angelnden Kindes. Zierat findet sich im sprachlichen Detail, die Bilder verschwimmen und sind unscharf, auf Stimmung wird nachdrücklich Wert gelegt. Parataktische Konstruktionen, Banalität, Skizzenhaftigkeit und Handlungsarmut sind weitere Kennzeichen. In das impressionistisch-pointillistische Bild paßt allerdings nicht die Leitmotivtechnik. Auch die persönlichen Aussagen Altenbergs lassen den Leser nachdenklich werden, insbesondere die appellartige Aufforderung der letzten Zeile:

"Tödtete das Fischlein und angle!" Das kann durchaus heißen: "Setze dich über die Konventionen der Gouvernanten, über die Regeln einer abgelebten Erwachsenenwelt hinweg. Altenbergs Erneuerungspathos ist ohne Schwierigkeiten von den Expressionisten assimiliert worden, und das weckt erste Zweifel an der Richtigkeit der Einordnung beim Impressionismus".<sup>22)</sup> Schon Bahr hatte nicht das Impressionistische in Altenbergs Prosagedichten betont, er hatte es vielmehr relativiert. Seiner Ansicht nach drücken die nur scheinbar zufälligen Impressionen nichts wirklich Zufälliges aus; sie wollen uns dazu hinführen, daß wir die Menschen "einen Moment lang so grell wie unter einem Blitze" erkennen. "... Das ist mir das Liebste an diesem Buch des Dichters: er läßt uns in der Ferne ein neues Österreich sehen. ... Das Beste, was wir in uns spüren, ... unsere Verehrung der harten, in heiterer Schönheit waltenden Kraft finde ich durch diese lieblich grausame Gestalt [des angelnden Kindes] ausgedrückt".<sup>23)</sup> Man darf also durchaus behaupten, daß Altenberg mit seinen 'Eindrücken' nicht etwa Zufälliges in flüchtigen Prosagedichten skizzieren wollte. Wiederholt hatte er seine Skizzen mit "Liebig-Extrakten" der Wirklichkeit verglichen; und er verlangte dem Leser ab, daß er diese Extrakte mit und in seiner eigenen Lebenserfahrung auflösen müsse. Altenberg wollte also in seiner Dichtung das Wesentliche der Wirklichkeit zum Ausdruck bringen. So forderte er auch vehement, daß das Schlußwort von 'Wie ich es sehe' zu betonen sei. Altenbergs visionäres Pathos in seinen späteren Büchern soll hier nur kurz erwähnt werden; von seinem Sehertum und seinem Anspruch auf tiefstes Erkennen war er stets fest überzeugt. (Mag man heute auch über viele seiner Absonderlichkeiten lächeln.) Altenberg verstand sich als 'Vorläufer', fern aller impressionistischen Subjektivität oder gar Willkür.

Peter Wagner hat in seiner Dissertation über Altenbergs Frühwerk überzeugend dargelegt, daß es sehr umstritten und

fragwürdig ist, weiterhin Altenbergs frühe Bücher dem Impressionismus zuzuordnen. Man kann aufzeigen, "daß das scheinbar Verschwebende und Verschwommene, man könnte sagen, das logisch Unzusammenhängende der Oberfläche, letztlich doch ein verschlungenes Gewebe bildet. Dieses ist nicht nur durch einen Strukturen und organische Gebilde erzeugenden Willen zum Stil, sondern auch durch einen ethisch fordernden [Anspruch] bedingt. Die Klassifizierung 'Impressionismus' muß daher für die formalistische Seite als zu eng abgelehnt werden. Altenberg will selten nur 'erzählen' oder 'Eindrücke' in Worte kleiden. Einzelzüge, die man als Merkmale reiner Eindruckskunst werten kann, haben selten rein 'impressionistischen' Eigenwert, weder formalstrukturell, noch in Bezug auf inhaltliche Tendenzen".<sup>24)</sup>

#### Einige Bemerkungen zu Altenbergs Sprache

Altenberg hatte die Gabe, alles 'aufzunehmen' - einem Tonbandgerät ähnlich. Objektiv, ohne Hemmungen und unerbittlich registrierte er alles, was er hörte; er speicherte, archivierte. Wenn er diese 'Aufnahmen' später zu seinen Skizzen verarbeitete, veränderte und amputierte er nicht willkürlich. Zwar 'schnitt' er manche Passagen, besonders alles Überflüssige, Erzählerische, und er 'spielte' gelegentlich auch in einer anderen Geschwindigkeit ab; doch dadurch unterstrich er, betonte, hob hervor. Das Essentielle wollte er bringen. Wer seine eigene Stimme erstmals auf Band hört, dem kommt sie fremd ('falsch') vor. So wird es auch etlichen Lesern ergehen, die zwar ähnliches wie Altenberg erleben, hören oder sehen (subjektiv allerdings), nicht aber mit dem Mikrophon sozusagen die Vorgänge aufnehmen. Bei P.A. werden sie nun konfrontiert mit dem Objektiven und sind zunächst befremdet, erkennen nicht wieder.

Die Frage liegt nahe, ob und inwieweit Altenberg eine eigene Sprache hat, ob sie Individualität aufweist. Natürlich sind die meisten seiner Prosagedichte und Skizzen in deutscher Sprache (mit Austriazismen aus dem Wiener Raum) geschrieben, aber es finden sich auch - und zwar nicht durch die Thematik des Sujets notwendig vorgeschrieben - französische und englische Passagen. Ausdrücke der Militär- und Sportsprache, des Journalismus und der Modewelt, der Wirtschaft und viele mundartlich gefärbte und dem Dialekt entnommene Redewendungen stehen neben einer Vielzahl von Fremdwörtern. Seine Sprache ist nicht durch poetische Kriterien gebunden, sie tendiert vielmehr zu einem Überschreiten sprachlicher Grenzen. Ähnliches findet sich in jener Zeit beispielsweise auch bei Thomas Mann. Fremdsprachliches wird also von Altenberg bewußt nicht gemieden. Für ihn verarmte das Deutsche in dem Maße, in dem die Fremdwörter eliminiert wurden; andererseits wurde es um das bereichert, was von anderen Sprachen übernommen werden konnte.

Man kann nicht übersehen, daß Altenberg manchmal geradezu 'schlechtes' Deutsch schreibt. Das soll auch nicht übersehen werden, es wäre unangebrachte Rücksicht, denn das geschieht mit voller Absicht. Altenberg notiert, was und wie er es sieht; er registriert, was ihm zugetragen wird; er schreibt das Leben nach. In seinen Skizzen verblüffen (stören vielleicht auch) beim ersten Hinschauen unzählige Ausrufe- und Fragezeichen und die Vielzahl von Gedankenstrichen, die von Alfred Polgar "Gefühlsstriche"<sup>25)</sup> genannt worden sind. Hinzu kommen noch die vielen gesperrtgedruckten Passagen. Diese drucktechnischen Hilfsmittel (es sind visuelle Haltegriffe) dienen Altenberg, um zu neuen und wirkungsvolleren Ausdrucksmöglichkeiten zu gelangen; die Betonung wird gesteigert und der Eindruck von Mengenangaben erzielt. Der gedruckte Buchstabe ist für Altenberg

immer tot, lebendig ist für ihn nur das betont (akzentuiert) gesprochene Wort. Deshalb versucht er auch, beim Schreiben zu 'sprechen'. Eine Schallplatte<sup>26)</sup> mit Aufnahmen seiner Skizzen könnte den Eindruck beim Leser (Hörer) in Altenbergs Sinne intensivieren; auf alle Fälle aber sollten viele von Altenbergs Prosagedichten 'laut' gelesen werden. Sie muten eigentlich nie so an, als habe er lange um den Ausdruck gerungen, nach dem einzig passenden gesucht. Mühsames Ausarbeiten und Feilen waren seine Stärke nicht; lagen auch gänzlich neben seiner Absicht. Im Kaffeehaus, am Stammtisch, während seiner Spaziergänge im Stadtpark und Aufenthalte auf dem Semmering und früh am Morgen in seinem kleinen Zimmer schrieb er seine Skizzen.<sup>27)</sup> Er las sie dann auch nicht mehr durch, korrigierte nichts, wiederholte sich schon deshalb häufig, sammelte alles in einem Koffer und schickte es gelegentlich seinem Verleger nach Berlin.<sup>28)</sup> Er sprach viel; das geschriebene Wort war ihm fremd. Den Gedanken, sauberst ausgeschliffen, den Ausdruck, abgeklärt, geläutert und gereinigt, wollte er seinen Lesern nicht weiterreichen. Zieht man derartige Kriterien für die Beurteilung eines 'guten' Schriftstellers heran, dann war Peter Altenberg keiner. Seine Sätze haben oft einen ganz einfachen (beinahe primitiven) Ton. Manchmal klingen sie auch wie Teile einer humorvollen Erzählung, eines Märchens für Kinder. "Beim Photographen roch es nach 'Photographen'. Die Tapeten waren japanisch und Alles war wie bei einem genialen Tapezierer. 'Wir gehören doch zur Kunst, doch und doch -' schrieen diese überladenen Räume. Sie mußten eben ein Übriges thun und vor künstlerischem Geschmacke strotzen".<sup>29)</sup>

Andere Skizzen hingegen zeigen Altenberg als komplizierten und differenzierenden Menschen- und Seelenbeobachter. Es läßt sich nicht so einfach sagen, er habe entweder ernst oder heiter geschrieben. Sein 'Stil', wenn man überhaupt

von einem sprechen darf, ist weder feierlich noch unterhaltsam oder munter. Über sich stellte P.A. fest: "Altenbergs salbungsvoller Ton stört mir oft das Vergnügen an seinen Körnchen von Wahrheiten".<sup>30)</sup> Oder aber: "Ich bitte diejenigen inständigst, die sich bei mir an Form, Kleinheit des Repertoires und so weiter stossen, sich wenigstens das ihnen plausibel Erscheinende herauszunehmen".<sup>31)</sup> Altenbergs Sprache ist weder ordinär noch hochgetrimmt oder in sich abgestuft. Für Geräusche war er sehr empfindlich; in seine Prosagedichte verarbeitete er sie. Sein Pathos war laut, lärmefüllt. Es überstürzte sich manchmal, knatterte, war überhitzt: "... es sind Schüsse um die Ecke, mitten in Gedankenketten".<sup>32)</sup> Seine Geste war gewaltig, theatralisch. Deshalb mag einigen heute Altenberg etwas deplaziert, veraltet und zeitfremd erscheinen. Dennoch darf nicht vergessen werden, daß es gerade sein Pathos ist, das ihm eigentlich bis heute das 'Moderne' erhalten hat, denn seine Kurzsätze, seine Ausrufe könnten durchaus von einer Wandzeitung ('Tapetenstil') oder aus einer Reklame stammen. Sie ähneln dem Plakatstil, haben Aktualität. Es sind interessante Hinweise in der Form von Bruchstücken; sie sind einprägsam (wenigstens im Unterbewußtsein), man vergißt sie nicht so schnell.

Vibrations-Massage! Den K r a n k e n machst du  
v i e l l e i c h t gesund, aber dem G e s u n d e n  
verleihst du s i c h e r l i c h göttliche Kräfte!

Den Lahmen zum Gehen verhelfen?!? Nein, dem  
Gehenden zum Fliegen!

S c h w e d i s c h e r T e e ! Ambrosia des  
modernen Menschen ...

Freiturnen, in b l i t z s c h n e l l e r Präzision  
ausgeführt, macht f r e i . Wovon?!? Fast von  
a l l e m , was bedrängt! Was bedrückt!

'Mein Söhnchen wird das erreichen, was mir versagt blieb'  
dacht der Feigling-Vater.  
Sein eigener Sohn werden können, sich in sich selbst  
höher-organisieren zu seiner End-Entwicklung! Aber es  
von seinen Kindern erwarten, erhoffen?! Feigheit! 33)

### Anmerkungen zum 'lyrischen Impressionismus' Altenbergs

"Ich möchte einen Menschen in einem Satze  
schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite,  
eine Landschaft in einem Worte!"<sup>34)</sup>

Als ein wesentliches Merkmal des literarischen Impressionismus gilt die möglichst getreue Wiedergabe subjektiv sinnlicher Eindrücke. Man besinnt sich auf die Funktionen der Sinne, man sieht wieder. Stimmungen werden genauestens beobachtet, ebenfalls die Bewegungen des Augenblicks (und seien sie auch noch so flüchtiger, verschwimmender und kurzlebiger Natur). Man spricht von sich und für sich. Der eigene Seelenzustand, je einmaliger desto besser, wird immer nuancierter und differenzierter wiedergegeben. Überfeinert bis zur Selbstauflösung, werden die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten ständig artistischer, akrobatischer. Es gilt, die Sprache 'vollendet' zu beherrschen. Man brilliert mit Lautmalerei, Parataxe und Synästhesie.

"Ich bin ein momentaner kürzester Impressionist, das ist mein anständiger wohlverdienter Ehrentitel. Auf den habe ich seit 20 Jahren ein Recht".<sup>35)</sup>

Die Abkehr von politischem Engagement kann nicht ohne Einschränkungen für alle Impressionisten als Kriterium angeführt werden. So sind beispielsweise Altenbergs Äußerungen über sozialistisches Gedankengut von Interesse.<sup>36)</sup> Die sogenannte 'lyrische Welle' und der genießerische oder resignierende Subjektivismus erreichten unter anderem durch Liliencrons Gedichte der neunziger Jahre und die Gedichte

des 'mittleren' Dehmel schlagwortartigen Charakter und literaturgeschichtliche Bedeutung. Um sich noch mehr Reizmöglichkeiten zu erschließen, um der 'Unruhe' Herr zu werden, kam es bei den Impressionisten zu einer 'Reisewelle'. Die engere Heimat reichte nicht mehr, man verließ (verstieß) das Vaterland, gelegentlich sogar Europa.<sup>37)</sup> Es fehlte den Impressionisten sicher nicht an Idealen, an großen Ideen. Sie aber rückhaltlos dafür einzusetzen, sich uneingeschränkt in deren Dienst zu stellen, etwas dafür zu opfern und zu kämpfen, die tägliche Knochenarbeit, das alles wollten sie nicht. Die 'Freiheit' der Impressionisten konnte nicht so recht mitreißen, ihr Individualismus vermochte nur kurzfristig zu begeistern. Sie identifizierten sich nicht mit ihrem Werk; es fehlte die Beziehung.

Auch diese Kriterien, die sicher für etliche Impressionisten mehr oder weniger zutreffen mögen, stimmen bei Altenberg nicht; besser: sie stimmen nur zu einem kleinen Teil, sie stimmen eben nur so weit, daß es reichte und reicht, P.A. damals und heute zu verkennen und zu übersehen (im Hochjubeln und im Verdammen). Sie sind, Altenbergs Bücher betreffend, bestenfalls mit jeweils 'falschem' Vorzeichen anzuwenden. Natürlich ist es richtig, wenn man behauptet, bei Altenberg finde sich nun teilweise eben doch dieser typisch impressionistische Charakterzug: die antibürgerliche Lebensweise; und damit verbunden eine Art von 'Ideal der Berufslosigkeit'.<sup>38)</sup> Das 'Ideal der Heimatlosigkeit' wird ebenfalls als Beleg angeführt: man kettete sich nur ungern an Land- und Hausbesitz, wechselte oft den Wohnsitz, entflohen den Verpflichtungen, lebte in Mietwohnungen, man war 'mobil'. Das Zimmer in der 'Pension garni', das Hotelzimmer sind dafür Belege.<sup>39)</sup> Nur sehr bedingt werden sich aus dieser 'Bindungslosigkeit' Amoralität, ein Loslösen von sittlichen und ethischen Geboten und eine schrankenlose Sinnlichkeit ableiten lassen.<sup>40)</sup> Dem unbeschränkten

Sichausleben gesellte sich der Alkohol und die Droge dem Eros.<sup>41)</sup> Äußerlich bieten die Lebensläufe von Altenberg oder Hille 'schlagende' Beweise für Launenhaftigkeit und Willkür, dennoch wäre es wohl verfehlt, zu behaupten: Man findet bei solchen Impressionisten keinerlei 'organische Metamorphose'. Vieles geschah bei Altenberg aus dem plötzlichen, unvorhersehbaren Impuls, manches war sicher planlos.<sup>42)</sup> Das in Verbindung zu bringen mit 'weiblicher Psyche' oder 'impressionistischem Feminismus', ist ein gefährlicher Unsinn.<sup>43)</sup> Der Phantasie, dem momentanen Einfall, dem freien Reagieren in jedem Augenblick werden Sympathie und Vorzug gegeben vor organisiertem Planen und dem gereiften Vorsatz.<sup>44)</sup> "Besonders in Wien rehabilitierte man auf diese Weise den barocken Okkasionalismus, was zu einem verbreiteten Tändeln mit Fortuna- und Carpe-diem-Motiven führte".<sup>45)</sup> Eine derart verallgemeinernde Aussage trifft bestenfalls halbwegs auf den sogenannten 'Altenberg-Kreis', auf seine Epigonen zu. "Wohl den bezeichnendsten Sekundenstil treibt Peter Altenberg, der sich aus der Flut der Vergänglichkeiten stets irgendwelche Impressionen fischt und sie für die Dauer eines Augenblicks als das "höchste" Erlebnis dieser Welt bezeichnet".<sup>46)</sup>

Die verschiedenen menschlichen Verhaltensweisen, maßgeblich hervorgerufen durch ein neues, bislang nicht ausgelebtes, vielleicht auch unbekanntes Großstadtgefühl, hatten sich erheblich geändert, an Intensität gewonnen.<sup>47)</sup> Das Tempo des Lebens in der Großstadt (Wien, Berlin) war in eine neue Dimension geglitten (Unterwelt und Verbrechen, Amerikanismen, Prostitution, Reize und Befriedigungen aller Art); Monate wurden zu Minuten, Tage zu Sekunden; man schwabbelte und schwappte in der Menge mit, löste sich kurzfristig aus der Masse, um dann wieder in sie einzutauchen. Abwechslung wurde angestrebt und gefunden, besonders Abwechslung auf erotischem Gebiet.<sup>48)</sup> Das Auskosten

aller Reize bis zur Neige, 'Verantwortungslosigkeit' und das hemmungslose Pflücken aller Blüten, solange die Zeit dazu noch reicht (und ähnliche Verallgemeinerungen), führten notgedrungen zu Urteilen wie: krankhafteste Dekadenz, morbide Verjudung und alltäglicher Treubruch.<sup>49)</sup>

In Wirklichkeit hatte sich Altenberg, ähnlich wie viele der Schriftsteller in ihrer impressionistischen Phase, immer mehr zurückgezogen. Gerade er verehrte beinahe kultisch das Weibliche, 'Saubere und Gesunde'. Und wenn er gelegentlich von "Hysterie der Nerven" anstelle von "Treubruch" sprach, so brandmarkte er die schrankenlose Verantwortungslosigkeit der 'durchschnittlichen' Männer, die dank ihrer rücksichtslosen Vitalität und Brutalität das Zarte zertreten und für ihren Genuß mißbrauchen.

Altenberg war kein Romancier. "Man kann einen Roman schreiben von 200 Seiten, und er ist vortrefflich. Man kann dasselbe auf drei Seiten sagen, und es ist ebenso vortrefflich. Das Ganze ist eine Zeitersparnis. Es gibt heutzutage viele sonst tüchtige Menschen, die keine Zeit haben, 200 Seiten zu lesen. Diesen gibt man drei Seite im Extrakte!"<sup>50)</sup>

Altenberg gefiel sich nicht in einer 'eleganten Anarchie' oder huldigte nur 'einem verbummelten Genußleben'.<sup>51)</sup> "Was sind denn meine S k i z z e n ? ! E x t r a k t e v o n N o v e l l e n . Was sind denn meine A p h o r i s m e n ? ! E x t r a k t e m e i n e r S k i z z e n . Was ist denn, wenn ich g a r n i c h t s m e h r s c h r e i b e ? ! E x t r a k t e m e i n e s H e i l i g e n S c h w e i g e n s !"<sup>52)</sup>

Eine besonders stark ausgeprägte Sorge um den eigenen Körper wird den Impressionisten nachgesagt. Diese 'nervösen Lebensgenießer' mit ihrer 'parasitär-epikuräischen' Einstellung hätten mit allen Mitteln versucht, möglichst lange ihren Körper 'genußempfindlich' zu erhalten. Sieht man nur aus diesem Blickwinkel<sup>53)</sup> Altenbergs Buch "Prodromos", so

muß man zwangsläufig zu einer einseitigen Interpretation und Wertung kommen. Für das impressionistische Merkmal des lebensgenießerischen Aristokraten, des versnobten Adelligen finden sich bei Altenberg kaum wirklich zwingende Hinweise.

Bei vielen impressionistischen wissenschaftlichen Abhandlungen läßt sich eine Abkehr vom Positivismus feststellen. Man stemmte sich gegen das Systematische, gegen die hergebrachte Philologie, gegen den 'wissenschaftlichen Apparat' und gegen den Ausschließlichkeitsanspruch des Gesetzmäßigen; ein feuilletonistischer Zug hatte mehr und mehr an Bedeutung gewonnen. So erklären sich auch zum großen Teil die Aufsätze von Arthur Eloesser, Franz Servaes, Felix Poppenberg, Alfred Kerr, Hermann Bahr oder Oscar Bie, die bewußt zusammenhanglos und willkürlich schrieben. Bei Peter Altenberg, der alles andere als ein 'Wissenschaftler' war, läßt sich diesbezüglich ein Hinweis finden: "'Bringen Sie doch Ihre Erkenntnisse in ein System', sagte ein Wohlwollender zu mir. Erkenntnisse in ein System bringen ist, einige wenige lebensfähige Wahrheiten in einem toten Meer von Lüge ertränken wollen!"<sup>54)</sup>

Typisch für den Impressionismus war auch ein 'Ästhetizismus' in der Kunst. Neben der sogenannten 'hohen' Kunst hatten Kabarett, Operette, Ballett und Zirkus an Einfluß gewonnen. Bekannt ist Altenbergs Vorliebe für das Varieté, für artistische und tänzerische Darbietungen.<sup>55)</sup> Er zog der Operettenscheinwelt ein Kabarett-Kleinkunsttheater vor,<sup>56)</sup> dem - seiner Ansicht nach - wirkliche Kenner mehr abgewinnen konnten als dem etablierten und stagnierenden Burgtheater. So bedeuteten für P.A. jene Künstler wahren Hochgenuß, die in der Lage waren, aus einem "Nichts ein Alles zu machen":<sup>57)</sup> Alexander Girardi, Mela Mars und Yvette Gilbert. Er wollte nur Höhepunkte, 'Perlen' erleben, aber ohne langweilige Handlung und mühsamen Aufbau.

Vielfach hat Altenberg Feinstes und Zartestes nur noch hingehaucht. Die Nuance erhielt das entscheidende Gewicht

(auch in den journalistischen Phasen seiner Skizzen). Thomas Mann sprach von "aphoristischen Novelletten".<sup>58)</sup>

ECCE DOMINA!

In diesem kleinen Café-Zimmer, refuge de la vie,  
erscheint  
sie Abends, wie eine sanfte milde Prinzessin.  
Wie ein Land-Kirchlein wird es!  
Die Gespräche verstummen ---.  
Lächelnd fühlt sie: "Meine Herren, oh meine Herren,  
ich  
kenne Euch nicht, warum verneigt Ihr Euch tief vor  
mir?!"  
"Albert, die Herren verneigen sich ---!?"  
Albert: "Ich sehe Nichts, Liebe, Niemand verneigt  
sich  
----."  
Wie ein Land-Kirchlein wird es!  
Die Gespräche verstummen ---. 59)

Bei der intensiveren Beschäftigung mit dem Werk Peter Altenbergs stößt man früher oder später auch auf die Frage: Besteht eine Beziehung Altenbergs zum Jugendstil in der Literatur? Natürlich finden sich in P.A.'s Skizzen Beispiele für Ranken, Schnörkel und Lianen, also für das Ornament. Entscheidend ist aber, daß Altenberg zusammen mit Adolf Loos nachdrücklich gegen die eigenartig stilisierten Naturformen im aufblühenden industrialisierten Souvenir-Kitsch Stellung bezogen hat.<sup>60)</sup>

Kein Mensch i s t . Er w i r d !  
Aber es gibt Solche, die nicht w e r d e n  
können. Die s i n d nicht!!!

S e i , der Du b i s t ,  
nicht m e h r , nicht w e n i g e r ,  
aber D e r sei!

## ANMERKUNGEN

- 1) S.Lublinski: Die Bilanz der Moderne, 2.Aufl., Berlin 1904, S.282f.
- 2) Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 4.Bd.: Der deutsche Staat (1814-1914), 3.Aufl., Regensburg 1932, S.914.
- 3) Viktor Žmegač (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18.Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd.II/2 (1848-1918), Königstein/Ts. 1980, S.299.
- 4) Hier seien erwähnt:  
Hans Christian Kosler (Hrsg.): Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern, Frankfurt a.M. 1984 (= fi 5628).  
Ernst Randak: Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten, Graz und Wien 1961.  
Gerd Stein: Peter Altenberg und Egon Friedell. Zum Wiener Impressionismus der Jahrhundertwende, Diss. masch., Salzburg 1973.
- 5) Meiner Ansicht nach ist es höchste Zeit, daß Friedell nicht länger totgeschwiegen wird. Es wäre von großem wissenschaftlichen Interesse, sich eingehend mit seinem aphoristischen Denken auseinanderzusetzen.
- 6) Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit, 3 Bde., München 1927-1931.
- 7) ders. (Hrsg.): Das Altenberg-Buch, Leipzig und Wien 1922.
- 8) Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden: Bd.1, Mannheim 1971, S.822.
- 9) P.A.: Ashantee, S.195-204; Was der Tag mir zuträgt, S.159-165; Die Auswahl aus meinen Büchern, S.71-76.
- 10) P.A.: Semmering 1912, S.35.
- 11) P.A.: Wie ich es sehe, S.184-187.
- 12) Der Leser wird an eine Bildbeschreibung erinnert; es finden sich zahlreiche Jugendstil-Motive, ähnlich wie in Thomas Manns "Tristan".
- 13) P.A.: Fechsung, S.263f.

- 14) Der französische Erzähler Joris-Karl Huysmans (1848-1907) gilt als einer der Hauptvertreter des literarischen Impressionismus. Sein Roman "A Rebours" (1884; dt. 1929 "Gegen den Strich") ist mit seinem überfeinerten Schönheitskult kennzeichnend für die Literatur des 'fin de siècle'.
- 15) P.A.: Wie ich es sehe, S.7f. Aus Platzgründen kann hier das lange Zitat nicht im Original wiedergegeben werden.
- 16) J.-K.Huysmans. Gegen den Strich, aus dem Französischen übersetzt von Hans Jacob, mit einer Einführung von Robert Baldick und einem Essay von Paul Valéry, Zürich 1965, S.336f.
- 17) Friedell: Kulturgeschichte. op.cit., S.512 (3.Bd.).
- 18) Vgl. hierzu: P.A.: Neues Altes, S.212 (= Nachwort von Hans Franck).
- 19) Friedell: Altenberg-Buch, op.cit., S.9ff.; und Stefan Zweig: Peter Altenberg. In: Stimmen der Gegenwart, Nr.2 (1901), S.25-27.
- 20) P.A.: Wie ich es sehe, S.6-7.
- 21) Hermann Bahr: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne, Berlin 1897, S.45ff. - Zuerst in: Die Zeit, 7.Jg., Nr.83, S.75f.
- 22) Udo Köster: Die Überwindung des Naturalismus. Begriffe, Theorien und Interpretationen zur deutschen Literatur um 1900, Hollfeld 1979, S.22.
- 23) Bahr: Renaissance, op.cit., S.45.
- 24) Peter Wagner: Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks, Diss.masch., Münster 1965, S.103.
- 25) P.A.: Nachlaß, S.151 (= 'Peter Altenberg' von A.Polgar, S.149-154): "Gefühlsstriche fangen den Überfluß auf".
- 26) "Was der Tag mir zuträgt", gelesen von Sigismund von Radecki.
- 27) 'Café Central'; Restaurant 'Löwenbräu'. Er bewohnte ein winziges Zimmer im 'Hotel London' (Herrengasse), später ein Zimmer im 'Graben-Hotel'.

- 28) P.A.: Semmering 1912, S.35f.: "... Später sandte Karl Kraus, auch der Fackel-Kraus genannt, weil er in die verderbte Welt die Fackel seines genial-lustigen Zornes schleudert, um sie zu verbrennen oder wenigstens 'im Feuer zu läutern', an meinen jetzigen Verleger S.Fischer, Berlin W., Bülowstraße 90, einen Pack meiner 'Skizzen', mit der Empfehlung, ich sei ein Original, ein Genie, Einer, der anders sei, nebbich. S.Fischer druckte mich, und so wurde ich! Wenn man bedenkt, von welchen Zufälligkeiten das Lebensschicksal eines Menschen abhängt! Nicht?! Hätte ich damals, im Café Central, gerade eine Rechnung geschrieben, über die seit Monaten nicht bezahlten Kaffees, so hätte Arthur Schnitzler sich nicht für mich erwärmt, Beer-Hofmann hätte keine literarische Soiree gegeben, Hermann Bahr hätte mir nicht geschrieben. Karl Kraus freilich hätte meinen Pack Skizzen unter allen Umständen an S.Fischer abgeschickt, denn er ist ein 'Eigener', ein 'Unbeeinflussbarer'. Alle zusammen jedoch haben mich 'gemacht'. Und was bin ich geworden?! Ein Schnorrer!"
- 29) P.A.: Wie ich es sehe, S.154.
- 30) P.A.: Prodomos, S.20.
- 31) ebd., S.105.
- 32) Friedell: Ecce poeta, op.cit., S.167.
- 33) P.A.: Prodomos, S.80f.
- 34) P.A.: Was der Tag mir zuträgt, S.2.
- 35) P.A.: Mein Lebensabend, S.291.
- 36) P.A.: Was der Tag mir zuträgt, S.87 (und etliche weitere Belegstellen).
- 37) Diesbezüglich einige Beispiele: die Indienbücher von Waldemar Bonsels; die frühen Indiangedichte von Hermann Hesse; der Verszyklus "Die geflügelte Erde" (1910) von Dauthendey (Reiseeindrücke aus Amerika, Indien, Japan und Ägypten); seine "Acht Gesichter vom Biwasee" (1911); Bierbaums Roman "Das schöne Mädchen von Pao" (1899); Lafcadio Hearn "Blicke in das unbekanntes Japan" (1894); die Übersetzungen chinesischer Lyrik von Hans Bethge; "Fahrten ins Blaue" (1912; ein Mittelmeerbuch) von Oscar H.Schmitz; das Orientbuch "Götter, Könige und Tiere in Ägypten" (1913) der Fürstin Mechtild von Lichnowsky; Bernhard Kellermanns "Ein Spaziergang in Japan" (1906); die "Indische Reise (1906) von

W.Fred; Bierbaums "Empfindsame Reise im Automobil" (1903) ... oder auch die impressionistischen Maler Corinth und Gauguin.

- 38) Man wollte kein 'bürgerlicher Pedant' werden; es galt, sich als freier Schriftsteller durchzuschlagen. Dem Bedürfnis des Zeitungslesers entsprechend, widmete man sich feuilletonistischer Arbeit. Für das eigene Werk proklamierte man selbstverständlich das 'Prinzip der Wertfreiheit'. Hierfür ein Beispiel: H.Bahr: Briefwechsel mit seinem Vater, Wien 1971.
- 39) Hamann/Hermand glauben, daß diese Zeit aus Nietzsches Bekenntnis zum Leben sich eine "Philosophie der Bewegung und der impressionistischen Unrast" (S.36) erstellt habe. Man wollte sich nirgends sentimental binden, auch in der Ehe nicht. (Richard Hamann/Jost Hermand: Impressionismus (= Bd. 3 von "Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus"), Berlin 1966.
- 40) Aus der Arbeitspflicht hat Wedekind in seinem Drama "Hidalla" (1904) eine 'Liebespflicht' aller Menschen gemacht. Und in seinem "Totentanz" (1905) heißt es: "Was ist die einzige reine Himmelsblume, die nicht zu Schmutz zerstampft werden soll? Das ist der Sinnengenuß, mein gnädiges Fräulein! Der sonnige, lachende Sinnengenuß! Der Sinnengenuß ist der Lichtstrahl, die Himmelsblume, weil er das einzige ungetrübte Glück, die einzige reine, lautere Freude ist, die das Erdendasein uns bietet. Glauben Sie mir, daß mich seit einem halben Jahrhundert nichts mehr in dieser Welt zurückhält, als die selbstlose Anbetung dieses einzigen aus voller Kehle auflachenden Glückes, das im Sinnengenuß den Menschen für alle Qualen des Daseins entschädigt!" (In: Gesammelte Werke, hrsg. v. Arthur Kutscher und Richard Friedenthal, 9 Bde., München 1924, Bd. 5, S.22f.).
- 41) Rausch und Ekstase beschreibt beispielsweise Felix Dörmann in seiner Gedichtsammlung "Neurotica" (1891); das Lieben und Geliebtwerden äußert sich hier in Wollustkrämpfen, Lallen, Stöhnen, Brüllen, blinder Raserei und Zerfleischen. - Vgl. auch den Hille-Przybyszewski-Kreis in Berlin.
- 42) "Besessen sind wir heute,  
Und morgen blasierte Leute, (Otto Julius Bierbaum,  
Was übermorgen kommen wird, in: Jugend, Jahrgang  
Das wissen wir selber nicht." 1897, S.6).
- In diesem Zusammenhang sei auch hingewiesen auf: Willy Hellpach, Nervosität und Kultur (1902).

- 43) Von vielen Beispielen hier nur: Otto Weininger, Geschlecht und Charakter.
- 44) Der Psychologe und Politiker Hellpach (1877-1955) hat in "Nervosität und Kultur" (S.5) die Ansicht vertreten, daß die Impressionisten dieser Jahre sich in einem permanent hysterisch-nervösen Zustand befanden, deshalb ließen sie sich auch willenlos von den jeweiligen Eindrücken treiben, konnten nicht aus eigenem Antrieb handeln, sondern gaben sich gänzlich den auf sie einwirkenden Reizen hin; sie lebten "unterm Drucke von Suggestionen".
- 45) Hamann/Hermand: Impressionismus, op.cit., S.47.
- 46) ebd., S.47.
- 47) Ein Beispiel: Conrad Albertis Roman "Die Alten und die Jungen"(1889) schildert die Eindrücke eines in Berlin Ankommenden.
- 48) Stellvertretend auch hier nur ein Beispiel, nämlich Schnitzlers 'Anatol'.  
 Anatol: ... Kannst du dich denn nicht wenigstens sekundenlang unverheiratet denken? - Schlürfe doch den Reiz dieser Minute - denke doch, wir zwei sind allein auf der Welt ...  
 (Arthur Schnitzler: Dramatische Werke, Frankfurt a.M. 1962, Bd.1, S.85f.)
- 49) Der Treubruch, von Schnitzler als Thema mit Variationen ad libitum und ad infinitum durchgespielt, beherrscht auch kleinere und unbekanntere Stücke wie "Halbzwei" und "Die überspannte Person". - Auch in Hofmannsthals "Gestern" wird darauf hingewiesen, daß man Treue weder versprechen noch verlangen darf.
- 50) P.A.: Bilderbögen des kleinen Lebens, S.164.
- 51) Hamann/Hermand: Impressionismus, op.cit., S.62.
- 52) P.A.: Nachfechtung, S.113.
- 53) Hamann/Hermand: Impressionismus, op.cit., S.68.
- 54) P.A.: Prodomos, S.127.
- 55) P.A.: Ashantee; und 'Etablissement Ronacher' in "Märchen des Lebens", S.64-65.
- 56) Ballett und 'Ausdruckstanz' waren sehr beliebt (z.B. die Schwestern Wiesenthal in Wien). - In vielen euro-

päischen Städten etablierten sich mit Erfolg Miniaturtheater und 'Brettbühnen' (z.B. "Chat noir" in Paris; "Überbrettl" in Berlin (Wolzogen); Wedekinds "Elf Scharfrichter" in München).

- 57) P.A.: Bilderbögen des kleinen Lebens, S.164f.
- 58) Friedell: Altenberg-Buch, op.cit., S.71.
- 59) P.A.: Wie ich es sehe, S.95.
- 60) Nach Loos ist das Ornament gleichbedeutend mit Primitivität. Je primitiver und rückständiger Kultur und Kunst sind, desto mehr Ornamentierung wird man finden. "... Ornamentlosigkeit ist ein Zeichen geistiger Kraft ... Ornamentlosigkeit ist nicht Reizlosigkeit, sondern wirkt als neuer Reiz, belebt. Die Mühle, die nicht klappert, weckt den Müller ..." (Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hrsg. v. Franz Glück. Ins Leere gesprochen 1897-1900. Trotzdem 1900-1930, Wien und München 1962, S.288, S.392f.).



Die Symbolik Adys und Kafkas. Ein Kapitel zu einer Literaturgeschichte der Donaumonarchie

Die Behandlung des in der Überschrift angedeuteten Themas im Rahmen eines einzigen Aufsatzes ist teils unmöglich, teils leicht.

Unmöglich ist sie, wenn wir mit den (ge)strengen Regeln der Wissenschaftlichkeit daran herangehen: mit der Erschließung des vollständigen dazugehörenden Materials, mit Gliederung und Systematisierung und der Formulierung der Schlußfolgerungen, die sich aus dem Erschlossenen, Gegliederten und Systematisierten ergeben: also mit Beweisen und lückenloser Logik.

Leicht ist sie dagegen, wenn ich den Weg wähle, den mir die Umstände vorschreiben: Wenn ich nämlich nach einigen m.E. allgemeingültigen Festlegungen durch einige Beispiele zu zeigen versuche, was der zu erschließende Gegenstand wäre und durch Überspringen des mühseligen Verfahrens des Beweisens zu einigen Thesen fortschreite, Illustration also für Demonstration nehme.

Einige Termini der Literaturwissenschaft erfahren durch ihre Objektivierung in den verschiedenen National- und Regionalliteraturen leichte Bedeutungsveränderungen: Ihr konkreter und lebendiger Inhalt wird nicht nur durch die allgemeingültige Vorstellung (des Begriffs), sondern auch durch die Formen mitbestimmt, in denen sie sich in den einzelnen Literaturen verwirklichen. So hat z.B. der Begriff "Entwicklungsroman" nur in der deutschen Literatur einen eigentlichen Sinn, so hat der Begriff "Satire", - um ein anderes Beispiel zu nennen - eine andere Bedeutung in der russischen

Literatur, in der auch Gogol damit verbunden wird, als in der deutschen, in der man bei dem Wort an Lichtenberg, Blumauer oder Karl Kraus oder Kurt Tucholsky denkt.

Für einen Ungarn mittlerer Bildung wäre es wohl etwas schwierig, bei einigen Balladen Bertolt Brechts die Gattung "Ballade" zu erkennen, da für den Ungarn der Gattungsbegriff "Ballade" von Janos Arany geprägt ist.

So ist es auch mit dem Begriff und dem Terminus "Symbolismus": Er bezeichnet eine ziemlich lange Periode der russischen Literaturgeschichte und wird in einem beinahe direkten Kontinuum mit der Romantik gesehen, übrigens eher mit der deutschen als mit der russischen, die es kaum gab. In einem Teil der deutschen Literaturwissenschaft wird er als eine Stilrichtung oder poetische Verfahrensweise innerhalb einer Vielfalt von Formen in einer Periode angesehen und zugleich von der Romantik scharf getrennt, da doch eine andere Stilrichtung bzw. Verfahrensweise in der gleichen Periode von denselben Fachleuten als "Neuromantik" bezeichnet wird. Also das, was man mit der Romantik in Beziehung setzt, ist etwas anderes, als was man sich unter Symbolismus vorstellt. So verhält es sich selbst damit, was man unter (poetischem) Symbol versteht. Symbolistisch ist für einen an der deutschen Literatur großgewordenen Literaturkenner die Dichtung Stefan Georges (und dieses Verständnis geht darauf zurück, worauf Stefan George selbst zurückgriff, auf den französischen Symbolismus); symbolistisch ist für den literaturbeflissenen Ungarn ein bedeutender und vielleicht der ästhetisch wertvollste Teil des Werkes Andre Adys. (Der übrigens ebenfalls ein großer Bewunderer all dessen war, was französisch hieß, nur viel weniger Französisch konnte und sonst eine stärkere dichterische Persönlichkeit war als sein deutscher Zeitgenosse.)

Worin dieser Unterschied, also der zwischen den Symbolen Stefan Georges und Andre Adys besteht, wollen wir aufzeigen. Das ist einfach bei Stefan George, es wird - hoffe

ich - ein einziges Beispiel aus "Algabal" genügen, um die Art seines poetischen Gestaltens für die Dauer dieser Betrachtungen konkret in Erinnerung zu rufen:

Daneben war der raum der blassen helle  
Der weisses licht und weissen glanz vereint.  
Das dach ist glas' die streu gebleichter felle  
Am boden schnee und oben wolke scheint.

Der wände matte täfelung aus zedern'  
Die dreissig pfauen stehen dran im kreis.  
Sie tragen daunen blank wie schwanenfedern  
Und ihre schleppen schimmern wie das eis.

Für jede zier die freunden farbenstrahlen:  
Aus blitzendem und blinderem metall.  
Aus elfenbein und milchigen opalen.  
Aus demant alabaster und kristall.

Und perlen! klare gaben dumpfer stätte  
Die ihr wie menschliche gebilde rollt  
Und doch an einer wange warmer glätte  
Das nasse kühl beharrlich wahren sollt.

Da lag die kugel auch von murra-stein  
Mit der in früher jugend er gespielt.  
Des kaisers finger war am tage rein  
Wo tränend er sie vor das auge hielt.

Das Gedicht ist eine nicht einmal besonders kompliziert zusammengesetzte, jedenfalls aber eine reich ausgestattete Metapher, die wie die meisten Metaphern ohne besondere Schwierigkeit in die Sprache eines Gleichnisses übersetzt werden kann: Wie der hier evozierte mythische Kaiser sich ein reiches, farbiges, von der Alltäglichkeit abweichendes, selbstgeschaffenes, individuelles, autonomes und den geschichts- und gesichtslosen Massen entrücktes und ihnen gegenüber rücksichtsloses Herrscherleben in einer opulenten, naturfernen, kunstvollen und künstlichen Umgebung aufbaut, so errichtet sich der Dichter, das lyrische Subjekt des hintergründigen Sinns der Metapher, ein gehobenes Leben, das das gewöhnliche negiert. Etwas einfacher und kürzer: ich stelle mir -

sagt der Dichter - den Kaiser Algabal und mich selbst in dieser Form als Übermensch vor. ("Übermensch" wollen wir hier in echtem Nietzscheschen und nicht in landläufig trivialisiertem Sinne verstehen.) - Soviel über Stefan George und den sonstigen Symbolismus in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende.

Um etwas anderes geht es bei Endre Ady. Natürlich sind das, was wir hier als Beispiele lesen werden, auch Symbole, wenn auch nicht im Sinne des pars pro toto, wie man sonst Symbole begreift, sondern in dem, daß die dichterische Aussage sich nicht direkt im Bild äußert, sondern sich als eine Mitteilung hinter dem primären Bild verbirgt und offenbart. Wie übrigens auch bei Stefan George. Nur ist dabei der Entstehungsprozeß des hintergründigen Inhalts, der Weg seiner Aufnahme beim Leser (also die "Rezeptionsstrategie") und ihr Ergebnis in vielfacher Weise ein anderer.

(Wir bringen im folgenden Gedichte Adys - falls vorhanden - in ein oder zwei Nachdichtungen, und/oder in einer inhaltlich genauen Rohübersetzung.)

Mit Leda auf dem Balle

Schrill kreischt die Musik. Es türmt und teilt sich  
Das Parfum von Leibern, heißen und jungen.  
Erschrocken starren auf ein schwarzes Paar  
Die Mädchen von roten Rosen umschlungen.

"Wer sind sie?" Still sind wir eingetreten,  
Mit Flor das Todesantlitz schwarz verhangen.  
Und wir verstreun im rauschenden Saale  
Unsere Rosenkränze, welk und vergangen.

Die Musik verstummt. Im lustigen Saale  
Braust Winterwind, erloschen die Kerzen.  
Wir gehen zum Tanze und weinend und fröstelnd  
Fliehen vor uns der frohen Paare Herzen.

(Nachdichtung von Zoltán Franyó)

Mit Léda beim Ball

Es jubelt Musik, sie türmt sich, und überall weht  
Ein heißer, ein glücklicher Duft durch den Raum.  
Die rosenbekränzten Mädchen und Jünglinge stehn -  
Sie starren erschreckt auf das nachtschwarze Paar  
wie im Traum.

"Wer ist das?" In traurige, brennende Stille treten  
wir ein.  
In dunklen Schleiern verbergen wir unser Todesgesicht.  
Wir streuen die müden Rosen der welkenden Kränze umher,  
Erstarrt ist der heitere Saal, und wir stehen im Licht.

Es schweigt die Musik, durch den warmen und fröhlichen  
Raum  
Orgelt der eisige Wind, löscht Feuer und Kerzen.  
Wir beginnen den Tanz, und die glücklichen Paare ent-  
fliehen.  
Sie verlassen fröstelnd den Ball, das Grauen im Herzen.

(Nachdichtung von Heinz Kahlau)

Die Musik kreischt, es türmt sich auf und zerfällt / Der  
parfumgeschwängerte, selige, heiße, junge Dunst, / Und die  
rosenbekränzten Mädchen und junge Männer / Sehen erschreckt  
auf ein schwarzes Paar. // "Wer ist das?" Und wir betreten  
den Saal in trauriger Stille. / Wir hüllen unser Todes-Ge-  
sicht in einen dunklen Schleier / Und zerstreuen unsere ver-  
welkten, alten Rosenkränze / Stumm im fröhlichen Saal um uns  
herum. // Die Musik erstirbt und im fröhlichen Saal / Braust  
ein eisiger Wind und die Lichter erlöschen, / Wir setzen  
zum Tanz an und weinend und fröstelnd / Stieben die glück-  
lichen Hochzeitspaare auseinander.

Vor dem guten Prinzen Stille

Ich gehe im Wald unter Mondlicht. / Es klappern mir die  
Zähne und ich pfeife vor mich hin. / Hinter mir kommt der  
riesengroße / Gute Prinz Stille / Und wehe mir, wenn ich  
mich wende. // Wehe mir, wenn ich verstummte, / Oder meinen  
Blick nach oben, zum Mond wendete: / Ein Schrei, ein Kra-

chen, / Und der gute Prinz Stille / Zermalmte mich mit seinem Fuße.

Der verirrte Reiter

Hier trabt verirrt der Reiter  
Von einst im blinden Lauf,  
Schreckt die in Urzeitsümpfen  
Gefangnen Seelen auf.

Wo da und dort in Flecken  
Noch Busch vom Urwald steht,  
Sind winterlicher Märchen  
Gespenster aufgeweht.

Hier ist der Busch, das Dickicht,  
Hier ist das stumpfe Lied,  
Das seit Urväters Zeiten  
Geduckt durch Nebel zieht.

Der Herbst ist hier gespenstisch.  
Novembernebelhort,  
Die bergumstandne Ebne.  
Die Menschen gingen fort.

Sonst nackt, hat sich die Ebne  
Mit Schilf und Wald bedeckt,  
Ihr Selbst novemberneblig  
Im Urzeitdunst versteckt.

Nur Fluß von Blut, Geheimnis,  
Was Ahnen einst getan,  
Nur Wald und Busch und Dickicht,  
Ein irrlichtalter Wahn.

Ein längst verirrter Wanderer  
Sucht tangbewachsenen Weg,  
Kein Licht zeigt ihm die Häuser  
Und keine Spur den Steg.

Stumm fröstelnd schlafen Dörfer  
In Traumvergangenheit.  
Im Busch der Nebel lauern  
Wolf, Bär aus Urwelt-Zeit.

Hier trabt verirrt der Reiter  
Von einst im blinden Lauf,  
Schreckt die in Urzeitsümpfen  
Gefangnen Seelen auf.

(Nachdichtung von Heinz Kahlau)

Man hört das blinde Traben / Eines verirrtten, ehemaligen  
Reiters, / Die gefesselten Seelen / Von gewesenen Wäldern  
und vom uralten Schilf schrecken auf. // Wo in Flecken hie  
und da / Sich das Gestrüpp aus Urdickicht staute / Werden  
jetzt jäh / Die Ungeheuer der Wintermärchen wieder leben-  
dig. // Da ist das Dickicht, das Gestrüpp, / Da ist das  
alte, dumpfe Lied, / Das in der Tiefe des tauben Nebels  
lag / Seit der Zeit unserer tapferen, traurigen Großvä-  
ter. // Der Herbst ist bei uns voller Gespenster / Und  
wenig Menschen sind übriggeblieben: / Und auf der von  
Hügeln eingezäunten Ebene / Geht der November im Nebel-  
mantel herum. // Die mit Wäldern und Schilf nackte Ebene  
/ läßt plötzlich wieder / Ihr nebelgehülltes November-  
Selbst, / Verborgen im Nebel vergangener Jahrhunderte,  
anwachsen. // Überall Wunden, überall Geheimnisse, / Über-  
all Bedrückung, überall Ahnen, / Überall Wälder und Schilf,  
/ Überall ehemalige Wahnverfolgte. // Ein ehemaliger, ver-  
irrter Reisender, / Begibt sich auf einen Weg, bewachsen  
von neuen Schlingpflanzen, / Es gibt aber kein Licht, kei-  
nen Laternenschein / Und keinen Laut von Dörfern. // Die  
Dörfer schlafen stumm / Fröstelnd von alten Zeiten träumend  
/ Und aus dem Nebeldickicht brechen / Wölfe, Büffel und  
rasende Bären. // Man hört das blinde Traben / Eines ver-  
irrten, ehemaligen Reiters, / Die gefesselten Seelen / Von  
gewesenen Wäldern und vom uralten Schilf schrecken auf.

Wir halten vorläufig soviel fest:

Ein Mann und eine Frau betreten einen Ballsaal, die jun-  
gen tanzenden Paare erstarren und werden auseinander ge-  
scheucht, das Menschenpaar beginnt zu tanzen. - Einer geht  
in einem Wald, in seiner Angst (wovor?) pfeift er vor sich  
hin, hinter ihm eine Schreckensgestalt, er wagt nicht nach  
hinten und auf den Mond zu sehen, er stürbe dann einen grau-  
samen Tod. - Ein einsamer Reiter irrt durch eine verwilder-  
te, menschenleere und unbekante Gegend; er weiß von Men-

schen, die hier lebten und unsichtbar auch jetzt noch leben, er spürt die Bedrohung durch blutrünstige Tiere, die jederzeit aus dem undurchsichtigen Dickicht und dem Nebel herausbrechen können.

Wie einer, der aufwacht und plötzlich verhaftet wird, und das ist so gut wie selbstverständlich, daß er nicht nur die Gründe nicht weiß, sondern darüber nicht einmal nachdenkt; er geht in eine Kirche, und dort sagt ihm ein wohlwollender Geistlicher, daß er seine unbenannte Schuld nie loswerden kann, sonst aber nie vors Gericht gebracht wird, wenn er nicht aus freien Stücken dorthin geht; er sucht einen Advokaten auf, im Vorzimmer wird er von einem Dienstmädchen verführt, die eine Haut wie ein Wassertier zwischen den Fingern hat, und es ist ein kaum gutzumachender Fehler, daß er sich verführen ließ. Oder ein anderer geht auf ein Schloß zu und je mehr er von seinem Weg zurücklegt, desto mehr entfernt er sich von seinem Ziel; wenn er ein Mädchen - übrigens in einem augenblicklich ungenutzten Schulzimmer - liebt, starren ihn zwei menschenähnliche zwerghafte Gnomen, die einander zum Verwechseln ähnlich sind, durch das Fenster an. - Dies und vieles andere ist uns wohlbekannt; trotzdem wollen wir uns zwei längere, zusammenhängende Textstellen ansehen: den Anfang und den Abschluß von "Ein Landarzt".

"Ich war in großer Verlegenheit: eine dringende Reise stand mir bevor; ein Schwerkranker wartete auf mich in einem zehn Meilen entfernten Dorfe; starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm; einen Wagen hatte ich, leicht, großräderig, ganz wie er für unsere Landstraßen taugt; in den Pelz gepackt, die Instrumententasche in der Hand, stand ich reisefertig schon auf dem Hofe; aber das Pferd fehlte, das Pferd. Mein eigenes Pferd war in der letzten Nacht, infolge der Überanstrengung in diesem eisigen Winter, verendet; mein Dienstmädchen lief jetzt im Dorf umher, um ein Pferd geliehen zu bekommen; aber es war aussichtslos, ich wußte es, und immer mehr vom Schnee überhäuft,

immer unbeweglicher werdend, stand ich zwecklos da. Am Tor erschien das Mädchen, allein, schwenkte die Laterne; natürlich, wer leiht jetzt sein Pferd her zu solcher Fahrt? Ich durchmaß noch einmal den Hof; ich fand keine Möglichkeit, zerstreut, gequält stieß ich mit dem Fuß an die brüchige Tür des schon seit Jahren unbenützten Schweinestalles. Sie öffnete sich und klappte in den Angeln auf und zu. Wärme und Geruch wie von Pferden kam hervor. Eine trübe Stalllaterne schwankte drin an einem Seil. Ein Mann, zusammengekauert in dem niedrigen Verschlag, zeigte sein offenes blauäugiges Gesicht. 'Soll ich anspannen?' fragte er, auf allen vieren hervorkriechend. Ich wußte nichts zu sagen und beugte mich nur, um zu sehen, was es noch in dem Stalle gab. Das Dienstmädchen stand neben mir. 'Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat', sagte es, und wir beiden lachten.

'Hollah, Bruder, hollah, Schwester!' rief der Pferdeknecht, und zwei Pferde, mächtige flankenstarke Tiere schoben sich hintereinander, die Beine eng am Leib, die wohlgeformten Köpfe wie Kamele senkend, nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch, das sie restlos ausfüllten. Aber gleich standen sie aufrecht, hochbeinig, mit dicht ausdampfendem Körper. 'Hilf ihm', sagte ich, und das willige Mädchen eilte, dem Knecht das Geschirr des Wagens zu reichen. Doch kaum war es bei ihm, umfaßt es der Knecht und schlägt sein Gesicht an ihres. Es schreit auf und flüchtet sich zu mir; rot eingedrückt sind zwei Zahnreihen in des Mädchens Wange. 'Du Vieh', schrie ich wütend, 'willst du die Peitsche', besinne mich aber gleich, daß es ein Fremder ist; daß ich nicht weiß, woher er kommt, und daß er mir freiwillig aushilft, wo alle andern versagen. Als wisse er von meinen Gedanken, nimmt er meine Drohung nicht übel, sondern wendet sich nur einmal, immer mit den Pferden beschäftigt, nach mir um. 'Steigt ein', sagt er dann, und tatsächlich: alles ist bereit. Mit so schönem Gespann, das merke ich, bin ich noch nie gefahren und ich steige fröhlich ein. 'Kutschieren werde aber ich, du kennst nicht den Weg', sage ich. 'Gewiß', sagte er, 'ich fahre gar nicht mit, ich bleibe bei Rosa'. 'Nein', schreit Rosa und läuft im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals ins Haus; ich höre die Türkette klirren, die sie vorlegt; ich höre das Schloß einspringen; ich sehe, wie sie überdies im Flur und weiterjagend durch die Zimmer alle Lichter verlöscht, um sich unauffindbar zu machen. 'Du fährst mit', sage ich zu dem Knecht, 'oder ich verzichte auf die Fahrt, so dringend sie auch ist. Es fällt mir nicht ein, dir für die Fahrt das Mädchen als Kaufpreis hinzugeben.' 'Munter!' sagte er; klatscht in die Hände; der Wagen

wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt. Aber auch das nur einen Augenblick, denn, als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken, bin ich schon dort; ruhig stehen die Pferde; der Schneefall hat aufgehört; Mondlicht ringsum; [...]."

Nach nicht weniger alptraumhaften Erlebnissen kommt der Landarzt auf eine nicht weniger von der Normalität abweichende Weise notdürftig bekleidet auf seinen Wagen. Und dann:

"Niemals komme ich so nach Hause; meine blühende Praxis ist verloren; ein Nachfolger bestiehlt mich, aber ohne Nutzen, denn er kann mich nicht ersetzen; in meinem Hause wütet der ekle Pferdeknecht; Rosa ist sein Opfer; ich will es nicht ausdenken. Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich alter Mann umher. Mein Pelz hängt hinten am Wagen, ich kann ihn aber nicht erreichen, und keiner aus dem beweglichen Gesindel der Patienten rührt den Finger. Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt - es ist niemals gutzumachen."

Gemeinsam ist diesen Zitaten aus Ady und Kafka zunächst der erzählerische Charakter, etwas zeitgemäßer sagt man heute, die durchgehende narrative Struktur, die als symbolistisch bezeichnet wird, im Gegensatz zum Symbolismus der metaphorisch-beschreibenden Haltung in den west- bzw. sonstigen mitteleuropäischen Literaturen.

Zweitens zeichnet sich der Ablauf dieser Szenen bzw. Szenenfolgen durch das Alogische aus: die Erzählprozesse sind nicht von in sich bestehenden Figuren und ihren auch in ihrer Individualität allgemeingültigen Motivationen, sondern von Gemütszuständen (des Autors) her organisiert. Das macht gerade den ihnen eigenen Symbolismus aus: Das Erzählte behauptet sich in sich selbst nicht als schlüssig, gewinnt nur durch einen 'zweiten Sinn' eine künstlerische Transparenz.

Drittens: zu diesem zweiten Sinn kommen wir (Leser) erst, wenn wir die emotionelle, genauer gesagt unterschwellige Substanz auf uns wirken lassen, die vom Erzählten ausgeht und von ihm getragen wird und die es andererseits wie Traumbilder hervorgebracht hat. Die einzige Funktion der Figuren und Handlungsmomente besteht darin, dem Unterschwelligen Gestalt zu verleihen, es sinnlich wahrnehmbar zu machen bzw. solche Situationen heraufzubeschwören, die das in direkter Form Nicht-Formulierbare in sich tragen.

Viertens und letztens geht es bei diesem Unterschwelligen um die Angst, selbstverständlich um die existentielle Angst im Kierkegaardschen, um die "Lebensangst" im Spenglerschen Sinne: um das Geworfensein, Bedrohtsein, Ausgeliefertsein und Verlorensein des Individuums, bei Ady auf jeden Fall erweitert um das Kollektive des historisch Gewordenen und bedrohlich Künftigen, das (bei ihm) unverzichtbarer Teil des Individuums ist, um die drohende Vernichtung der voneinander nicht trennbaren individuellen und kollektiven Identität, des "Selbst".

Ob der Grund dieser Gemeinsamkeiten mehr als das Unfaßbare der zeitlichen Übereinstimmung zweier zufällig inhaltlich und formal gleich veranlagter Dichter ist? Wir dürfen es vermuten. Auf keinen Fall empfiehlt sich, die gemeinsamen Quellen in Äußerlichkeiten zu suchen, in Äußerlichkeiten der Wirklichkeit und der künstlerischen Ausdrucksmittel. (Wie wenn wir von der lähmenden Bürokratie der österreichisch-ungarischen Monarchie sprechen, die angeblich im "Schloß" abgebildet ist. Erstens einmal dürfte die "preußische" Bürokratie nicht wesentlich anders gewesen sein, zweitens ist es doch klar, daß wir bei solchen Identifikationen Farbe und Linie für den Bildvorwurf nehmen, genauso, wie wenn wir die Foltermaschine und Strafkolonie für die Vorwegnahme von Zukünftigem halten. Das sind alles nur Bilder, die sonst unfaßbar Inneres und Gegenwärtiges sinnlich zu vermitteln haben: Ohnmacht des sich selbst suchenden Menschen und seine

heillose und heimliche Lust im Versinken in die existenzielle Aussichtslosigkeit.)

Es kann auch kaum von einer Wirkung eines der beiden Dichter auf den anderen die Rede sein. Kafka kannte zwar Ady, diese Bekanntschaft ging jedoch nicht über ein flüchtiges Gefühl der Verwandtschaft hinaus. "Allmählich gräbt man sich doch mit kleinen Hilfen hie und da diesen großen Menschen aus dem ungarischen Dunkel [...]", - schrieb er in einem Brief an seinen ungarischen Arzt und Freund, der ihm Nachdichtungen der Gedichte Adys vermittelt hatte.

"Manches verstehe ich nicht, aber das Ganze geht mir ein, es macht - wie immer in solchem Fall - glücklich darüber, daß er da war und ist und deshalb irgendwie mit ihm verwandt - 'mit niemandem verwandt' (das Gedicht, in dem dieser Ausdruck Adys an betonter Stelle vorkommt, steht als Motto in dem von Ludwig Hatvany herausgegebenen Ady-Band 'Auf neuen Gewässern' aus dem Jahre 1921, den wahrscheinlich auch Kafka in der Hand hatte.) heißt es, also auch darin verwandt." 1)

Wir haben auf der anderen Seite keine Angaben von Adys Kenntnissen über Kafka:

Mit der größten Vorsicht dürfen wir vielleicht davon sprechen, daß das Empfinden der beiden Dichter für die Fragwürdigkeit der individuellen (und gegebenenfalls der kollektiven) menschlichen Existenz von bestimmten Verhältnissen hervorgehoben wurde. Das waren spezifische, jedoch zugleich allgemeingültige Empfindungen der Vorläufigkeit und Unsicherheit, das war der Alpdruck einer drohenden, unabsehbaren Katastrophe, deren mögliche Folgen vorausgeahnt wurden. Es kann doch auch kein Zufall sein, daß die zwei Großen des Fin de siècle, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke, trotz mancher Affinität so ganz anders sind als Stefan George, der dritte der gleichen Sprache und der gleichen Zeit - aber einander wieder so ähnlich wie wieder andere einer anderen Sprache,

aber der gleichen gesellschaftlichen Landschaft, Dezső Kosztolányi und Árpád Tóth.

Das aber wäre ein anderes Kapitel der gemeinsamen Literaturgeschichte.

#### ANMERKUNG

- 1) Zitiert nach dem Aufsatz István Frieds, in dem er alle wechselseitigen Kontakte Franz Kafkas mit der ungarischen Literatur bearbeitet hat: "Franz Kafka und die Ungarn", in: Arbeiten zur deutschen Philologie, Bd. VI (1972), S.123-129, Zitat S.124.



Dezső Kosztolányi und die Österreichisch-Ungarische Monarchie

Philologische Beziehungen

Der 1885 geborene Dezső Kosztolányi gehörte zu den namhaftesten Schriftstellern der ungarischen Literaturrevolution am Jahrhundertbeginn, die nach ihrer seit 1908 erscheinenden führend-organisierenden Zeitschrift Nyugat (Westen) von der ungarischen Literaturgeschichte als Nyugat-Bewegung bezeichnet wird. Endre Ady, Zsigmond Móricz, Mihály Babits und Dezső Kosztolányi - diese vier Namen bedeuteten die Avantgarde des Nyugat. Kosztolányi nahm in diesem Dichterkreis eine Sonderstelle ein. Nicht nur, weil er gegenüber Ady, dem homo politicus, und Babits, dem homo moralis, am konsequentesten den homo aestheticus, die Ästhetenhaltung, als bejahtes Poeten-Modell vertrat, sondern einen besonderen Anstrich gab es ihm auch, daß er sich, während die anderen großen Dichter des Nyugat sich eher der französischen, englischen oder der deutschen Literatur verbunden fühlten, nach einer anderen Richtung orientierte. Im Besitz einer außerordentlich weitreichenden weltliterarischen Bildung "waren" - wie es Dezső Keresztúry in einer Studie von 1936 als erster bemerkte - "nicht die Franzosen seine wahren Verwandten, sondern die letzten Blüten des weiteren gemeinsamen Vaterlandes - (der Monarchie) -: Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke".<sup>1)</sup> Kosztolányi war unter den bedeutenden ungarischen Künstlern am Anfang des Jahrhunderts neben Milán Füst, Dezső Szomory, Gyula Krúdy und Ferenc Molnár der am betontesten "monarchische" Schriftsteller. Und so kann vielleicht bei der noch zu schreibenden "monarchischen" Geistesgeschichte des Jahr-

hundertbeginns sein Lebenswerk einen unterstützenden Beitrag leisten.

Zahlreiche philologische Fakten beweisen Kosztolányis starke Bindung an den österreichisch-wienerischen Geist, das natürliche Zentrum des monarchischen Geistes. Als kaum Zwanzigjähriger war er im Studienjahr 1904/1905 Student der Wiener Universität. Zwar widerstrebte ihm der Alltag der Stadt, das Spießbürgertum, das er dort zu erkennen meinte, aber voll Verehrung erwähnte er in seinen Briefen einige Professoren der Universität: den Ästheten Emil Reich, der über Ibsen schrieb, den Philosophen Robert Reininger und den Psychologen Wilhelm Jerusalem.<sup>2)</sup>

Nicht dieses frühe Universitätsjahr bedeutete jedoch seine wirkliche Beziehung zum österreichisch-wienerischen Geist, sondern die tiefe innere Bindung an dessen Dichter- und Künstler-Repräsentanten. Kosztolányi war Dichter, Romancier und Novellist, aber gleichzeitig auch einer der fruchtbarsten ungarischen Übersetzer und Essayisten. Unter seinen Übersetzungen und Essays tauchen häufig zeitgenössische österreichische Dichter auf: Rilke, Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Franz Werfel, Stefan Zweig, Anton Wildgans, Bertold Viertel u.a. Ungarische Forschungen haben auch bisher schon Wesentliches zur Beziehungen zwischen Kosztolányi und Rilke erbracht,<sup>3)</sup> aber meiner Meinung nach gibt es hier noch viele philologisch-komparatistische Forschungsaufgaben. Schon aufgrund oberflächlicher Eindrücke läßt sich zum Beispiel vermuten, daß nicht nur eine analog-typologische, sondern auch eine historisch-philologische Verbindung zwischen der bei Kosztolányi wirkenden Mitleidsästhetik und dem Mitleidsgedanken bei Franz Werfel, der Sprachkritik von Karl Kraus und dem für Kosztolányi bezeichnenden Sprachinteresse, seiner künstlerisch-poetischen Sprachthematizierung, besteht.

Zweifellos wurde seine Persönlichkeitsphilosophie und seine Anthropologie in starkem Maße von der Psychologie

Freuds beeinflußt. Vom Gesichtspunkt der philologisch-historischen wie auch der analog-typologischen Gegenüberstellung verspricht z.B. der Vergleich Hofmannsthals mit Kosztolányi oder Peter Altenbergs mit Kosztolányi ebenfalls interessante Forschungsergebnisse. Mangels entsprechender Vorstudien möchte ich selbst auf die ungefähre Untersuchung dieser komparatistischen Probleme verzichten. Lediglich mit einer einzigen Frage möchte ich mich befassen: worin Kosztolányi als Kritiker und Essayist die charakteristischen Merkmale des spezifischen "monarchischen" Geistes zu Beginn des Jahrhunderts sah. Vielleicht kann Kosztolányis Monarchie-Bild einen brauchbaren Beitrag zur Erforschung der Geistesgeschichte der Monarchie leisten.

#### Der monarchische Geist

Unter den ersten, die den sogenannten monarchischen Geist bewußt machten, war in Ungarn Dezső Kosztolányi. Er erkannte, daß es auch eine geistige Monarchie gibt, eine gemeinsame intellektuelle, künstlerische Mentalität. "Das Stück Erde, das Österreich heißt, ist nicht nur geographisch eine eigene Wirklichkeit. Die Menschen leben hier anders als anderswo" - schrieb er in einem Artikel, in dem von jenem Schriftsteller Schnitzler die Rede war, der seiner Meinung nach "im literarischen Sinne die österreichische Nationalitätenfrage gelöst hat", indem er einer gemeinsamen Geistigkeit Ausdruck verleiht. "Eigentlich handelt es sich" - schrieb er - "um ganz verschiedene Menschenarten, die einander sprachlich nicht verstehen, und trotzdem stimmt der Takt ihres Lebens überein, ihre Gesichter sind verschieden, aber doch irgendwie verwandt, in den Gewohnheiten unterscheiden sie sich, aber im Stil sind sie beinahe Geschwister".<sup>4)</sup> Und für Kosztolányi gehörte in dieses "geschwisterlich Gemeinsame" auch

der ungarische, der Pester Geist. "Uns ist die österreichische Muse nicht fremd" - argumentierte er gegen tiefeingewurzelte antimonarchische Gefühle.<sup>5)</sup>

Hinter der Suche nach diesem gemeinsamen Geist verbarg sich im Falle Kosztolányis nicht irgendeine politische Überlegung, im Gegenteil. Es ist kein Zufall, daß sich die ungarische Literatur vor ihm keine Gedanken darübergemacht hat, ob es ein solches geistiges Phänomen gibt, das man als monarchisch bezeichnen kann. Die Hauptströmung dieser Literatur war traditionell immer politisch-gesellschaftlich bzw. national und in ihrer Einstellung antimonarchisch. Die ungarische politische Progression am Anfang des Jahrhunderts hielt - unter Berufung auf die der barock-katholisch-absolutistischen Tradition entgegengesetzte aufgeklärte josephinistische Habsburg-Tradition - im Interesse der ungarischen Demokratie ein Zusammenwirken mit der Habsburgmacht für möglich (man braucht nur an die politische Konzeption von Oszkár Jászi oder Zsigmond Kunfi zu denken). Die ungarische Literatur aber teilte diese Meinung nicht. Für sie bedeutete die Monarchie nur das zu beseitigende historisch Schlechte, einen die feudalen Kräfte begünstigenden Irrtum der Geschichte. Es mußte sich gegen die gesellschaftszentrische literarische Strömung erst eine persönlichkeitszentrische Linie herausbilden und erstarken, damit sich die Betonung änderte. Und Dezső Kosztolányi ist der Repräsentant dieser Literatur. Im Gegensatz zur traditionellen gesellschaftszentrischen Haltung der ungarischen Literatur war seine künstlerische Einstellung betont persönlichkeitszentrisch. Sein Ideal sah er in einer solchen Literatur, die - wie er schrieb - "alle gesellschaftlichen Probleme fortstößt".<sup>6)</sup> Ihn reizte nicht die Frage: Was ist die Welt, was ist die Gesellschaft und wie müßte man sie zum Wohle des Menschen verändern? Sondern für ihn stellte sie sich in erster Linie so: Wer bin ich, wer ist der Mensch, wie muß man schön und sinnvoll leben?

Es ist wahrscheinlich an sich schon ein bezeichnendes Moment, daß ein solches par excellence persönlichkeits-zentrisches Schriftsteller-Weltbild im ungarischen Geistesleben des Jahrhundertbeginns am ausgeprägtesten auf das Problem der Existenz des monarchischen Geistes reagierte. Das zeigte auch jene Tatsache der Rezeption, daß zu diesem Geist als charakteristisches Kriterium eine persönlichkeits-zentrische Einstellung und eine nicht vorrangig soziologisch-historische, sondern ontologisch-anthropologische Ausrichtung gehören konnte. Und deshalb vermochte der monarchische Geist in einem Dichter vom Typ Dezső Kosztolányis ein Echo auszulösen. Für ihn war der monarchische Geist kein Politikum, sondern Ontologikum und Anthropologikum. Er glaubte, daß sich mit Inhalten, die in diese Richtung wiesen, dessen Charakter bestimmen lasse. Man kann aus seinen Schriften drei Züge als Hauptkriterien des monarchischen Geistes analysieren: erstens eine Art eigentümliche Ambivalenz, die gespaltene Seele, zweitens eine radikale Introversion und drittens - als Synthese der beiden - ein gewisses ironisiertes, durchästhetisiertes Tragikgefühl, mit seinen eigenen Worten eine "Beinahe-Tragik", ein "lächelnder Nihilismus".

## Die Kriterien des monarchischen Geistes

### 1. Gespaltene Seele

Ein eigentümlicher Zwei-Seelen-Zustand, ein inneres Gespaltensein, war nach Kosztolányis Auffassung für die charakteristische monarchische Geisteshaltung bezeichnend. Auf die verschiedenste Art und Weise versuchte er deren Ursprung zu bestimmen. Einerseits betonte er das gemeinsame Bestehen von Sekurität und Gefährdetsein. Er sprach vom Habsburger-Reich als vom "zerfallenden aber noch immer

im Golde glänzenden österreichischen Kaiserreich", in dem der baldige Untergang schon zu verspüren war, das aber auch in seinem dem Tode nahen Greisentum noch Würde ausstrahlen konnte.<sup>7)</sup> In dieser Welt gehörten seiner Meinung nach der Zerfall und das Im-Golde-Glänzen: das Gefährdetsein und die Trotzdem-Sicherheit zusammen.

Neben dieser gesellschaftlichen, historisch-philosophischen Begründung taucht als zweites erklärendes Prinzip ein kulturgeschichtlicher Gesichtspunkt auf: Wie er meinte, wurde die geistige Haltung durch das gleichzeitige Existieren verschiedener Kulturkreise determiniert. Die einzelnen Himmelsrichtungen als kulturgeschichtliche Entität auffassend, befand sich die Monarchie nach Kosztolányi "zwischen West und Ost". Wie er an einer Stelle schrieb, ist "in der Lust der Menschen noch etwas Zurückhaltendes, Edles, aber in ihrer Arbeit zeigt sich schon das Leichte der östlichen Bequemlichkeit".<sup>8)</sup> Und gleichzeitig treffen sich hier nicht nur Osten und Westen, sondern auch Norden und Süden. "Die Österreicher haben die deutsche Tiefe, aber auch die lateinische Leichtigkeit", bemerkte er.<sup>9)</sup>

Außer Nationen mit unterschiedlicher Identität und verschiedenem Ziel wurden vom Habsburger-Kaiserreich - so Kosztolányi - auch noch besondere geistige Attitüden zusammengehalten. So wirkten hier auch innerlich, in der Seele, gleichzeitig zentrifugale und zentripetale - fliehende und bindende - Kräfte. Entsprechend dieser Zweiheit war seiner Ansicht nach auch der hier herrschende künstlerische Geist durch eine gespaltene Seele, durch innere Paradoxie, gekennzeichnet. In der widersprüchlichen Zweiheit, mit seinen eigenen Worten: einer Art Dualismus, meinte er den einen Wesenszug des spezifischen monarchischen Geistes zu erkennen.<sup>10)</sup> Er sah ihn als etwas, wo - wie er sagte - "Wachsein und Traum", "Humor und Metaphysik", "Lebenskunst und Todeskunst", "der Tod und das Lachen", "das Leben und der Tod" sich "in einer unentwirrbaren Einheit" vermischen.<sup>11)</sup>

Solche Künstler schufen in dieser Welt ihre Werke, die - wie er schreibt - "leiden und genießen können. Weinen sie? Sie vergießen Tränen. Lachen sie? Sie lächeln. Beides tun sie jedoch meistens gleichzeitig".<sup>12)</sup>

Es ist meiner Meinung nach ein bezeichnendes Moment, daß Kosztolányi Paradoxa dieses Typs, also einander ausschließende Begriffe verwendet, wenn er über den von ihm wahrgenommenen monarchischen Geist spricht. Er hatte auch sonst die Paradoxa gern. Für ihn sind solche Wortstrukturen bezeichnend wie "glücklich trauriges Lied", "lächelnder Nihilismus", "heitere Traurigkeit" usw. Es stellt sich die Frage - und einer weiteren Untersuchung ist es überlassen, die Antwort darauf zu geben -, inwieweit sich diese Neigung zum Paradoxon als mit der monarchischen Geistigkeit zusammenhängender stilistischer Zug verbuchen läßt, als ein solches Stilistikum, in dem sich auch ein Ideologikum spiegelte: die für die Monarchie des Jahrhundertbeginns charakteristische gesplattene Seele, eine tiefe tragische Wertkrise.

## 2. Introversion

Neben der Paradoxie, der inneren Widersprüchlichkeit, gehörte nach Kosztolányi eine Art hochgradige Isolierung von der Wirklichkeit, eine radikale Introversion zum spezifischen monarchischen Geist des Jahrhundertbeginns. "Ein charakteristisch österreichischer Poet: weich, innerlich, Ästhet" - schrieb er zum Beispiel über Stefan Zweig.<sup>13)</sup> Wie er meinte, wendet sich hier jedes geistige Suchen nach innen. Jede Unruhe löste ein Sich-Zurückziehen in die innere Welt aus. Sein Ideal war die Biedermeierzeit, als in der Unbeweglichkeit der "Heiligen Allianz" die Bedeutung der intimen Sphäre wuchs; dorthin zog man sich zurück, das ganze Interesse wandte sich nach innen. Aber nicht nur eine anti-zivilisatorische Romantik erklärt seine Neigung zu dieser

Epoche, sondern auch die Nostalgie des Unpolitischen, der vermeintlichen geschichtlichen Ruhe: das Aus-der-Geschichte-Ausbrechenwollen. In seiner Auffassung waren die Franz-Joseph-Ära und die Biedermeierzeit einander verwandt. Und er faßte auch die österreichische Kunst zu Beginn des Jahrhunderts so auf, daß eines ihrer wesentlichen Merkmale das Unpolitische, das Außerhalb-der-Geschichte-Stehen ist.

Eben deshalb gehörte für ihn zu dieser Kunst eine konsequente Ablehnung des Naturalismus. "Damals zeigte sich der Naturalismus sogar schon in den lyrischen Gedichten - das Motto war, daß der wahre Künstler nicht isoliert in seiner Zeit stehen kann, daß er den Ton des Elends hören, die Massen, die gesellschaftlichen und politischen Kämpfe wahrnehmen muß. Gegenüber dieser demokratischen Theorie bekennen sich die Wiener Lyriker zum Aristokratismus, der völligen Überlegenheit des Künstlers".<sup>14)</sup> Er sah es so, daß sich hier die Selbstisolierung zum Lebensprinzip auswuchs. Im Gegensatz zum öffentlichen Leben wurden die Privatsphäre, die innerlichste Welt, das Inkognito bestimmend.

Als Folge dieser radikalen Introversion entwickelte sich ein intensives Seelenleben, eine differenzierte Fähigkeit des Erlebens, eine reiche innere Welt. In dieser gehaltvollen Subjektivität und Sensibilität vermeinte Kosztolányi das spezifische Unterscheidungsmerkmal der österreichischen Dichtung zu finden. "Österreich und vor allem Wien bedeutet in der Weltlyrik heute mehr als sogar Paris oder London oder ganz Deutschland zusammengenommen".<sup>15)</sup> "Hier entstand eine eigenartige Differenziertheit. Man weiß nicht, wie, und nicht gewiß, warum sich gerade in dieser von Italienern erbauten Musikstadt mit italienischer Kultur die Essenz der Gefühle besonders verfeinerte".<sup>16)</sup> "In Österreich hat sich die Hochachtung der Gefühle ganz besonders entwickelt".

### 3. Ironisierte, durchästhetisierte Tragik

Last not least gehörte für Kosztolányi eine Art spezifisches Tragödiengefühl zum monarchischen Geist am Anfang des Jahrhunderts, eine ironisierte und durchästhetisierte Tragik, durch die die gespaltene Seele, die innere Zerrissenheit und die nach innen gewandte ästhetische Haltung gleichsam in eine Synthese gebracht wird. Er hielt Arthur Schnitzler für einen der charakteristisch monarchischen Schriftsteller, weil dieser, wie er schrieb: "sich die Relativität seiner Urteile vorbehielt".<sup>17)</sup> "Bei allem Humor" - so bemerkte er - "ist er auch tragisch, weil der Zweifel des heutigen Menschen in ihm wohnt, der alles, wenn auch nicht ganz bewußt, so doch von vielen Seiten sieht, und der weiß, daß sich aus den bunten Teilen des Kaleidoskops... eine traurige Wahrheit zusammensetzt". Dieser Schriftsteller ist schon, sagte er, "von der edlen Krankheit des Jahrhunderts, dem Zweifel, erfaßt, dem Leiden der Großen, daß es dem Leben unmöglich ist, das Maß und den Wert aufzufinden".<sup>18)</sup> "Wir schweben alle in der grenzenlosen Unsicherheit" - verkündete er seine Auffassung vom spezifisch monarchischen Geist, - " ... daß alles vergeht und daß diese verfallende, wogende, sich verändernde Welt unbegreiflich ist"; überall ist der Zufall und die Unsicherheit der Herr.<sup>19)</sup>

Jedoch wurde das Ich von diesem unaufgelösten, sich aus Widersprüchen, Skepsis, Relativismus und Wertmangel ergebenden Tragikgefühl nicht begraben. Es konnte sich durch seine bewahrte Autonomie: die Introversion, die gehaltvolle reiche Subjektivität, behaupten. Und infolgedessen erfuhr das Tragikgefühl eine Durchästhetisierung, eine Verwandlung in Musik. Es wurde zum Ästhetikum, trat als verhülltes, ironisiertes Tragikum auf. Kosztolányi formulierte es so: "Die Wiener Lyrik ist nur ein Hinweis auf etwas Höheres, eine nach oben seufzende Geste, das ins mystisch Unbekannte rufende

Wort, das das Erstaunen eines Menschen erklärt - eines eigenartigen Menschen, eines sehr eigenartigen Menschen in einer sehr eigenartigen seelischen Situation ... und dessen Erstaunen, den Schock der Seele, sein Zurückschrecken, sein Erstarrtsein und Entsetzen festhält". Das Kriterium des monarchischen Geistes war für Kosztolányi dieses in Ahnungsnebel gehüllte, sich aus Höhenstreben und Hoffnungslosigkeit ergebende spezifische tragische Gefühl, mit seinen Worten: diese "Beinahe-Tragik".<sup>20)</sup> Jene Welt spiegelt sich darin, die - wie er schrieb - "eine eigentümliche Atmosphäre erfüllt", in der "leicht, fein und wehmutsvoll ... der Tod ist".<sup>21)</sup>

### "Lächelnder Nihilismus"

Nicht nur in den theoretischen Schriften des jungen Kosztolányi läßt sich diese spezifisch monarchische Haltung finden, auch in seiner Lyrik war sie bestimmend. Seinem bedeutendsten Jugendwerk "Die Klagen eines armen kleinen Kindes" verlieh dies die bestimmende Atmosphäre. Das in diesem Gedichtzyklus enthaltene vielschichtige, komplizierte, polyphone Gefühl läßt - auf das Grundschema vereinfacht -, ein charakteristisch bipolares künstlerisches Weltbild erahnen. Ein beunruhigendes, störendes Allgemeinbefinden stand im Widerstreit zu der es einhüllenden dämpfenden Musik, ein abstraktes ungutes Gefühl zum gewollt suggerierten ästhetischen Vergessen. Es kam darin die von ihm für monarchisches Lebensgefühl gehaltene "Beinahe-Tragik" zu Wort. Und das war auch die charakteristische Gefühlsstruktur der Dichtung Kosztolányis in den zwanziger und dreißiger Jahren. Nur verdunkelte sich das Tragikgefühl durch das immer beklemmendere Empfinden der sich ausbreitenden Wertkrise des Jahrhunderts: es wurde eindeutig zum "Nihil"-Gefühl. Die Form änderte sich, aber die Grundqualität blieb bis zuletzt das von Kosztolányi selbst als monarchisch bezeichnete seelische Gebilde.

Diese Entfaltung, diese Identifizierung auf höherer Ebene konnte sich vollziehen, weil die monarchische Krise am Anfang des Jahrhunderts der Vorläufer der eintretenden allgemeinen Krise war. Wenn vor 1914 das Habsburger Kaiserreich auf Kosztolányi noch so wirkte wie das spätere Abbild des Römischen Reiches: eine "zerfallende, aber noch immer im Golde glänzende" Welt,<sup>22)</sup> so sah es unter dem Eindruck des Weltkrieges schon ganz Europa mit diesen Augen. In ihm, wie in der ganzen Epoche, wuchs das Gefühl einer nahenden Katastrophe. So schrieb er in bezug auf Petronius' Cena Trimalchionis in einem Artikel von 1919:

"Ich sehe den Zerfall einer ungeheuren Bildung, hier in der römischen Welt, und denke daran, daß sich die heutige europäische Kultur ebenso auflöst."

Hinter den Lichtern der Bildung zeigte sich ihm die Dämmerung. Er war der Überzeugung, daß wie einst das Römische Reich "heute ein nicht geringeres Zeitalter mit all seiner Moral und Tradition zugrundegeht".<sup>23)</sup> Und so konnte das frühere charakteristische monarchische Weltgefühl, das "Beinahe-Tragische", ein allgemeines menschliches Erleben erhalten. In der Weiterführung und noch stärkeren Verschärfung des formenden Prinzips seiner "Klagen eines armen kleinen Kindes" bedeutete ein aufscheinendes Paradoxon - einerseits die reißende Verzweiflung, die "Nihil"-Bestürzung, und andererseits das spielerische, ironische Distanzwahren, das Sich-darüber-Hinwegsetzen - die emotional-stimmungsmäßige Grundstruktur der späten Dichtung Kosztolányis. Es entstand eine Art spezifisches dichterisches Weltbild, das irgendwo in dem monarchischen Geist des Jahrhundertbeginns wurzelte. Und indem er seinen als Kennzeichnung des monarchischen Geistes verwendeten Begriff: "Beinahe-Tragik" gleichsam zu einem seiner beliebten, öfter wiederkehrenden Paradoxa entfaltetete und unformulierte, nannte es der Dichter später lächelnden Nihilismus.<sup>24)</sup>

Es war wirklich ein lächelnder Nihilismus: ein spielerisches, ironisiertes, durchästhetisiertes Schweben über dem verspürten 'Nihil'. Das läßt sich bei einem bedeutenden ungarischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts als wichtigstes Kriterium des monarchischen Geistes am Jahrhundertbeginn, als eine von dort ausgehende künstlerische Botschaft, herausanalysieren.

### Hotel Abgrund oder ästhetischer Stoizismus

Der größte ungarische Vertreter des marxistischen Denkens, Georg Lukács, bezeichnete anlässlich seiner Beschäftigung mit der europäischen Krisenliteratur der zwanziger Jahre dieses eigenartige durchästhetisierte Tragikgefühl als Hotel-Abgrund-Gefühl.<sup>25)</sup> Es ist symbolisch, daß er diese These gerade im Hinblick auf einen par excellence monarchischen Dichter, auf Musil und seinen Roman Der Mann ohne Eigenschaften, entwickelte. Wurde doch - wie auch das Beispiel von Dezső Kosztolányi zeigt, dieses am Rand des Abgrundes stehende, mit allem Luxus ausgestattete, bequeme und schutzbietende Hotel - die Welt des gefährdeten Sekuritätsgefühls, wirklich erstmals in der Monarchie erbaut. Jene Angehörigen der Intelligenz zogen hier ein, die - um Lukács' Gedanken anzuführen - die wachsende Verfremdung, die Wertkrise, den Bankrott der großen Identifikations-Weltanschauungssysteme und die davon herrührende moralische Vereinsamung nicht verleugnen konnten, denen aber auch der erforderliche salto vitale nicht möglich war: der Sprung über den Abgrund, um zum Gedanken der Revolution zu gelangen. Und so blieben sie also, wenn auch mit Unbehagen und dem Wissen um den Untergang, im Rahmen der gegebenen Welt und schufen sich die eigene Welt der aristokratischen ästhetischen Absonderung: Georg Lukács' Hotel Abgrund.

Lukács bewertete diesen Verhaltenstyp negativ, als Dekadenz. Er zog nicht in Betracht, daß die von ihm verurteilte

Hotel-Abgrund-Existenz nicht nur ein Verbleiben in der gegebenen Welt war, sondern gleichzeitig auch ein Auszug: Absonderung und Protest. Die gefährdete persönliche Würde rettete sich dadurch von den sie umgebenden verfremdenden Kräften.

Es kann kein Zufall sein, daß am Anfang des Jahrhunderts der erste bedeutende künstlerische Ausdruck des Verfremdungsgefühls und des Protests dagegen aus den europäischen Randgebieten, der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, dem zaristischen Rußland und aus Spanien, kam. Die Gefährdung der Persönlichkeit war an den Peripherien in doppelter Form und so noch gesteigerter zu verspüren. In den anachronistischen feudalen Überbleibseln gab es hier einerseits noch die autoritativ-bürokratische Verfremdung: die Unterdrückung der Persönlichkeit durch die Macht und das Ansehen, mit einem Wort: das Ausgeliefertsein. Der vordringende Kapitalismus aber brachte schon einen anderen Typ dieses Gefühls mit sich: die moderne Bedrohung der Persönlichkeit durch die Großstadt, die sachlich-dingliche Entmenschlichung: die Vermechanisierung. Hier litt das Ich in der Umklammerung einer doppelten Verfremdung. Das Zeitalter stellte die Frage eindringlicher, die Herausforderung war zwingender und drängte so auch konsequenter auf die notwendige Antwort. Es mußte ein gewisser modus vivendi erkämpft werden. So betrachtet, war nicht nur die von Lukács verurteilte Dekadenz, das Hotel-Abgrund-Gefühl, die auch für Kosztolányi kennzeichnende Ästheten-Attitüde, ästhetische Unverantwortlichkeit, sondern darüber hinaus eine Art Persönlichkeits-Selbstschutz: ein besonderer neuzeitlicher Stoizismus - man kann es wagen - ein ästhetischer Stoizismus. Hier war das Ästhetikum gleichzeitig auch Ethikum.

Zu diesem Weltbild gehörte, eben weil es - in Kosztolányis Worten - ein lächelnder Nihilismus war, die Verzweiflung, das "Nihilwissen", aber auch das Lächeln, die Ataraxie. Auch hier in der Perspektivlosigkeit konnte das Individuum

die Überlegenheit des Geistes bewahren. Wenn nicht anders, dann fand der autonome Mensch, die ihre Würde bewahrende Persönlichkeit, auch im "Nihil" wenigstens durch den Zauber der Formen, durch das freie Spiel des Geistes einen Ausweg, einen Ausweg aus der Ausweglosigkeit. Und auch in dieser Beziehung war Dezső Kosztolányi ein monarchischer Schriftsteller. Es ist wohl nicht übertrieben, in dem von ihm vertretenen "lächelnden Nihilismus", in dem eigentümlichen modernen Stoizismus als monarchisches Kolorit die wertvollste geistige Tradition der Monarchie zu verspüren: das Erbe der Aufklärung, die josephinische Tradition - die durch die Toleranz, die Einsicht verliehene Würde, die Würde der autonomen, denkenden Persönlichkeit.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Keresztúry, Dezső: Örökség. Budapest 1970, S.489.1.
- 2) Babits-Juhász-Kosztolányi levelezése. Budapest 1959, S.56-62. Kiss, Ferenc: A beérkezés küszöbén. Budapest 1962, S.67-70.
- 3) Baránszky, Jób László: Kosztolányi és a német irodalom. Itk 1968, S.310-332. Szász, Ferenc: Rainer Maria Rilke in Ungarn. Acta Litteraria, 1979, S.387-400.
- 4) Kosztolányi, Dezső: Ercnél maradandóbb. Budapest 1975, S.259-260. Im weiteren: Ercnél.
- 5) Kosztolányi, Dezső: Színházi esték. Band 1. Budapest 1978, S.374. Im weiteren: Színházi.
- 6) Színházi 1, S.364.
- 7) ebd., S.669.
- 8) Ercnél, S.259.
- 9) Színházi, Band 1, S.374.

- 10) ebd., S.369.
- 11) Színházi, Bd. 2, S.462. Színházi, Bd. 1, S.376, 305.  
Ercnél, S.260.
- 12) Ercnél, S.260.
- 13) Kosztolányi, Dezső: Modern költők, Bd.2, Budapest 1922,  
S.189.
- 14) ebd., S.110.
- 15) Ercnél, S.347.
- 16) Modern költők. Bd.2, S.117.
- 17) Ercnél 260, Színházi, Bd.2, S.462.
- 18) Ercnél, S.260.
- 19) Színházi, Bd.1, S.369.
- 20) ebd., S.372.
- 21) ebd., S.375.
- 22) ebd., S.669.
- 23) Ercnél, S.12.
- 24) ebd., S.199.
- 25) Lukács, György: Esztétikai írások. Budapest 1982,  
S.81-92.



Georg Trakls musikalische Sprache und die Diskussion über  
das Verhältnis von Ton und Wort im Wien der Jahrhundert-  
wende

1906 wurden im Salzburger Stadttheater zwei Einakter von Georg Trakl aufgeführt, die wenig Erfolg hatten; beide Stücke sind nicht überliefert. Die Kritik bescheinigte dem jungen Autor, er kenne Nietzsche, Ibsen und Maeterlinck, er liebe es, "in prunkenden an Hofmannsthal erinnernden Worten zu sprechen", und man wünschte ihm, daß er "aus dem symbolischen Reich den Weg in das Leben fände."<sup>1)</sup> Die Titel dieser beiden Einakter "Totentag" und "Fata morgana" entsprechen dem, was Hofmannsthal im D'Annunzio-Essay von 1893 als "modern" bezeichnet. Modern sei es geworden, mit allen "Schönheits- und Glücksgedanken" "fort aus dem Alltag" zu laufen, der als "schale, öde Wirklichkeit" zurückbleibt. "Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. [...]. Modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist, die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie."<sup>2)</sup> Es ist dies die Zeit, in der Nietzsche die Kunst als die letzte metaphysische Tätigkeit preist. Die Ablehnung bürgerlicher Tüchtigkeit und die Zergliederung des eigenen Seelenlebens gelten als neue Wertsetzung: "Die Ekelgedanken über das Entsetzliche und Absurde des Daseins"<sup>3)</sup> (wie es in Nietzsches "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" heißt) sollten im Kunstwerk in melancholische Schönheit verwandelt werden. Hermann Bahr

sagte 1912 über die jungen Dichter dieser Zeit: "Es zeigte sich, daß diese Generation nicht mehr moralisch begabt war, sondern ästhetisch."<sup>4)</sup> 1908 schrieb Trakl von Wien an seine Schwester Minna, daß: "alle jene Stimmen, die die Wirklichkeit spricht" und der "Druck, der auf den Menschen für gewöhnlich lastet", abgetan werden können durch den "unendlichen Wohllaut" des Gedichts (I, 472). Schöne Bilder, geheimnisvoll aufklingende Musik, erlösen vom Druck einer als häßlich empfundenen Alltagswirklichkeit; als Inbegriff der Schönheit erscheint die raffinierte Künstlichkeit des von Schwermut und Verfall gezeichneten Gartens oder Parks, der von einer Mauer umgeben, als Welt neben der Welt steht. Im schönen Raum des Gedichtes "sind Bilder nie geseh'ner Meere", Bilder "verlass'ner tragisch phantastischer Länder":

Meine Seele gebar blut-purpurne Himmel  
Durchglüht von gigantischen, prasselnden Sonnen,  
Und seltsam belebte, schimmernde Gärten,  
Die dampften von schwülen, tödlichen Wonnen.  
(Drei Träume I, 215)

Die Lust am ästhetischen Schein wird als schwüle, tödliche Wonne erfahren, als eine Krankheit, die mit dem Tode spielt.<sup>5)</sup> Die künstlichen Paradiese und die seltsam belebten, schimmernden Gärten sind durchtränkt von Schwermut und geheimen Schmerzen, und der Schönheitsbegeisterung folgt das "Ermatten" (I, 242):

Verwesung traumgeschaffner Paradiese,  
Umweht dies trauervolle, müde Herz,  
Das Ekel nur sich trank aus aller Süße,  
Und das verblutet in geheimem Schmerz.

Damit ist eine für Trakl bezeichnende Bildlichkeit angedeutet: Schönheit und der darin verborgene Verfall. Das poetische Spiel verliert seine ästhetische Selbstgefälligkeit; denn die mißtönende Wirklichkeit ist für den Lyri-

ker ebenso ein Teil seines Ichs wie seine Verklärungssucht. Und da er sich als "ein nur allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts" (I, 519) empfindet, steht er im Spannungsfeld von Wohllaut und Mißklang, von Verklärung und Verfall.

Vor dem Hintergrund dieser Kunst- und Lebenserfahrung ist Trakls Verhältnis zur Musik zu sehen: als Aufklingen von Harmonie in eine disharmonische Welt. - Trakl wurde 1910 und 1911 in den Wiener Zeitschriften "Der Merker" und "Ton und Wort" zum ersten Mal einer literarisch interessierten Öffentlichkeit vorgestellt. Man war in diesen Zeitschriften programmatisch um eine Synthese von Literatur, Musik und Malerei bemüht, die Seele des Dichters sollte zum Tönen gebracht, das Wort in musikalische Schwingung versetzt werden; Gemälde, etwa die Arnold Schönbergs, galten als bildhafter Ausdruck von Musik. Die Komponisten Richard Strauss, Mahler, Ravel und Debussy empfand man als lyrisch-epische Stimmungskünstler; die musikalisch-poetische Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal wurde seitenlang gepriesen. In wohlabgewogener Auswahl machte man in den Novitätenkonzerten des "Merker" das Publikum mit Kompositionen der Wiener Moderne vertraut. Max Brod, Felix Braun und Franz Blei feierten die Kunst als ein Reich, das die gemeine Wirklichkeit glanzvoll überwölbt. Kultur wurde der Zivilisation entgegengestellt, Intuition dem kalten Intellekt, graziöse Nachdenklichkeit einem geschäftigen Amerikanismus.<sup>6)</sup> Trakls Gedichte "Die drei Teiche in Hellbrunn", "Frauensegen" und "Die schöne Stadt" entsprachen der gemäßigten Moderne dieser Zeitschriften, impressionistische Klang- und Bildfügungen gleiten ineinander, Refrain und identische Reime dienen der Annäherung an die Musik, synästhetische Metaphern sind von neptunischen Symbolen durchzogen.

Die wohltemperierte Modernität, die v.a. die Klangsensationen impressionistischer Musik hervorhebt, wird in der

dritten Zeitschrift, in der Trakl in Wien Gedichte veröffentlicht hat, heftig angegriffen: "Der Ruf" verstand sich als "Ein Flugblatt an junge Menschen", Herausgeber war der "Akademische Verband für Literatur und Musik". Dieser Verband - er wurde 1908 gegründet - veranstaltete Vortragsabende von Karl Kraus und Adolf Loos, Konzerte mit Werken von Schönberg, Webern, Berg und Zemlinsky, Theateraufführungen von Stücken Kokoschkas und plante auch einen Abend, an dem Trakl eigene Gedichte lesen sollte (wie aus dem jüngst aufgefundenen Protokollbuch des Vereins hervorgeht); Schiele und Kokoschka wirkten an der graphischen Gestaltung der "Ruf"-Hefte mit und entwarfen Veranstaltungsplakate. Trakls Gedicht "Heiterer Frühling" erschien im Frühjahr 1912 im "Ruf"-Heft, das dem Thema "Frühling" gewidmet war; im "Ruf"-Heft mit dem Titel "Krieg" stand das Gedicht "Trompeten"; und die letzte Publikation im "Ruf" war 1913 das Gedicht "Im Dorf". Die Konzerte des "Verbandes" führten zu mehrfachen Tumulten; Trakl schreibt zu einem dieser Skandale: "Welch trostlose Schmach für den Komponisten [Schönberg], den die Gemeinheit des Gesindels nicht abhält, noch vor das Werk seiner Schüler zu treten". (I, 508) - "Der Ruf" zeigt mit Nachdruck eine Wandlung der Kunstauffassung an. Doch nicht allein expressionistisches Pathos, das eine veränderte Gesellschaft und einen neuen Menschen herbeirufen wollte, bestimmte die Lyrik des "Ruf", diese Lyrik wurde, v.a. was Trakl betrifft, inspiriert durch die Kompositionstechniken der neuen Musik: Trakl gibt zwar die klangästhetischen Mittel des Jugendstils nicht auf (Assonanzen, Alliterationen, Anaphern, Parallelismen, Variationen), aber er setzt fortan analog zur Musik Schönbergs Konsonanz und Dissonanz gleichwertig nebeneinander. Es kommt nicht mehr zur Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen, wie es noch in der impressionistischen Musik üblich war. Arnold Schönberg hat ja bekanntlich den Be-

reich des temperierten Tonsystems verlassen und versucht, "All dem nachzugehen, was im natürlichen Ton liegt, alles damit zu erzielen, was die kombinationsbildende Assoziationsfähigkeit des Menschenhirns vermag".<sup>7)</sup> Wie Schönberg im Bereich der Töne, so geht Trakl im Bereich der Sprache über die konventionellen semantischen und syntaktischen Verknüpfungsmöglichkeiten hinaus, denn "das Erreichbare im außer uns Liegenden, im Ton, /in der Sprache/ hat, theoretisch genommen, keine Grenzen".<sup>8)</sup> Die Möglichkeiten des Zusammenklings dürfen nicht durch ein System beschränkt werden, das "sich Grenzen gesetzt hat, die es nicht haben müßte".<sup>9)</sup> "Harte Zusammenhänge" sind für das Zustandekommen von "Schönheit in ebensolchem Maße erforderlich wie der Dreiklang". In der musikalischen Struktur wird wie in der Gedichtstruktur der Gegensatz von Wohllaut und Dissonanz aufgehoben, wobei Wohllaut und Dissonanz nicht nur auf die klangliche Ebene, sondern auch auf die semantische der Sprache zu beziehen sind. Damit ist nicht bloß eine vage Analogie zur Musik hergestellt, für Trakl gilt, was Schiller im Essay "Über naive und sentimentalische Dichtung" vom musikalischen Dichter sagt: Der Ausdruck "musikalisch" bezieht sich "nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzu- bringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen".<sup>10)</sup> - Diese Abstraktions- tendenz setzt sich in den Gedichten Trakls von 1912 an immer deutlicher durch.

Den Übergang von einer konventionellen Stilform und vertrauten klanglichen Mitteln zu einer neuen Musikalisierung des Gedichtes zeigt die letzte Fassung von "Musik im Mirabell", deren Schlußstrophe erst 1912 entstanden ist, während die Strophen 1-3 spätestens 1909 geschrieben wurden:

## Musik im Mirabell

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn  
Im klaren Blau, die weißen, zarten.  
Bedächtig stille Menschen gehn  
Am Abend durch den alten Garten.

Der Ahnen Marmor ist ergraut.  
Ein Vogelzug streift in die Weiten.  
Ein Faun mit toten Augen schaut  
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.

Das Laub fällt rot vom alten Baum  
Und kreist herein durchs offene Fenster.  
Ein Feuerschein glüht auf im Raum  
Und malet trübe Angstgespenster.

Ein weißer Fremdling tritt ins Haus.  
Ein Hund stürzt durch verfallne Gänge.  
Die Magd löscht eine Lampe aus,  
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.

Der Titel des Gedichtes und der Schlußvers ("Das Ohr hört nachts Sonatenklänge") zeigen an, daß das Wahrgenommene sich als Musik mitteilt, und regen an, die gesprochene Sprache wie eine musikalische aufzunehmen. Trakl gibt in seinen Gedichten immer wieder direkte Hinweise auf musikalisches Erleben, etwa in den Versen "Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten" (Psalm), "Sanfte Sonaten, frohes Lachen" (Helian), "Es ist niemand im Haus. Herbst in Zimmern / Mondeshelle Sonate" (Hohenburg), "Sonaten lauscht ein wohlgeneigtes Ohr" (Unterwegs), "ein geisterhafter Traumakkord verschwebt" in dem Gedicht "Sommerdämmerung" usw. Bisweilen übernehmen die Gedichttitel diese Aufgabe: "Kleines Konzert", "Sommersonate", "Wintergang in A-Moll", "Rondell". Die Vorliebe Trakls für das Wort "Sonate" scheint dabei nicht allein durch die Sonatenform, die Trakl genau gekannt hat, begründet, sondern auch durch den Namen selbst, der von suonare (spielen, tönen) abgeleitet ist; das Verb "tönen" gehört zu seinen am häufigsten verwendeten Wörtern. Trakl strebt

an, was er 1908 an einem Drama Gustav Streichers rühmt, nämlich daß der Klang eines Wortes "einen unaussprechlichen Gedanken" mitteilt.

In "Musik im Mirabell" lösen sich die Verse allmählich von der äußeren Wirklichkeit und beginnen in sich selbst zu klingen. Ein Reigen parataktisch gefügter kurzer Sätze verleiht dem Gedicht ein harmonisches Gleichmaß, der fortlaufende syntaktische Parallelismus wird nur einmal durch einen Relativsatz unterbrochen. Ist es vorerst die traditionelle Musikalisierung durch Klang und Rhythmus, so entsteht in der letzten Strophe eine zusätzliche musikalische Wirkung durch eine Reihe, die nicht logisch-begrifflich miteinander verknüpft ist; angestrebt wird ein Einheits-erlebnis durch Parallelsetzung. Die ersten drei Verse der letzten Strophe sind als Akkord gesetzt, das zeitliche Nacheinander ist zur Gleichzeitigkeit im Raum geworden. Der Endakkord erklingt als Synthese des Grundtons. Der Ausklang des Gedichtes weist auf die Bedeutung des musikalischen Elements:

Ein weißer Fremdling tritt ins Haus.  
Ein Hund stürzt durch verfallne Gänge.  
Die Magd löscht eine Lampe aus,  
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.

Das Ängstigende und Bedrohliche, das sich allmählich steigert, klingt im Endakkord deutlich an. Das Harmonische ist grundiert durch die Situation einer doppelten Abschließung und Gefährdung: Blick, Erfahrung und Empfindung werden begrenzt durch den schönen alten Garten, wo in barocker Prachtentfaltung Vereinsamung, Melancholie und Verfall regieren, und durch das Innere des Hauses (dem Standort des lyrischen Ichs), wo sich "Angstgespenster" regen. Das, was außerhalb dieses zweimal ummauerten Bereichs vor sich geht, das gegenwärtige Leben mit seinen politischen, so-

zialen und zwischenmenschlichen Problemen, gibt der Schönheit den Widerschein von Verfall, Dunkelheit und erloschener Lust.

Das Gedicht "Am Fenster" (1909) schließt mit der Strophe:

Das Leben da draußen - irgendwo,  
Mir fern durch ein Meer von Einsamkeit  
Es fühlt's mein Herz und wird nicht froh!

Die weithin noch konventionelle, zumindest aber gefällige Verbindung von Dichtung und Musik entsprach den literarischen Tendenzen der Zeitschriften "Der Merker" und "Ton und Wort".

Im April 1912, als Trakl in der Apotheke des Innsbrucker Garnisonsspitals arbeitete, schrieb er an Erhard Buschbeck: "Ich hatte mir nie gedacht, daß ich diese für sich schon schwere Zeit in der brutalsten und gemeinsten Stadt würde verleben müssen, die auf dieser beladenen und verfluchten Welt existiert, und wenn ich dazudenke, daß mich ein fremder Wille vielleicht ein Jahrzehnt hier leiden lassen wird, kann ich in einen Tränenkrampf trostlosester Hoffnungslosigkeit verfallen. Wozu die Plage. Ich werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben". (I, 487) E. Buschbeck berichtet schon im "Merker" von 1910, daß Trakl neben den beiden Einaktern, die im Salzburger Landestheater aufgeführt wurden, auch ein Puppenspiel "Kaspar Hauser" geschrieben habe, "dessen verzückte, frühlingswarme Primitivität von ganz eigentümlichem Reiz" sei.<sup>11)</sup> [Kaspar Hauser, um 1812 geboren, tauchte 1828 in Nürnberg auf, konnte nur einzelne Laute hervorbringen, mit dem Satz ("Ich möchte ein Reiter werden") drückte er vorerst alle seine Wünsche aus; 1833 starb er an den Folgen eines Stiches, von dem es vorerst unklar war, ob er ihn sich selber zugefügt hat oder ob er ermordet werden sollte. (Die Selbstmord-These ist inzwischen von der historischen Forschung zurückgewiesen worden.)]



nannt, Gott spricht zu ihm nicht als verzehrendes Feuer, sondern als "eine sanfte Flamme". Kaspar Hauser ist noch nicht zur Welt gekommen, ist noch nicht in ihre Kämpfe und Auseinandersetzungen versponnen und dem Gelingen und Mißlingen des täglichen Lebens noch entzogen.

Aber er verläßt die "Wege des Waldes", er sucht und findet eine neue Existenzweise: "Stille fand sein Schritt die Stadt am Abend". - "Und sein Mörder suchte nach ihm". Suchen und Finden sind als Korrelative aufeinander bezogen. Der kindliche Wunsch "Ich will ein Reiter werden" ist ein unverständener Satz. Der historische Kaspar Hauser wußte nicht, was er damit sagte. Er drückte damit alle möglichen Wünsche aus. Sein Ausspruch verweist auf die Sinn- und Nutzlosigkeit einer Sprache, die er gehört oder die er sich angelernt hat, er kann sich damit nicht mitteilen; daher bleibt ihm auch unbewußt, daß er einen destruktiven Wunsch äußert. (Pferd und Reiter weisen bei Trakl auf Krieg und Aggression.) "Die dunkle Klage seines Munds" ist sowohl ein Hinweis auf diese Einsamkeit und Ausgesetztheit, auf das Sich-nicht-Mitteilen-Können als auch ein Hinweis auf die besondere Form des lyrischen Sprechens, auf ein Sprechen, das das System der sprachlichen Mitteilung überschreitet, das sprachlose Erfahrungen zu artikulieren versucht, um das zu sagen, was sich einer direkten Beschreibung entzieht.

"Ihm aber folgte Busch und Tier": mit dem "aber" und dem Orpheus-Motiv am Beginn der 4. Strophe wird darauf verwiesen, daß Kaspar Hauser weiter kindlich lebt, zugleich aber er ins Zwielflicht wandert, in: "Haus und Dämmergarten weißer Menschen". Metaphorisch ist weiß die Farbe der Reinheit, aber auch die Farbe des Wesensverlustes, des Erbleichens, der Kälte, der Erstarrung. Doch entscheidender als diese im Wort mitschwingende Bedeutungszuordnung ist es, daß Trakl die Farben als Farben setzt, als Farbton, der eine Szene oder ein Motiv bestimmt. - "Sein Mörder", der nach

ihm sucht, ist als Schatten anwesend, dieser "Schatten des Mörders" kann auch der eigene Schatten sein, der Mörder, der zu ihm gehört, der in ihm ist. (Beim historischen Kaspar Hauser war es lange Zeit ungeklärt, ob er sich seine erste Wunde selbst zugefügt hat oder ob er überfallen wurde.) "Nachts blieb er mit seinem Stern allein": die Einsamkeit wird durch sein Suchen nicht aufgebrochen; was er findet, ist der Tod. - Da in den ersten beiden Versen der 5. Strophe die Jahreszeiten genannt werden, diese aber nicht mit einem Zeitwort in den Handlungsgang eingefügt sind, werden sowohl vergehende Zeit als auch die Daseinsform des Gerechten angesprochen, der, ehe er ins Leben kommt, am Leben zugrunde geht: "Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin". Der Ungeborene ist der Fremdling, der Außenstehende, der sich mit der Welt nicht verbinden konnte, er ist der Gefangene und der Ausgesetzte, er ist das Opfer und der Täter.<sup>12)</sup>

Der Handlungsabgang des Gedichtes wird bestimmt durch das Motiv der Wanderung. Es ist eine Wanderung, die in der Kälte des Winters und in der Einsamkeit der Nacht endet. Gehen und Vergehen stehen einander gegenüber und durchdringen einander. Der Wanderer wird als ein Mensch gesehen, der im rechten Anschauen die Dinge sprechend macht. Er ist zwar ein Gescheiterter, aber indem das Hinsinken des Ungeborenen zum Lied wird, vermittelt es in einer Klang- und Sprachgebärde die Ahnung einer ursprünglichen Harmonie.

Das Gedicht deutet auf ein Selbstverständnis des Dichters, das in der Zeit der Klassik und Romantik grundgelegt wurde, um die Jahrhundertwende aber in eine Krise geraten war. Während in der Zeit der Romantik der Rückzug in die Bezirke der Innerlichkeit noch als Äquivalent für äußere Tätigkeit erlebt werden konnte, ist nun diese Innerlichkeit zum vergeblichen Traum oder zum künstlichen Paradies geworden. Von 1912 an gibt sich Trakl mit diesen künstlichen Paradiesen nicht zufrieden, Klage und Anklage durchdringen einander. Kaspar Hauser (die eingangs zitierte Briefstelle ver-

weist auf Trakl selbst) bezahlt sein gerechtes Anschauen, sein Ausgestoßensein aus der Gesellschaft, sein Fremdsein mit dem Tod; was ihn überlebt ist: "Die dunkle Klage seines Munds". Sie ist die Chiffre für eine Sprachform, die nicht der logisch-begrifflichen Mitteilung dient, sondern einer formgewordenen menschlichen Erfahrung. Das Gemeinte ist nicht bei den einzelnen Worten, sondern bei der Gesamtstruktur des Textes<sup>13)</sup> zu erfragen, es wird vermittelt durch "Anspielungen", es erklingt wie ein Musikstück, das eine bestimmte Resonanz auslöst. Es ist ein "Kaspar Hauser Lied", und es heißt nicht so, weil es sich um sangbare Strophen handelt, sondern weil die Musik ein integraler Bestandteil des Gedichtes ist. "Es ist ein Umriß gegeben [...], aber keine feste Grenze ist gesetzt, innerhalb deren die Phantasie sie [eine Form oder eine Figur] notwendig darstellen müßte (Schiller, Der musikalische Dichter in "Über naive und sentimentalische Dichtung")".<sup>14)</sup> Die Sprachform des Gedichtes weist somit auch auf das Problem der Sprachlosigkeit, auf Schweigen und Verstummen; diese Sprachform ist der Alltagssprache entgegengesetzt mit der Tendenz, deren Grenzen zu überschreiten. Im "Don-Juan"-Fragment Trakls heißt es:

Dem Unfaßbaren hascht das träge Wort  
 Vergeblich nach, das nur in dunklem Schweigen  
 An unsres Geistes letzte Grenzen rührt.  
     [...]                                    Bist du  
 Ein Mensch, laß deine Sprache draußen,  
 Daß du vorwitzig sie nicht brauchst.

Ludwig Wittgensteins Satz aus dem "Tractatus": "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen" ist derselben Grenzziehung verpflichtet. In einem Brief an Ludwig von Ficker sagt er von seinem "Tractatus logico-philosophicus", dieser bestehe "aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich nicht geschrieben

habe. Und gerade dieser zweite Teil ist der Wichtige".<sup>15)</sup> Wittgenstein ist mit Trakl nicht nur dadurch verbunden, daß er diesem auf Vorschlag Fickers eine hohe Geldsumme zur Verfügung gestellt hat, sondern auch durch die Betroffenheit über Trakls Gedichte, an denen ihn vor allem die musikalische Sphäre fesselt, die Annäherung der Sprache an die Musik. "Worte sind hier umsonst" heißt es in Hölderlins "Hyperion",<sup>16)</sup> erst im "Gesang", im "Lied", erst in der Offenheit der Musik läßt sich das Schicksal der Liebe, bei Trakl das des "Ungebornen" darstellen. Poesie dieser Art ist weder Widerspiegelung noch Mimesis, sondern Widerhall, Echo des Nichtsagbaren, ihre Mitteilung ist an die Gesetzmäßigkeiten musikalischer Formen gebunden, oder mit den Worten Rimbauds "an eine Musik die unserer Sehnsucht fehlt."<sup>17)</sup> Im einzelnen zeigt sich dies:

in der Strukturbildung durch Klangelemente: Das Gedicht umspannt ein Netz von "s"-Alliterationen und Assonanzen: Sonne - hinabstieg; singender - Schwarzvogel; Still ... Schritt - Stadt; sein Schritt, sein Stern - silbern sank. - Ernsthaft - war - Schatten; rein sein Antlitz; sprach eine sanfte Flamme; sah daß ... kahles Gezweig u.a.

(Als Parallele: A.Schönberg setzte im dritten der Orchesterstücke op. 16 anstatt einer thematischen Linie ebenfalls Klangfarben als Strukturelement ein.)

im Gestaltungsprinzip der Wiederholung und der Variation, das sich sowohl auf die Inhalts- als auch auf die Ausdrucksseite der Sprache erstreckt: sein Schritt, sein Stern, sein Antlitz, sein Herz, sein Mund, sein Wohnen, sein Mörder; die Wege des Walds, die Freude des Grüns, die dunkle Klage seines Munds, der Herbst des Gerechten, des Ungebornen Haupt; Schatten des Baums - Schatten des Mörders; Dämmergarten - dämmern-

der Hausflur; ernsthaft war - stille fand - nachts  
blieb - silbern sank;

im Arbeiten mit Wortreihen: hinabstieg, Träumender  
hin, sank ... hin; sein-Reihe (8mal wird "sein" ge-  
setzt);

in der inhaltlichen Kontrastierung gleicher gramma-  
tischer Fügungen: Schatten des Baumes - Schatten des  
Mörders;

in der Aussparung des finiten Verbs: Die dunkle Kla-  
ge seines Munds: - Frühling und Sommer ...

in der Doppelwertigkeit grammatischer Fügungen: Freude  
des Grüns = Freude am Grün; Freude, die das Grün her-  
vorbringt; Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem  
Herzen ("eine sanfte Flamme" als Apposition oder als  
Objekt);

in der Loslösung der Farben von den Dingen: Freude  
des Grüns; weiße Menschen; silbern sank. Die Farben  
werden zu Klangfarben (ein Vorgang, der sich zur  
selben Zeit in der Malerei Kandinskys vollzieht:  
aus Landschaften werden analog zur Musik "Improvi-  
sationen"). Diese Klangfarben verändern die konventio-  
nelle Perspektive und Anschaulichkeit zum Paradoxon  
einer anschaulichen, sinnlich erlebbaren Abstraktion;

Schließlich zeigt sich das unkonventionelle musika-  
lische Stilprinzip in einem Rhythmus, der sich frei-  
gemacht hat von einem festen metrischen Schema. Die  
Verse kommen nicht "mit einem göttlichen Hoppsasa"  
daher, womit Nietzsche in der "Fröhlichen Wissen-  
schaft" die Überwältigung durch einen Rhythmus meint,  
der Einheit und Gleichklang auch dort noch suggeriert,  
wo es dergleichen nicht mehr gibt. An die Stelle  
des vorgeprägten Versschemas tritt eine rhythmische

Gliederung, die den Bewegungsphasen des Gedichtes entspricht, eines Gedichtes, das mit einer Schlußkadenz endet: Anfang- und Endvokal des letzten Verses lauten gleich, so wie die musikalische Schlußkadenz mit einem Akkord über der 1. Stufe einer Tonart beginnt und zum Ausgangspunkt zurückkehrt:

Silbern sank des Ungebornen Haupt hin. - Trakl setzt diese musikalische Kadenz sehr oft:

Die leise tönt in vergilbtem Gestein. (Verklärung)  
Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe. (Föhn)

Mohn aus silberner Wolke. (Siebengesang des Todes)  
Die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang.  
(Traum und Umnachtung)

Wandelst unter traurem Gespräch unter Ulmen den  
grünen Fluß hinab. (An einen Frühverstorbenen)

Das "Kaspar Hauser Lied" ist ein Lied in einer neuen Tonalität. In der Musik Schönbergs, v.a. aber in der Anton von Weberns (Weberns hat eine Reihe von Gedichten Trakls vertont) werden Themen nicht mehr ausgesponnen und durch Übergänge verbunden, sondern zu Motiven und Tongruppen verkürzt, die in starker Spannung zueinander stehen. Das Anklängenlassen von Themen und ihre Reduktion oft bis auf ein Wort (bei Webern bis auf einen Klang) ist ein durchgehendes Stilprinzip Trakls. - Was Robert Musil von einem Gedicht verlangt, nämlich daß "Zwischentöne, Schwingungen, Schwebungen, Lichtstufen, Raumwerte, Bewegungsachsen, [...] und] der irrationale Simultaneffekt sich gegenseitig bestrahlender Worte [...] die Formelhaftigkeit des Daseins"<sup>18)</sup> sprengen, wird mit Hilfe dieses literarisch-musikalischen Verfahrens im "Kaspar Hauser Lied" erreicht. Daß es sich bei dieser Verfahrensweise Trakls nicht um ein einzelnes Beispiel handelt, ließe sich an zahlreichen Gedichten Trakls nachweisen. Besonders

eindringlich wirkt die Musik des Gedichtes "Verklärung".  
Die "dunkle Klage" Kaspar Hausers begegnet uns hier als  
"dunkler Gesang":

#### Verklärung

Wenn es Abend wird,  
Verläßt dich leise ein blaues Antlitz.  
Ein kleiner Vogel singt im Tamarindenbaum.

Ein sanfter Mönch  
Faltet die erstorbenen Hände.  
Ein weißer Engel sucht Marien heim.

Ein nächtiger Kranz  
Von Veilchen, Korn und purpurnen Trauben  
Ist das Jahr des Schauenden.

Zu deinen Füßen  
Öffnen sich die Gräber der Toten,  
Wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst.

Stille wohnt  
An deinem Mund der herbstliche Mond,  
Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang;

Blaue Blume,  
Die leise tönt in vergilbtem Gestein.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Salzburg 1969.  
Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy  
und Hans Szekler. Band 2, S.517 (abgekürzt: II, 517).
- 2) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelaus-  
gaben. Hrsg. von Herbert Steiner. Prosa I. Frankfurt  
1956, S.172f.
- 3) Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. von  
Karl Schlechta. München 1980, Band 1, S.14.
- 4) Hermann Bahr: Inventur. Berlin 1912, S.14.

- 5) Zur Wertung des Gartens vgl. Carl E.Schorske: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle (Deutsch von Horst Günther). Frankfurt 1982: Die Verwandlung des Gartens, bes. S.286ff.
- 6) Zu den Zeitschriften "Der Merker", "Ton und Wort" und "Der Ruf" vgl. Sieglinde Klettenhammer: Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit. Kontext und zeitgenössische Rezeption. Diss. Innsbruck 1985, S.32-157. Die künstlerischen Ambitionen von "Merker" und "Ton und Wort" korrespondieren mit der künstlerischen Bewegung der "Kunstschau"-Gruppe unter ihrem Präsidenten Gustav Klimt. 1908 trat hier Oskar Kokoschka mit der Farblithographie-Reihe "Die träumenden Knaben" zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Diese in einer konventionell ästhetischen Sprache ausgeführten Blätter entsprechen den frühen Gedichten Trakls.
- 7) Arnold Schönberg: Harmonielehre. Wien 1911 (zitiert nach der 4.Auflage, Wien 1922, S.386).
- 8) ebd., S.386.
- 9) ebd., S.387.
- 10) Friedrich Schiller: Säkular-Ausgabe Band 12, S.209. Schillers Vorstellung vom musikalischen Dichter wurde Trakl durch Nietzsche vermittelt. Trakl fühlte sich einer Theorie der Lyrik verpflichtet, wie sie in Nietzsches "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" skizziert ist. Nietzsche verweist dort auf Schiller und dessen Bemerkung, ein Gedicht kündige sich ihm nicht durch eine Reihe von Bildern mit geordneter Kausalität an, sondern durch eine musikalische Stimmung. Nach Nietzsche ermöglicht es die Musik, "gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins" zu werden: Der Lyriker produziert "das Abbild dieses Ur-Einen als Musik" und macht es "wie in einem gleichnisartigen Traumbilde [...] sichtbar. Jener bild- und begriffslose Widerschein des Urschmerzes in der Musik, mit seiner Erlösung im Scheine, erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichnis oder Exempel" (F.Nietzsche, Schlechta-Ausgabe, Band 1, S.37). Dieses Gleichnis ist das Gedicht; es ist die ins Wort übersetzte Musik, eine in Tönen erklingende Wirklichkeit. - Zum Verhältnis Nietzsche - Trakl vgl. A.Doppler, Poetisches Bild als historisches Abbild. In: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Wien 1975, S.104-107.

- 11) "Der Merker" 1, 1909/10, S.821. Daß das Kaspar Hauser-Thema Trakl bis 1914 beschäftigt hat, zeigt Sieglinde Klettenhammer in "Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv" 1 (1982), S.50-65.
- 12) Das heißt nicht, daß Trakl sich als Mörder sehe, wie dies Walter H. Sokel (Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. München 1962, S.100) darstellt, wohl aber ist damit auf die Gefahr des Selbstmordes angespielt. Vgl. Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen 1985 (= Studien zur deutschen Literatur 67), v.a. das Kapitel "Kaspar Hauser und die paranoide Szene".
- 13) Hans Wellmann hat mit seinem paradigmatischen Aufsatz "Dichtungssprache. Zur Beziehung zwischen Text, Grammatik, Wortschatz und Sprachbegriff in Trakls Lyrik" (in: Untersuchungen zum "Brenner". Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75.Geburtstag. Salzburg 1981, S.315-345) eine feste Grundlage für jede Interpretation des "Kaspar Hauser Liedes" geschaffen.
- 14) Friedrich Schiller, a.a.O., S.210.
- 15) Ludwig Wittgenstein: Briefe an Ludwig von Ficker. Hrsg. von Henrik von Wright. Mitarb. v. Walter Methlagl. Salzburg 1969 (= Brenner-Studien 1), S.35.
- 16) Friedrich Hölderlin: Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. von Friedrich Beissner, Band 3, Stuttgart 1957, S.68.
- 17) Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen. Reinbek 1963 (= Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Französische Literatur 14), S.160.
- 18) Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. von Adolf Frisé. (2.Auflage) Reinbek 1981, Band 8, S.114f.

Georg Trakl in Ungarn - 1914-1925

Die ungarische Trakl-Rezeption mag für die Trakl-Forscher in ihren grundsätzlichen Daten anhand eines Artikels von László Lator<sup>1)</sup> schon bekannt sein. Seit dem Erscheinen dieses Aufsatzes sind aber einige neue Materialien aufgetaucht, die auch die alten Angaben in ein neues Licht stellen.

Will man eine Bilanz über die ungarische Trakl-Rezeption im voraus aufstellen, so läßt sich sagen, daß sie ziemlich sporadisch ist, selbst wenn die ungarische Literaturwissenschaft diese Dichtung seit den 20er Jahren (die zehn Jahre zwischen 1948-1958 abgerechnet) nie ganz aus dem Auge verloren hat, und selbst, wenn im literarischen Schaffen von Zeit zu Zeit Dichter oder sogar Dichtergruppen aufgetaucht waren, bei denen ein Einfluß Traklscher Lyrik oder Spuren der Ähnlichkeit in der dichterischen Denkweise aufzuspüren waren (erwähnt seien Antal Szerb, Jenő Dsida, Róbert Reiter, Miklós Radnóti<sup>2)</sup>). Sporadisch ist diese Bilanz auch dann zu nennen, wenn das Traklsche Phänomen selbst in unseren Tagen Dichter und Musiker zu Widmungen bzw. Vertonungen inspiriert (zu vermerken sind Gedichte von László Kálnoky und Imre Oravecz sowie Lieder von Lajos Papp<sup>3)</sup>) und eine stattliche Summe von fast 500 Gedichten Trakls in Übersetzung<sup>4)</sup> erschienen sind. Diese quantitativ und an und für sich nicht allzu kleine Menge der Rezeptionsangaben bleibt aber hinter der zu Rilke, Hofmannsthal, Schnitzler, Stefan Zweig - um nur einige Namen aus dem Umkreis von Trakl zu nennen - weit zurück,<sup>5)</sup> und von einer durchdringenden Einwirkung Traklscher Lyrik in die ungarische Dichtung kann nicht die Rede sein, geschweige denn von ihrer Gegenwärtigkeit im Bewußtsein breiterer Leserkreise. Sind es außerliterarische Zufälligkeiten,

denen bei Gestaltung des Rezeptionsprofils im voraus eine größere Rolle zufällt als bei der Bestimmung andersartiger Literaturprozesse, oder sind es Notwendigkeiten, entsprungen divergenten Entwicklungstendenzen zweier Literaturen, die für diesen Tatbestand die Verantwortung tragen? Die vorliegende Analyse der literaturwissenschaftlichen Rezeption trachtet, auf diese Frage eine Antwort zu geben.

### Zur Periodisierung der ungarischen Trakl-Rezeption

In der Geschichte der Trakl-Rezeption in Ungarn scheinen sich drei Phasen voneinander abzugrenzen. Diese Phasen unterscheiden sich nach den verschiedenartigen Rezeptionsinteressen, die als Ergebnis und Ausdruck der Eigenart des jeweiligen kulturellen Kontextes zu betrachten sind, weiterhin nach den verschiedenartigen weltanschaulichen und ästhetischen Positionen der Rezipienten und schließlich nach der Art der Funktion der Traklschen Dichtung bei der Rezeption. Auf diesen Grundlagen könnten die Jahre im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, das im ungarischen Kontext durch die erste "Nyugat"<sup>6)</sup>-Generation geprägt ist, die erste Periode bilden, eine Periode, in der anscheinend alle äußeren Bedingungen für die Kontaktbildung gegeben waren - nämlich Kommunikationsmöglichkeiten und -gebräuche auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens -, wo aber trotz alledem - teils aus Zufallsgründen, teils durch die Notwendigkeit der Stildistanzen der Rezeptionsfaktoren - eine Aufnahme nicht erfolgt. Die zweite Periode setzt dann - was die ungarischen Verhältnisse betrifft - mit dem Auftritt der sog. zweiten "Nyugat"-Generation am Anfang der zwanziger Jahre ein, wo durch das glückliche Zusammentreffen verschiedener Umstände sogar die Möglichkeiten zum "internen Kontakt" geschaffen wurden. Diese Phase - am Anfang durch große Vehemenz, später durch schwankende Intensität charakterisiert - reicht bis in die

vierziger Jahre hinein und hat die zusätzliche Bedeutung, auch das Fundament zu der späteren Rezeptionsphase Traklscher Lyrik gelegt zu haben. In dieser dritten Periode können wiederum trotz der Veröffentlichung zweier Übersetzungsbände nur noch die "externen" Kontaktformen (literaturwissenschaftliche oder populärwissenschaftliche Arbeiten) dominant sein. Das mag auch an den ungünstigen Phasenoppositionen gelegen haben, d.h. eine Lyrik Traklschen Charakters scheint heute einer literarischen Halbvergangenheit anzugehören, was das Rezeptionsinteresse beträchtlich verringert.<sup>7)</sup>

### Die erste Rezeptionsphase als Nullphase

Als erster, der Trakls Namen in Ungarn erwähnt, gilt ein Jurist namens Albert Telbisz.<sup>8)</sup> - Näheres über ihn ließ sich bis jetzt nicht ermitteln. Er wendet sich brieflich an Trakl "in größter Verehrung", um ein Autogramm bittend. Der Brief ist vom 19. Mai 1914 datiert. Wo Albert Telbisz die Traklsche Dichtung auch immer kennengelernt haben mag, man kann hier wahrscheinlich eine einzelne Zufallsbegegnung vermuten, die einen nicht zur Folgerung auf größere Bekanntheit des Dichters in Ungarn ermutigen darf. Das umso weniger, da Trakls Name zu dieser Zeit nicht einmal in den literarischen Kreisen und Zeitschriften vermerkt wird, die mit den zeitgenössischen Strömungen ausländischer Literaturen programmatisch einen engen Kontakt hatten und die zu der Wiener Kunst und Kultur der Zeit in reger Beziehung standen. (Gemeint sind Zeitschriften und Zeitungen wie "Nyugat", "Huszadik Század", "Renaissance", "Pester Lloyd".) Der Brief des Budapestener Juristen an Trakl läßt sich also kaum als ein erster Sproß der Aufnahme, geschweige denn als Beweis für eine schon wirksame Rezeption der Traklschen Dichtung in Ungarn interpretieren. Charakteristisch - und als solches für den damaligen ungarischen kulturellen Kontext für not-

wendig zu halten - ist vielmehr ihr Fehlen im Rezeptionsbestand. Eine Dichtung Traklscher Art wäre sozusagen schon von Haus aus nicht geeignet gewesen, die von eigentümlichen ästhetischen Idealen geprägten Kontaktbedürfnisse der kulturbestimmenden progressiven Zeitschriften bzw. literarischen Kreise der Zeit zu decken. Und auch umgekehrt läßt sich sagen: Die Zeitschrift "Nyugat" und die literarischen Kreise und Dichter um sie - bestimmt und beschränkt durch künstlerische Grundsätze eigener Prägung - wiesen von vornherein keine Aufnahmebereitschaft für Dichtungen auf, wie sie Trakl schuf. Es hat zwischen ihnen an innerer Affinität gefehlt und nicht an äußerlichen Potenzen einer Rezeption oder einer tieferen Einwirkung. Als Beweis für diesen Sachverhalt interpretieren wir den Brief von Telbisz - als ein Dokument des Zugangs zur Traklschen Dichtung in Ungarn bereits im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Es ist ein Dokument, das in seiner Vereinzelnung und seiner außerliterarischen Herkunft gleichzeitig auf die Unzulänglichkeit externer Kontakte hindeutet. Man findet diese Interpretation verstärkt, wenn man bedenkt, daß im "Brenner" durch zwei Jahre hindurch (1912-1914) Novellen von Dezső Kosztolányi in unmittelbarer Nähe der Gedichte von Trakl neben Karl Borromäus Heinrichs Essay und Max von Esterles Karikatur über den Dichter und neben einer ständigen Werbung für dessen ersten Band, für die Gedichte erscheinen, ohne daß Kosztolányi, der auch als ein erster Vermittler moderner Lyrik in Ungarn galt, von Trakl Kenntnis genommen hätte.<sup>9)</sup>

Die ästhetische Gesinnung und stilgeschichtliche Stellung der ersten Lyriker-Generation im "Nyugat" lassen sich durch eine Orientierung auf den Spätsymbolismus, den Jugendstil und den Impressionismus charakterisieren. Andererseits ist ihre Einstellung von einer scharfen Auseinandersetzung mit den "modernen" Bestrebungen der Zeit charakterisiert, die die l'art pour l'art und den Form- und Schönheitskult dieser Strömungen zerstören und härtere, aktivistische, sozial-

engagierte Kunst schaffen wollten; also mit den Bestrebungen des Futurismus, des Expressionismus und des Aktivismus.<sup>10)</sup> Die Richtung ihrer Ästhetik knüpfte die erste Lyriker-Generation an frühere, die Gegenrichtung derselben an "spätere" Kulturprozesse, so daß es kein Wunder ist, wenn eine solche "Übergangserscheinung" wie die Traklsche Dichtung - deren Stilweite sich vom Symbolismus und Impressionismus bis zum Expressionismus und Surrealismus spannt und Ansätze zu der sog. "absoluten Dichtung" aufweist - aus ihrem Blickfeld hinausfällt.

### Zweite Rezeptionsphase - charakterisiert durch "interne Kontakte"

Einige Jahre später wird aber gerade dieser Übergangscharakter in den Dichtern der zweiten "Nyugat"-Generation das Interesse für Trakl erwecken. Diese Generation (Mitglieder sind u.a. Lőrinc Szabó, Aladár Komlós, Sándor Márai, György Sárközi, Antal Szerb) stand zwischen dem "Nyugat" und den avantgardistischen Strebungen der Zeit (in Ungarn bedeuten diese den aktivistischen Expressionismus mit Lajos Kassák und seinen Zeitschriften - "A Tett" und "Ma" - in ihrem Mittelpunkt). Ihre Dichter wollten sich sowohl vom Ästhetizismus und der Traditionsgebundenheit des "Nyugat" als auch vom unmittelbaren Politisieren und von leeren Verblüffungsansätzen der Avantgardisten abgrenzen und einen Mittelweg zwischen deren Extremen einschlagen.<sup>11)</sup> Symptomatisch für ihre ästhetischen Ideale ist, daß der junge Antal Szerb Trakls Gedichte im Kontext der Menschheitsdämmerung durch grundsätzliche Abweichung charakterisiert, und daß er diese Andersartigkeit vor allem in der weichen Musikalität, in der "in Scherben-verwahrten" Traditionalität sieht, wodurch diese Gedichte den "chaotischen, g e - s a n g l o s e n Massengesängen von geschmackloser Rhe-

torik" der originären Expressionisten weit überlegen und an der Leistung eines Hölderlin oder Klopstock zu messen sind.<sup>12)</sup>

Den Anlaß und die Möglichkeit zur Aufnahme Trakls in Ungarn bildet also das Bedürfnis nach einem ästhetischen Vorbild bei einer Schriftstellergeneration am Anfang der zwanziger Jahre. An äußerlichen Bedingungen zur Erfüllung dieses Bedarfs hat es - wie aus der Analyse des literarischen Verkehrs in den Ländern der Monarchie hervorgeht - auch schon früher nicht gefehlt, und diese Bedingungen sind - durch zahlreiche Veröffentlichungen internationaler Anthologien moderner Lyrik - noch günstiger geworden.<sup>13)</sup>

Allerdings ist selbst diese Phase der Trakl-Aufnahme nicht sehr reich an Dokumenten. Eher sind es literaturwissenschaftliche oder autobiographische Essays und Memoiren (Antal Szerb: "Bücher und Jugend. Eine Elegie"; Aladár Komlós: "Schriften um Nyugat"),<sup>14)</sup> aus denen hervorgeht, daß Trakl in bestimmten Kreisen junger Literaten als Vorbild galt: in einem literarischen Zirkel um Antal Szerb, in dem junge Menschen, Dichter und Philosophen (Antal Szerb, János Faludi, Mihály und László Szedő, Tivadar Acél, Vilmos Juhász) mit breitem weltliterarischem Horizont versammelt waren. Sie nannten sich "Barabbas".<sup>15)</sup>

Sturm-und-Drang-Allüren im Verhalten - wie Nonkonformismus und Schwärmerei - Widersprüchlichkeiten im Weltbild - wie Revolutionsgeist und Mystizismus - ungeduldige Idealsuche und Begeisterungsanspruch - charakterisieren ihre Wirkung. Trotz all diesen Extremen und Exzentrizitäten - oder gerade dadurch - haben diese Jungen auch den Zeitgeist mitgeprägt. In ihrer ungeduldigen Idealsuche wirkt wohl auch ein Zeiterlebnis mit: das Erlebnis des Wert- und Idealvakuums der Epoche. Dieses Vakuum Erlebnis als wichtigster Determinant ihrer Orientierungen mag ihnen die Traklsche Lyrik nahegebracht haben. Eine Lyrik, die - will man die Sache ganz abstrakt formulieren - ebenfalls das drückende

Weltgefühl in einer Zeit der Wertschwankungen gestaltet. Und auch durch die eigenartige Verknüpfung von Avantgardismus und Christlichkeit in der Gedankenwelt dieses Intellektuellenkreises "Barabbas" konnte eine Brücke zur Traklschen Dichtung geschlagen werden.

Dokumentiert findet man die Zuneigung des "Barabbas" zu Trakl zunächst in den Jugendgedichten von Antal Szerb,<sup>16)</sup> dem Organisator des Kreises, eine Persönlichkeit, die für die ungarische Kultur später vor allem als Essayist und Literaturhistoriker bedeutend wurde. Sowohl in der Erlebnis- und Gedankenwelt als auch in der Art der Gestaltung lassen sich in diesen Versen Ähnlichkeiten mit der Lyrik Trakls aufspüren. Ein wiederkehrendes Thema dieser Gedichte ("Tizenhatéves" - Der Sechzehnjährige; "Hannibal esküje" - Der Eid von Hannibal; "A toronyőr" - Der Türmer) ist nämlich das Schreckenserlebnis eines Jungen, der sich plötzlich aus der Geborgenheit der Kindheit, aus einer zeitlosen, heilen Welt der Unendlichkeit herausgerissen und in eine entfremdete, zeitbedingte Welt voller Gefahren hineingeworfen fühlt.

### Der Sechzehnjährige

Du bist ein guter Jung'  
Machst keinen Tunnel im Sandhaufen mehr.  
Siehst abgerissene Türme manchmal in der Dämmerung  
Wenn unter Eichen  
Geriebenen Auges aus einem Jenseits hervorkommst.

Die eisernen Tore des Parks sind geschlossen nach  
der Zeit  
Um deinen Kahn herum tanzen  
Keine sanften Engel, keine Delphine

Dein einsames Ruder schläft in den Wellen  
Das Gesicht des Meerdämons schimmert mal gelblich durch  
In den dunklen Gassen starrst du die Steinwappen an,  
Weit um die Ecke stehen die stummen Türme  
Schreckst zusammen vor dem bewaffneten Wächter.

Selbst wenn einen die Parallelität dieser Thematik mit der Traklschen fragwürdig anmutet, - die Traklsche Lyrik bleibt nämlich auch anderen Interpretationen offen -, werden Ähnlichkeiten in der Gestaltung einen Zweifel am Einfluß Traklscher Lyrik auf den jungen Szerb nicht mehr zulassen. Dieses Erlebnis ist in der Form unruhiger Visionen gestaltet, in der Struktur zusammengerückter Zerrbilder, wobei einzelne Bildteile (ein Turm, eine Birke, Park in der Dämmerung, Engel und einsame Jünglinge) ständig wiederkehren. In diesen Gedichten, die ansonsten keine hohe ästhetische Qualität besitzen - und nur für die innere Entwicklung Szerbs von Bedeutung sind -, ist das Traklsche Gedicht nur in seinen nachahmbaren und wiederholbaren Äußerlichkeiten gegenwärtig. Von einer Aneignung der Seh- und Gestaltungsweise Trakls kann hier kaum die Rede sein, und selbst auf ein tieferes Verständnis, welches den fast zur gleichen Zeit verfaßten Essay des jungen Szerb über Trakl bemerkenswert macht, kann angesichts dieser Verse nicht geschlossen werden. Dem jungen Dichter geht es weniger um Trakl als vielmehr um das Akzentuieren und Ausdrücken der eigenen, noch amorphen Gefühle. (Und auch von den Gedichten der anderen Dichter im Zirkel läßt sich Ähnliches sagen.)

Für die jungen Intellektuellen, die ein starker Ausdrucksdrang bewegt, funktioniert die Traklsche Dichtung als Katalysator, was die Möglichkeit zum organischen Einfügen und Weiterleben von vornherein ausschließt.

Jedoch ist das Funktionieren des Traklschen Phänomens im Bewußtsein der jungen Intellektuellen (Theoretiker und spätere Literaturwissenschaftler) als eine nachhaltige, starke Einprägung nachweisbar. Allem Anschein nach ist es z.B. ihr Verdienst, daß Trakls Lyrik im "Irodalmi Lexikon"<sup>17)</sup> bereits 1927 als eine der bedeutendsten Leistungen zeitgenössischer Dichtung behandelt wird, eine Dichtung, die auf dem Niveau eines Hölderlin steht. (Es sei hier vermerkt, daß dieser Lexikonartikel als eine der allerersten

Lexikonerwähnungen<sup>18)</sup> gilt.) Unter den Artikeln, die Trakl hochschätzen und hinter zweitrangigen Dichtern nicht zurücktreten lassen, ist er überhaupt der erste.

Eine nähere Betrachtung verdient aber vor allem der Trakl-Essay von Antal Szerb aus dem Jahre 1921,<sup>19)</sup> nicht zuletzt darum, weil er immer noch bloß als Manuskript existiert und die Trakl-Forschung von ihm keine Kenntnis nehmen kann, obwohl er als eine erste Erörterung auf streng-ästhetischen Grundlagen gilt, viele, erst weit später behandelte Probleme aufwirft und in einigen seiner Festlegungen sogar die Ergebnisse systematischer Forschungen intuitiv vorwegnimmt. In dem Essay ist die Traklsche Lyrik in eine großangelegte stilgeschichtliche Theorie eingebettet. Diese Theorie ist als eine Kritik des Impressionismus zu interpretieren. Der Essay ist eine kritische Auseinandersetzung mit seiner amoralischen Gesinnung, die sich aus den antimetaphysischen Implikationen seiner Erkenntnistheorie ergibt. In Szerbs Auffassung ist diese erkenntnistheoretische Perspektive schuld daran, daß die Welt sich für den Betrachter als sinnlos erweist und ohne Zusammenhang in Scherben des Momentanen zerfällt. Er versucht zu beweisen, daß sich dieses Welterlebnis, diese Welthaltung in ihrer Vollständigkeit nur in der österreichischen Literatur, nur in der Dichtung eines Abgeschiedenen, d.h. Wahnsinnigen, künstlerisch gestalten läßt und dieser ein Dichter sein muß, der die Grenzen des Impressionismus zugleich überschreitet.

Szerb stellt die Welt Trakls als einzigartiges Dichtungsgebilde dar, welches sich durch thematische Homophonie und Invariabilität bzw. durch eine an Unverständlichkeit grenzende Bedeutungsverschwommenheit auszeichnet. Diese Unverständlichkeit bzw. Verstandeswidrigkeit wird aber - laut Szerb - nicht etwa durch die übergroße Distanz zwischen Zeichen und Bezeichnetem in den Symbolen, sondern durch das Fehlen jeglichen Verweischarakters der Gedichte erzielt: Die Gedichte ließen sich nicht in eine abstrakte Begriffssprache übertra-

gen, und selbst die durch das Gedicht erweckten Emotionen und Gefühle können ihr Korrelat ausschließlich in dem Gedicht finden. Durch das Gedicht wird der Leser in eine entfremdete Imaginationswelt ohne menschliche Gesetzmäßigkeiten hineinversetzt, die ihn als Welt der Wahnsinnigen oder Bessenen anmutet.

In den so skizzierten Charaktermerkmalen meint Szerb die künstlerischen Ansichten des Impressionismus in vollendeter Form erkennen zu können, wobei für ihn Vollendung gleichzeitig Aufhebung und Neuansatz bedeutet. So wird Trakl für ihn zur Übergangserscheinung mit zwei Gesichtern, das eine rückwärts, das andere vorwärts gerichtet.

Die an diese Erkenntnisse angeschlossenen theoretischen Überlegungen über Entwicklungsgesetze in der Kunst sind der Aufmerksamkeit nicht zuletzt deshalb wert, weil Szerb der Meinung ist, bei einigen bestimmten Nationen einer Disposition zum Erfüllen derartiger Übergangsfunktionen gewahr werden zu können. Nach seiner Beobachtung sind es des öfteren Deutsche, insbesondere Österreicher, denen die ambivalente Rolle des Vollenders zufällt. Szerb argumentiert hier mit historischen Tatsachen: - sowohl Ulrich von Lichtenstein wie auch Grillparzer, diese Vollender von zwei Blütezeiten deutscher Kultur, waren beide Österreicher. Und wenn er es dazu noch für feststellbar erachtet, die Österreicher hätten in ihrem verzweifelten Hedonismus ein impressionistisches Gemüt par excellence, dann sieht er die These von der Vollendung des Impressionismus durch einen Österreicher für hinreichend bestätigt. Szerb führt in diesem Zusammenhang aus, daß die neue Stilrichtung, die in der Aufhebung des Impressionismus impliziert ist, keineswegs der Expressionismus sei, denn selbst wenn die Traklsche Lyrik von den Expressionisten als wesensverwandt aufgenommen worden ist, bedarf die Andersartigkeit dieser Dichtung keiner eingehenden Analyse. Hier folgt die bereits zitierte These von der musikalischen Gestaltung Traklscher Gedichte, die dem ungari-

schen Literaturhistoriker eben als Beweis der Andersartigkeit gilt.

Die folgenden Passagen legen in aller Ausführlichkeit die janusartige Vollendungsbeziehung zwischen dem Impressionismus und Georg Trakl dar. Szerb entdeckt diese Beziehung auf allen aufeinandergeschichteten Ebenen der beiden künstlerischen Weltbilder: in deren Irrationalitätsgefühl und ethischem Nihilismus, in deren Ästhetizismus und passiver Lebenshaltung und auch in deren formalen Bereichen.

### Das Irrationalitätsgefühl und sein Ausdruck

Die Einstellung auf das Prinzip der Verwandlung, das Haften an den Sinneseindrücken als einzige Realitäten, das Festhalten am Momentanerlebnis als einzige Erkenntnismöglichkeit haben die Impressionisten konsequenterweise zur Hypostasierung der Sinnlosigkeit der Welt veranlaßt. Der Gedanke von der Sinnlosigkeit, der für sie kein Grunderlebnis, vielmehr nur Folge des ontologischen Empirismus und erkenntnistheoretischen Relativismus war, konnte aber bei ihnen keine ästhetisch überzeugende Gestalt annehmen. Sie trachteten nämlich, die Sinnlosigkeit durch ausgeklügelte Sinnwidrigkeit - semantische und grammatische Verkehrtheiten - zu formulieren, durch Spekulationen also, die eine Aura der Irrationalität zu erwecken keineswegs imstande waren. Dies gelingt nur demjenigen, meint Szerb, dem sich das Sinnlosigkeitsgefühl nicht aus der Addition momentaner Sinnlosigkeitserlebnisse ergibt, sondern dem es ein kontinuierliches Lebensgefühl bedeutet - dem Wahnsinnigen schlechthin. Der Wahnsinn bedeutet für Szerb keine Krankheit, sondern bezeichnet eine spezielle Lebenshaltung; eine Art Abgeschiedenheit. Er ist eine Kategorie, die Szerb zur Bestimmung der Lyrik Trakls für am meisten geeignet erachtet.

Das Verfremdende, das die Sinnlosigkeit auszudrücken hat, liegt ja bei Trakl nicht in den einzelnen Aufbauelementen, in lexikalischen Neuschöpfungen oder syntaktischen Destruktionen, sondern in der Art des Konstruierens, im Mechanismus des Aufbaus. Im Traklschen Gedicht muten die einzelnen Aufbauelemente (Bilder und Sätze) durchaus sinnfällig an, diese sind aber miteinander derart verknüpft, daß das aus ihnen entstandene Ganze völlig sinnlos wirkt. Diese Wirkung wird durch ein stringentes Ausschalten der Logik in der Aufeinanderfolge der Sätze erzielt, durch Prinzipien also, die mit dem Funktionieren des Bewußtseins im Wahnsinn eine Parallelität aufweisen.

Das mosaikartige Zusammenfügen heterogener, verstreuter Bilder im Gedicht könnte anscheinend noch als Gestaltungsprinzip des Impressionismus gelten. Im Impressionismus ist aber die Montage-Struktur eine gestalthafte Wiedergabe des aus launenhaft verstreuten Eindrücken zusammengefügtten Erkenntnisvorgangs. Bei Trakl dagegen sind es keine einmaligen Erlebnisse, ist es kein Perzeptionsweg, der auf diese Weise gestaltet wird. Was hier Form gewinnt, ist eine konstante Welthaltung, die in der Psychologie unter dem Begriff Wahnsinn subsumiert wird. Diese Konstanz äußert sich z.B. in der ständigen Wiederkehr derselben Bilder, die sich als Variationen der nämlichen Thematik ausnehmen. Diese Konstanz ist zugleich der Punkt, an dem die Traklsche Dichtung über die Indizien des Impressionismus hinausreicht.

### Der ethische Nihilismus

Der Empirismus in der impressionistischen Kunst und Philosophie bedeutet gleichzeitig eine Negation des Teleologischen, des Transzendentalen, die ihrerseits konsequenterweise ein Zweifeln an der Wertbeständigkeit nach sich zieht,

und zuletzt in den axiologischen Nihilismus der "Entwertung aller Werte" mündet. Dieser axiologische Nihilismus schließt auch eine moralische Gleichgültigkeit mit ein, einen Amoralismus, infolge dessen eine ethische Transzendierung der Leiden - auch zum Zwecke des Erträglichmachens - ausgeschlossen wird. Dieses erklärt den "spleen", die Melancholie, die Überdrüssigkeit: die typischen Gefühlsqualitäten im impressionistischen Gemüt. Szerb führt wiederum aus, diese Einstellungen können ihre äußerste Form nur in der totalen Abgeschlossenheit des Wahnsinns erlangen, denn dort allein herrscht das Vakuum, jegliche Wertigkeiten aufzuheben, und den Trübsinn in die Ermattung zu steigern. In diesem Ermatten, in einem übermenschlich tiefen Betrübtein, meint Szerb einen gemeinsamen Nenner der Gedichte Trakls erblicken zu können. Diese allgemeine Kohäsiv-Stimmung, die bei Trakl auf einer Stufe angelangt ist, wo die Leiden schon fremd sind, und als solche wie aus dem Jenseits mit einem melancholischen Staunen betrachtet und ertragen werden, wird von Szerb als die Personifizierungsmethode (die Erschaffung des lyrischen Alteregos) Trakls erklärt, andererseits liefert sie ihm einen weiteren Beweis zur Hypothese von der Ausführungsmöglichkeit des impressionistischen Kunstvollens.

### Der Ästhetizismus

Der Ästhetizismus, ein weiterer Bestandteil im impressionistischen Gedankengut, ist ebenfalls eine konsequente Folge der Wandlungsidee und des ethischen Nihilismus. Im Ästhetischen erblicken nämlich die Impressionisten jene aus dem wert- und sinnlosen Gleiten und Wogen des Daseins herausragenden Momente, die des Lebens und Erlebens überhaupt wert sind. Das Leben, das infolge der Transzendenznegation zu einem Haufen sinnloser Leidensmomente geworden

ist, ist für sie in seinen Höhepunkten im Ästhetischen ertragbar. Das Dasein sollte demnach mit Schönheit ausgefüllt und durch sie emporgehoben werden. So erfahren Kunst und Künstler enorme Hochachtung, die Kunst wird sozusagen zu einer Pseudoreligion. Bei den Impressionisten ist aber dieser Schönheitskult eine bewußt ergriffene Flucht aus der entleerten Wirklichkeit in das Universum des Ästhetischen, demnach hat die Kunst noch einen Bezug zur Wirklichkeit - wenn auch einen negativen. Ganz anders liegt es bei Trakl, für den sich das Ästhetische von vornherein als einzige Existenzmöglichkeit darstellt: Außer dem künstlerischen Schaffen gibt es für ihn kein Leben, wie dies die Gedichte verraten, die sich nur auf sich selbst, nicht mehr aber auf eine außerliterarische Wirklichkeit beziehen.

### Passive Lebenshaltung

Infolge des Mangels an einem beständigen Ideengehalt erfährt das punktuelle Erlebnis enorme Wichtigkeit. Es gilt nicht mehr nur als Katalysator beständiger Ideengehalte, sondern es wird zum alleinigen Gehalt, es wird der Gehalt selbst. Und da die Erlebnisse Zufallserscheinungen sind, wird ihr Anhänger dem reinen Zufall ausgeliefert. Eine auf das Festhalten flüchtiger Momente abzielende Geistesverfassung erzwingt also ein passives Rezeptivverhalten. Trakl ist in dem Sinne ein Impressionist par excellence, so daß die Passivität gegenüber den Erlebnissen bei ihm ihre höchste Stufe erreicht. Seine Passivität ist aber nicht das Getriebensein durch eine bunte Kavalkade außenweltlicher Erscheinungen, es ist vielmehr eine Erstarrung wie etwa die Fixation von Zwangsvorstellungen. In dieser unwandelbaren, kontinuierlichen Vision kann dann wiederum das Moment erblickt werden, durch das Trakl die künstlerischen Ansätze des Impressionismus überholt. Mit dieser kontinuier-

lichen Vision sind auch die eigenartigen Charaktermerkmale der Traklschen Dichtung zu erklären, so z.B. die Erscheinung, in der hier der künstlerische Gestaltungsvorgang nicht auf Inspiration der empirischen Realität einsetzt, sondern vielmehr eine Perseveration ist, die in den unendlichen Variationen dieselbe Melodie zu beharrlicher Wiederkehr zwingt. Der Inhalt dieser Vision ist nach Szerb eine zwanghafte Erinnerung an die Kindheit. Dieser Erinnerungszwang ist auch im Spiel, wenn die Bilder durch eine dem Kindesbewußtsein eigene Weltbeziehung geprägt sind, wo die Natur dem Betrachter als furchterregendes animistisches Wesen voller Geheimnisse vorkommt, wenn Knabengestalten in der Gedichtwelt auftreten und wenn der Dichter in seinen biographischen Fragmenten über die Kindheit nie hinwegkommt.

Szerb meint, dieser Erinnerungszwang, der ihn immer wieder in die Kindheit zurückversetzt, steht mit dem Wahnsinn in engem Zusammenhang, er ist vielleicht sogar identisch mit ihm. Die erzwungene Erinnerung, die den Dichter in ihrem Banne hält, mag nach Szerb eine grauenhafte, in der Kindheit begangene Sünde sein. Diese Sünde steht im thematischen Zentrum seiner Dichtung, um das die Bilder unablässig kreisen wie um ein Gespenst, das man weder beim Namen zu nennen noch loszuwerden vermag. Der Erinnerungszwang ist bei Trakl also nicht eine psychische Angelegenheit allein, sondern er bildet einen inneren Antrieb zum künstlerischen Schaffen. Szerb deutet gleichzeitig an, er wisse um den Inhalt dieser Sünde, doch wolle er keine Indiskretion gegen das Privatleben des Dichters begehen.

### Formale Bereiche

Im abschließenden Teil gibt Szerb eine Analyse der Eigenart und der Funktion des lyrischen Bildes, das in seiner Theorie als Zentrum des Gedichtes gilt, in dem amorphe, un-

artikulierte Vorstellungskomplexe zur anschaulichen Gestalt werden. Anhand der Proportion der Bildelemente (das lyrische Bild läßt sich in Szerbs Theorie in ein anschauliches Konkretum und ein Abstraktum als dessen Bedeutung aufgliedern) unterscheidet Szerb zwischen illustrativen, hegemonischen und autonomen Bildern. Das illustrative Bild - dessen sich die sog. traditionelle Lyrik bedient - ist durch eine Transparenz gekennzeichnet: der abstrakte Ideengehalt schimmert durch das figürliche Element hindurch, es wird diesem in den Dienst gestellt. Im Impressionismus wird dem anschaulichen Element des lyrischen Bildes die Vorrangstellung erteilt, es erhält die Hegemonie über einen verwischten Sinn. Bei Trakl, dem Eidetiker, entschwindet der abstrakte Bezug ganz und gar. Die Figürlichkeiten haben in seinen Bildern einen Eigenwert und zielen nicht auf eine Veranschaulichung oder Abbildung ab: sie sind autonom. Auch in dieser Hinsicht kann Trakl ein Vollender der impressionistischen Kunstintentionen genannt werden: Die Negation des Realitätswerts erreicht bei ihm ihre äußerste Verwirklichung, auch im formalen Bereich.

Es ist recht interessant, wenn Szerb in diesem Zusammenhang anführt, wie leicht sich die "Heiß errungene Manier" des Dichters kopieren läßt. Man kann einwandfreie Trakl-Gedichte konstruieren, nimmt man die beharrlichen bildhaften Grundeinheiten - ein Stoppelfeld, ein Dorf, Waise, Engel, Fischer und Föhn - und die Standardskala aus den Elementarfarben des Schwarzen, Weißen, Roten, Blauen und Braunen. Zugleich gibt er Ausführungen dazu, daß nach der Art und Herkunft der figürlichen Grundeinheiten seiner Gedichte Trakl der traditionellen, klassischen Lyrik (klassisch ist in diesem Zusammenhang auch eine Wertkategorie für Szerb) zuzuordnen ist. Er baut nämlich seine Dichtung auf den zeitlosen, poetischen Gegenständlichkeiten - auf der Natur und der Mythologie - auf, und seine Originalität und die damit verbundene ästhetische Qualität bestehen

gerade darin, das traditionelle Bildgut mit neuem Gehalt angefüllt zu haben. Hier stößt man wiederum auf eine Eigenschaft, durch welche Trakl seine Zeitgenossen sowohl im historischen wie auch im qualitativen Sinne überflügelt. Aus der Weltanschauung der Impressionisten - aber auch der Futuristen und Expressionisten - geht hervor, daß sich ihnen als poetischer Stoff nur ihre konkret empirische, zeitgebundene Umwelt, die Gegenstände des Alltags und der Technik darbieten. Diese Aktualitäten und Novitäten im Bildgut vermögen aber keineswegs nachzuholen, was diesen Stilrichtungen infolge der Ideenlosigkeit an geistigen und künstlerischen Werten verloren ging.

An dem Essay Szerbs lassen sich die weltanschaulichen und ästhetischen Ideale bzw. Idealbedürfnisse des "Barrabas", die das Interesse an Trakl erweckt haben dürften, deutlich ablesen. In der Kritik an der empirischen Gesinnung des Impressionismus wirkt wohl auch ihre Transzendenzsuche mit, in der Ablehnung provisorischer Modernitäten und hohler Aktualitätswerte drückt sich auch ihre Sehnsucht nach Wertbeständigkeit und nach den klassischen ästhetischen Idealen aus, in der These der Liebesreligion und der Erlösung durch Erniedrigung hört man ihre messianistische Christlichkeit heraus. Das sind gleichzeitig Thesen, Kategorien und Ideale, die sie meinten - wie es auch aus dem Text Szerbs hervorgeht - bei Trakl in künstlerischer Gestaltung hohen Ranges gefunden zu haben.

Daß dieser schwärmerische Jugendkreis am Anfang der zwanziger Jahre keine private Angelegenheit war, sondern zeitspezifische Ideen artikulierte, Gedanken, die ihr Vorbild vielleicht nicht rein zufällig in dem Österreicher Georg Trakl erblickten, könnten die Trakl-Essays von Aladár Komlós,<sup>20)</sup> einem Zeitgenossen des Jugendkreises "Barrabas", bestätigen. Komlós gehörte zwar nie dem Kreis an, artikulierte aber unabhängig von ihm ähnliche Gedanken, z.B. die Erkenntnis von der wirklichkeitsunabhängigen Welt Trakls, die in ihrer Kon-

sistenz mit der Welt des heiligen Wahnsinns identisch, für uns trotzdem nicht fremd ist, oder die These von der Allgemeingültigkeit dieser Lyrik, mit ihren ewigmenschlichen Inhalten, die die soziale Kunst weit hinter sich zurücktreten läßt.

Obwohl sich der Dichterkreis "Barrabas" alsbald auflöst, kommen seine ehemaligen Mitglieder - ebenso wie einige Mitglieder der breiteren zweiten "Nyugat"-Generation - in ihrer literaturwissenschaftlichen oder dichterischen Tätigkeit immer wieder auf Trakl zurück. Sie publizieren ihre frühen Essays über Trakl <sup>21)</sup> und übersetzen seine Gedichte in mehreren Variationen. <sup>22)</sup>

Auch Antal Szerb kommt in seiner "Geschichte der Weltliteratur", 1941, nochmals auf Trakl zurück. Szerb hebt hier wiederum die Traklsche Dichtung aus der expressionistischen Lyrik hervor, da die größere Perspektive ihm die außergewöhnliche Größe dieses Dichters noch klarer macht. Aus diesem Zeitabstand scheint dem ungarischen Literaturhistoriker, aus der aggressiv-posaunenhaften Lyrikergeneration hätten nur zwei Dichter mild-melancholischen Klages - Georg Trakl und Franz Werfel - die Probe der Zeit bestanden. <sup>23)</sup>

Die ständige Wiederkehr zu Trakl in verschiedenen Zusammenhängen bei der zweiten "Nyugat"-Generation weist nicht allein auf die nachhaltige Einwirkung, bzw. "interne Kontakte" hin, sondern sie mag auch zur Weiterführung der Trakl-Rezeption unter veränderten literarischen und außerliterarischen Umständen, welche eher nur "die externen Kontaktformen" begünstigten, beigetragen haben.

#### ANMERKUNGEN

- 1) László Lator: Georg Trakl in Ungarn. In: Österreich in Geschichte und Literatur. 5, 1968, S.347-352.

2) Als Berührungspunkte kann man auffassen: - zwischen Trakl und Miklós Radnóti das Balancieren zwischen einer Todesverfallenheit und einer Lebensbejahung und zwischen den polaren Wertqualitäten sowie dem Schönen und dem Häßlichen, dem Heilenden und dem Grausamen, dem Harmonischen und dem Grotesken; zwischen Trakl und Jenő Dsida das Aktivieren der Farbmeterapher; zwischen Trakl und Róbert Reiter die eigenartige Erscheinung des "gemilderten Expressionismus".

Miklós Radnóti (1909-1944): Lyriker von Bedeutung in den dreißiger Jahren: seine Lyrik charakterisiert thematisch die antike Lebensfreude und die durch den Faschismus verursachte Todesangst, stilgeschichtlich eine Verkoppelung der antiken Traditionen mit den modernen Bestrebungen, mit dem Expressionismus und Surrealismus.

Jenő Dsida (1907-1938): Lyriker, in Siebenbürgen - seit 1918 in Rumänien - tätig; er schreibt leicht spielerische Stimmungsllyrik, die durch Merkmale des Expressionismus und der Sachlichkeit gefärbt ist.

Róbert Reiter (\*1900): Lyriker, Expressionist; gehört zum Umkreis um Lajos Kassák.

3) Widmungen: László Kálnoky: Alkony. Georg Trakl emlékének. (Dämmerung. In memoriam Georg Trakl). In: Letépett álarcok. Ausgewählte Gedichte. Szépirodalmi Kiadó, Budapest 1972. Imre Oravecz: Georg Trakl Budapest (Georg Trakl in Budapest). In: Héj. (Gedichte) Budapest. Vertonungen: Lajos Papp: Three Songs on the poems by Trakl. Contemporary hungarian music. Qualiton. LPX 1296. Schallplatte.

4) Georg Trakl: Válogatott versek (Ausgewählte Gedichte). Zusammengestellt von Miklós Vidor mit einem Vorwort von Előd Halász. Magvető Kiadó, Budapest 1959. Georg Trakl: Válogatott versei (Eine Auswahl aus seinen Gedichten). Zusammengestellt von Gábor Hajnal, mit einem Vorwort von Előd Halász. Budapest 1972.

5) Vgl. Ferenc Szász: Die Anfänge der Zeitschrift "Nyugat" und die österreichische Literatur. In: Helikon 1975, Nr.2-3, S.263-268.

6) "Nyugat" (Westen) (1908-1941), die wichtigste moderne Zeitschrift am Anfang des 20. Jahrhunderts, orientiert an zeitgenössischen weltliterarischen Strömungen, mit einer starken Opposition gegen den Provinzialismus und dessen unmodernen völkisch-nationalen Geist.

7) Die dritte Rezeptionsphase setzt 1945 ein, da mit der grundlegenden gesellschaftlichen Umwälzung auch die Bereiche der Kunst und Kultur erhebliche Umgestaltung erfuhren. Was die kulturellen Rezeptionsverhältnisse anbelangt, so findet diese Umstrukturierung ihren Ausdruck vor allem in einem Richtungswechsel der Rezeptionsinteressen. Das Hauptanliegen der kulturellen Stellen war von nun an die Bekanntmachung breiterer Leserkreise mit der sowjetischen Literatur und mit sozialistischen Tendenzen auf allen Gebieten der Kunst. Dieses Anliegen hatte zunächst aber keine Totaleinstellung der bürgerlichen Kunstrezeption verursacht. Auch der Prozeß der Trakl-Aufnahme brauchte keinen Bruch zu erleiden. Bereits 1948 erschien ein beachtenswerter wissenschaftlicher Essay (verfaßt von Előd Halász), ein tonangebendes Unterfangen, das sich das Ziel gesetzt hatte, die Umdeutung und Umwertung der Traklschen Kunst auf Grundlagen der marxistischen Ästhetik durchzuführen.

In Halász' Konzeption ist die Dichtung Trakls als künstlerisches Spiegelbild der Krise in der bürgerlichen Gesellschaft dargelegt. Sowohl in der Art des Lebensgefühls wie auch in dessen Gestaltungsweise meint Halász Spezifika erblicken zu können, die Trakl zum Repräsentanten seiner Zeit und seiner Gesellschaft machen. Er sieht den kommunikationsunfähigen Visionscharakter dieser Lyrik und das Dekadenzbewußtsein des Dichters tief in diesem Zeitalter verwurzelt. Die Zeitkrise stellt sich ihm nämlich gerade in einer Spaltung der Ich-Welt-Beziehung, in einer weitgefaßten Entfremdung dar, aus deren Tragik natürlicherweise extreme Bewältigungsversuche sowie übertriebene Objektivitätssuche oder Hypertrophierung des Ichs resultieren.

Halász interpretiert also die Lyrik Trakls auf ihr dichterisches Weltbild hin. Da er aber an diese Dichtung eine theoretische Präkonzeption heranträgt, kann er nur zu fragmentarischen und unzulänglichen Schlüssen gelangen.

Die Diskrepanz zwischen der ästhetischen und der weltanschaulichen Wertung wurde offen erst zehn Jahre später anläßlich der Veröffentlichung des ersten Übersetzungsbandes 1959 von László Illés erklärt. Das richtige Verhalten gegenüber derartigen Künsten ist also die Distanzhaltung, die ihre wertvolle Ästhetik anerkennt, sie aber als historische Dokumente betrachtet und ihre weltanschaulichen Implikationen für sich nicht gelten läßt. Daß selbst diese Problemstellung ihre Zeitgebundenheit hat, braucht wohl keine eingehende Beweisführung. Dies beweist schon der schlichte Tatbe-

stand, daß die Interpretationen auf den Grundlagen der ideologischen Befangenheit hinter Interpretationen auf den Grundlagen der ideologischen Engagiertheit allmählich zurücktreten, denen es um das ästhetische Verständnis, nicht aber um die weltanschauliche Distanz geht.

Auf solchen Grundlagen sind am Anfang der siebziger Jahre - als die Rezeptionsbedingungen durch die auflebende Monarchie-Forschung günstiger geworden sind - das Vorwort des zweiten Übersetzungsbandes von Előd Halász und ein Essay von Sándor Komáromi konzipiert. Im Aufsatz von Halász resultieren die neuen Ergebnisse aus der Sprach- und Strukturanalyse. Halász entwirft eine zwar bestreitbare, aber recht interessante These von der Entstehungsart der pantomimeartigen Bilderfolgen in den Gedichten. Diese Bilder, führt Halász aus, bestehen ausschließlich aus visuellen Elementen, die keine Schalleigenschaften besitzen, als ob die Perzeption im akustischen Bereich aussetzte und die Zeitlichkeiten aufgehoben wären. Auf diese Weise werden Trakls Verse zu immobilen Simultanbildern, die die Formen der Entpersönlichung noch prägnanter machen.

Wenn Halász auf diese Weise den starren Zustandscharakter der Oberflächenstruktur auslegt, so gelingt es Sándor Komáromi, die Funktionsprinzipien der mobilen Tiefenstruktur aufzuhellen. Das Musikalische funktioniert nach ihm als strukturbildende Kraft, dem im Bereich des Semantischen die Funktion des Erlösers zugeteilt wird. Das Traklsche Gedicht impliziert also den Mythos des Musikalischen, in ihm wird - laut Komáromi - die ästhetische Erlösung gestaltet.

- 8) Vgl. Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklener. 2 Bde. Salzburg 1969, 2.Bd., S.786.
- 9) Dezső Kosztolányi (1885-1936): einer der bedeutendsten Lyriker und Prosaisten in der ersten "Nyugat"-Generation; virtuoser Formkünstler, dessen Dichtung mit der Zeit zwar beträchtliche Wandlungen durchmacht, in ihrer impressionistischen Welthaltung aber konstant bleibt; in der Gedankenwelt sowie in der Gestaltung sind Spuren der Ähnlichkeit mit Rilke nachweisbar.

Seine Novellen im "Brenner": Das häßliche Mädchen (A csúf lány). 1912-13, Bd.5, H.I, S.21-30; Im Herbst (Tréfa) 1912-13, Bd.5, H.V, S.206-216. Der Unbekannte (Originalfassung unbekannt). 1912-13, Bd.5, H.IX, S.390-397. Das grüne Tagebuch (Négy levél a Zöld Naplóból). 1912-13, Bd.6, H.XII, S.527-532. Großvater (Ibolyaszínű ég alatt). 1912-13, Bd.6, H.XIV, S.716-721. Der Regenschirm (Az esernyő). 1912-13, Bd.6, H.XIX, S.871-877.

Morgen im Stadtwaldchen (Ligeti zene). 1913-14, Bd.7, H.II, S.66-70. Beethoven (A cseh trombitás). 1913-14, Bd.7, H.VIII, S.390-397. Die alte, alte Erzählung (Egy régi-régi tárcsa). 1913-14, Bd.8, H.XVI, S.716-722. (Alle Erzählungen sind von Stefan J.Klein übersetzt worden.)

- 10) Die rasche Avantgarde-Rezeption des "Nyugat" bestätigen die folgenden Artikel: Mihály Babits: Futurizmus. Nyugat, 1910. I, S.487-488. Dezső Szabó: F.T.Marinetti. Futurizmus. Nyugat. 1912. II, S.156. Dezső Kosztolányi: Futurismo: A hét. 1909. július 11.
- 11) Aladár Komlós: A második nemzedék útja (Der Weg der zweiten Generation). In: Problémák a Nyugat körül (Probleme um Nyugat). Budapest 1978, S.134-166.
- 12) Zitiert aus dem unbetitelten Manuskript Antal Szerbs über Georg Trakl, das Manuskript ist im Besitz von Szerbs Witwe, Antalné Szerb.
- 13) Gemeint sind die auch in Ungarn bekannten Anthologien von Kurt Pinthus (Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. 1920) und von Iwan Goll (Les cinq continents).
- 14) Vgl. Antal Szerb: Könyvek és ifjúság elégiája (Eine Elegie von Büchern und Jugend). Nyugat 1938. Aladár Komlós: Problémák a Nyugat körül.(Probleme um Nyugat.) Budapest 1978.
- 15) In der Darstellung des Dichterkreises "Barrabas" habe ich mich auf György Poszlers Forschungsergebnisse gestützt. György Poszler: Szerb Antal (Antal Szerb. Eine Monographie). Akadémiai Kiadó. Budapest 1977, S.49-84.
- 16) Antal Szerb (1901-1945): bedeutender Literaturhistoriker seiner Zeit; Prosaist; gehörte der geistesgeschichtlichen Richtung an; beeinflusst von Gundolf, Dilthey, Spengler und Freud; eine intuitive Treffsicherheit charakterisiert seine Arbeiten. Wichtigste literaturwissenschaftliche Werke: Geschichte der ungarischen Literatur. 1934 (A magyar irodalom története); Werktage und Wunder - eine Romantheorie. 1934 (Hétköznapiok és csodák); Geschichte der Weltliteratur 1941 (A világirodalom története).
- 17) Irodalmi Lexikon. Red. Marcell Benedek. Győző Andor kiadása. Budapest 1927, S.1162.
- 18) Vgl. Diana Hinze: Wandlungen des Trakl-Bildes. Diss. Washington 1972.

- 19) Szerbs Manuskript, a.a.O.
- 20) Aladár Komlós: Georg Trakl, az üdvözült költő (G.T., in Kassai Napló, 1924).
- 21) Aladár Komlós: Georg Trakl, az üdvözült költő. In Erdélyi Helikon 1928, S.604-608; ds. in Irók és elvek. Budapest 1937, S.245.
- 22) Die Übersetzungen von Jenő Dsida siehe im bibliographischen Teil.
- 23) Szerb, Antal: A világirodalom története (Geschichte der Weltliteratur). Budapest 1941, S.324-325.  
 Szerb charakterisiert hier die Lyrik Trakls wiederum mit ihren kaleidoskopartigen Bildkonstruktionen, mit der ständigen Wiederkehr von Themen und Motiven, deren Magik zugleich die Verantwortung für die furchterregende Suggestivität der Geschichte trägt. Szerb nimmt auch das Problem der Geistesgestörtheit wieder auf, interpretiert aber diese nicht mehr als Metastase eines Schuldkomplexes, sondern als spezifische Weltsicht und als Weltbezug, die ihm die nie erfahrbaren, trotzdem ausdrucksfähigen Verknüpfungen zweier Vorstellungen überhaupt ermöglichen. Auch die hermeneutische Frage wird neu angeschnitten, indem Szerb die Meinung äußert, Trakls Verse sind nicht auf ein rationales Verstehen, vielmehr auf ein gefühlhaftes Miterleben abgestimmt.

## Georg Trakl in Ungarn - ausgewählte Bibliographie

### Aufsätze, Essays

1. Halász, Előd: Georg Trakl.  
Tiszatája Füzetei 22. Szeged 1948.
2. Halász, Előd: (Vorwort zu den ausgewählten Gedichten Georg Trakls)  
In: Georg Trakl: Válogatott versek. Budapest Magvető Kiadó 1959.
3. Halász, Előd: Vorwort zu den ausgewählten Gedichten Georg Trakls (Stark veränderte Umarbeitung des vorherigen Vorwortes)

- In: Georg Trakl: Válogatott versei. Budapest,  
A világirodalom gyöngyszemei. 1972.
4. Halász, Előd: A német irodalom története. I-II. 1. 466.  
2. 688. Budapest. Gondolat Kiadó 1971, p. 373-374.
  5. Illés, László: Georg Trakl, a pusztulás lírikusa in:  
Józanság és szenvedély. Tanulmányok és kritikák.  
Budapest, Magvető Kiadó 1966, p. 598-612. 638. 1.
  6. Komáromi, Sándor: Az európai líra modern klasszikusa  
Georg Trakl.  
In: Filológiai Közlöny 1972, p. 193-211.
  7. Komáromi, Sándor: A legújabb Trakl-kutatásról.  
In: Helikon. Világirodalmi Figyelő. Jg. XII, 1976,  
2-3, p.383-384.
  8. Komlós, Aladár: Georg Trakl, az üdvözült költő  
Kassai Napló, 1924.
  9. Dasselbe in: Erdélyi Helikon 1928. 604-608.
  10. Dasselbe in: Írók és elvek. Budapest 1937.  
245.
  11. Lator, László: Georg Trakl in Ungarn.  
In: Österreich in Geschichte und Literatur. 1968.
  12. Pukánszky, Béla: Mai osztrák irodalom.  
Budapest, Franklin Társulat 1938, p.134.
  13. Szerb, Antal: Georg Trakl (Manuskript). 1921.  
Im Besitz von Antalné Szerb, der Witwe des Dichters.
  14. Szerb, Antal: A világirodalom története. Bd.I-II-III.  
352. 386. 446.  
Budapest 1941, p.324-325.
  15. Vidor, Miklós: Georg Trakl.  
In: Nagyvilág 1958, 8, p.1203-1204.

### Übersetzungen

1. Dsida, Jenő: Angyalok citeráján. Verseik.  
Cluj-Kolozsvár 1938. Erdélyi Szépművés Céh 209.

2. Dsida, Jenő: Összegyűjtött műfordítások  
(A kiadványt gondozta és a jegyzeteket összeállította Szemlér Ferenc)  
Bukarest. Ifjúsági Kiadó, 1969, 215.
3. Dsida, Jenő: Tóparti könyörgés. Válogatott versek  
Budapest. Szépirodalmi Kiadó, 1958, 260.
4. Erdélyi Helikon (Cluj-Kolozsvár) VI/1933, p. 211-212.
5. Keleti Újság (Cluj-Kolozsvár) XVIII, 1935, p. 88.
6. Minerva (Cluj-Kolozsvár) 1930, p. 1.
7. Pásztortűz (Cluj-Kolozsvár) XVI/1930, p. 9.
8. Hajnal, Gábor: Új kalandozások. Műfordítások.  
Budapest. Európa Kiadó, 1980, 467.
9. Jékely, Zoltán: Keresztút. Válogatott műfordítások.  
Budapest, Európa Kiadó, 1959, 315.
10. Kardos, László: Ezer álarc mögül. Válogatott versfordítások. Budapest. Európa Kiadó 1959, 469,
11. Kálnoky, László: Évgyűrűk. Műfordítások. Budapest.  
Szépirodalmi Kiadó 1967, 374.
12. Kálnoky, László: Déltenger. A XX. századi költőkből versfordítások. Budapest, 1978, 191.
13. Klasszikus német költők. A középkortól a XX. századig.  
Budapest. Európa Kiadó, 1977. I. 808. II. 781.
14. Komlós, Aladár: Georg Trakl az üdvözült költő.  
In: 1. Kassai Napló 1924  
2. Erdélyi Helikon 1928. 604-608  
3. Írók és elvek. Budapest, Nyugat kiadása. 1937  
4. Kritikus számadás. Budapest 1969. 662.
15. Komlós, Aladár: Reggeltől estig.  
Magvető Kiadó, 1963. 126.
16. Márai, Sándor: Emberi hang. Versek.  
Globus kiadás. Kosice 1920. 164.
17. Nagyvilág. Zeitschrift für Weltliteratur. Jg. 3, 1958,  
8. 1204-1205.
18. Osztrák költők antológiája. Válogatta és szerkesztette:  
Hajnal Gábor. Előszó: Mádl Antal. Budapest 1968.  
524.

19. Radnóti, Miklós: Orfeusz nyomában. Műfordítások kétezer év költőiből. Budapest, Pharos Kiadó, 1943. 191. 1.
20. Rónay, György: Századunk útjain. Válogatott műfordítások. Budapest. Európa Kiadó 1973. 723.
21. Szabó, Lőrinc: Örök barátaink. Kisebb műfordítások. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet RT kiadása. Budapest, 1941. 402.
22. Szabó, Lőrinc: Válogatott műfordításai. Budapest, Franklin Könyvkiadó 1950. 440.
23. Weöres, Sándor: Egybegyűjtött műfordítások. I.-II.-III. 926, 939, 614. Budapest, Magvető Kiadó, 1976.
24. Weöres, Sándor: A lélek idézése. Budapest 1958. Európa Kiadó. 904.

#### Vertonungen

Papp Lajos: Three Songs on the poems by Trakl.  
 Contemporary hungarian music. Qualiton.  
 LPX 1298. (Schallplatte)

Ein Österreicher aus Ungarn oder ein Ungar aus Österreich?  
Zum Lebenswerk von Andreas Latzko

In Karl Kraus' Fackel vom 9. Oktober 1917 steht folgende Notiz:

"Bei dieser Gelegenheit sei allen, die sich nach einem Beweis von Europäertum in der deutschen Literatur des heutigen Krieges umsehen, nachdrücklich die Pflicht eingeschärft, das vor einigen Wochen im Verlag Rascher u. Co., Zürich (in der Sammlung 'Europäische Bücher', die auch 'Le feu' von Barbusse enthält) erschienene Buch 'Menschen im Kriege' (sic!) sich zu beschaffen, das heißt: ihre Buchhändler zur Durchsetzung des Grenzübertrittes zu veranlassen. Es ist ein Schrei, vor dem kunstrichterliche Einwendungen gern verstummen. Da dieses als Kriegsdokument wichtigste Buch (dessen Autor, Andreas Latzko, sich besser gleich in der ersten Auflage genannt hätte) an maßgebenden, den Einflüsterungen der Menschheit keineswegs verschlossenen Stellen Verständnis gefunden hat, so kann der Widerstand untergeordneter Mächte nur von den noch schlechter Unterrichteten ernst genommen werden. Andere wissen den Tag nicht mehr fern, an dem das offizielle Österreich darauf stolz sein wird, daß es auch durch diese Tat am Weltkrieg beteiligt war." 1)

Nun sind sieben Jahrzehnte vergangen, und man kann feststellen, daß die Erwartung von Karl Kraus nicht in Erfüllung ging. Die Anerkennung der Nachwelt für die Leistung von Andreas Latzko blieb aus. Die außerordentliche Begeisterung vieler Zeitgenossen währte kaum einige Jahre - heute kennen ihn höchstens (zum Teil auch nur vom Hörensagen) Germanisten.

Die Frage, die im Zusammenhang mit Latzko interessant erscheint, lautet: Warum ist dieser kometenhaft Aufgestiegene aus dem literarisch-kulturellen Bewußtsein - in Ungarn, in

Österreich, im ganzen deutschen Sprachraum - so gut wie verschwunden? Warum schenkt man seinem Lebenswerk - zu einer Zeit, da selbst Befürworter des Ersten Weltkrieges differenziert beurteilt werden - keine Aufmerksamkeit mehr? Mit Hilfe von drei Aspekten soll im folgenden versucht werden, der Antwort auf diese Frage näherzukommen: erstens wird Latzkos Lebensweg skizziert, zweitens die Hauptmerkmale seines literarischen Schaffens (vor allem in den Kriegsjahren) genannt und drittens eine seiner Arbeiten, die Erzählung Heldentod besprochen.

Zunächst also einiges zur Person. Am 1. September 1876 als Sohn eines wohlhabenden ungarischen Vaters und einer Mutter aus Wien in der ungarischen Hauptstadt geboren, wuchs Andreas Latzko (alias Latzkó Andor Adolf) zweisprachig auf. Nach der Mittelschule in Budapest und Studien in Budapest, Berlin und Stuttgart arbeitete er als Journalist bei Budapesti Napló und verfaßte - ebenfalls ungarisch - Stücke, die auf verschiedenen Budapester Bühnen aufgeführt wurden.

1901 zog er nach Deutschland, und von der Zeit an schrieb er nur noch deutsch. Daß dieser Sprachenwechsel nicht ganz unproblematisch vor sich ging, erfährt man aus folgender Aufzeichnung Latzkos:

"Ein Großteil meines ideellen Strebens (in den ersten Berliner Jahren - Sz.) ging unter in dem harten Kampfe mit der Sprache, die ich als Sohn einer Wienerin zwar 'Mutter'-sprache nennen durfte, als Absolvent ungarischer Mittelschulen und emeritierter ungarischer Schriftsteller aber in heißem Mühen mir gefügig machen mußte." 2)

Beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges war Latzko bereits ein namhafter deutschsprachiger Journalist mit literarischen Ambitionen, nicht unbekannt als Theaterautor, Verfasser von Unterhaltungsromanen und Reiseberichten für so wichtige Wiener, Budapester, Berliner und Münchner Blät-

ter wie die Neue Freie Presse, die Zeit, Pester Lloyd, Berliner Tageblatt, Simplicissimus und Jugend.

Der Weltkrieg veränderte Latzkos Laufbahn nun grundsätzlich. Als Reserveoffizier der k.u.k.Armee wurde er im August 1914 einberufen und bald an die Front geschickt, wo er (ich zitiere aus einer in dritter Person geschriebenen autobiographischen Notiz)

"trotz Malaria bleiben muß, bis er durch schweren Schock dienstunfähig wird; nach acht Monaten Lazarett Ende 1916 für ein Jahr in die Schweiz entlassen. 1916 schreibt er in Davos die sechs Novellen des Bandes 'Menschen im Krieg', anonym in der schweizer Presse und als Buch erschienen. In 19 Sprachen übersetzt und in allen kriegführenden Staaten verboten; Folge: Degradierung des Verfassers." 3)

Ein weiteres Antikriegswerk, die Novellenkette Friedensgericht, wurde 1918 vor Erscheinen verboten. Nach Kriegschluß übersetzte man es in elf Sprachen.

Nach dem Krieg ließ sich Latzko (Max Reinhardt, Stefan Zweig, Hermann Bahr und anderen ähnlich) in Salzburg nieder, von wo er 1931 nach Amsterdam übersiedelte. Ohne aufsehenerregende neue Werke, ohne besonders enge Kontakte zur deutschsprachigen Literatur, obwohl nach wie vor belletristisch tätig, mit Krankheiten ringend (Romain Rolland: "Er [...] scheint mir zu den ewig Sterbenden zu gehören, die bis ins höchste Greisenalter von Lebhaftigkeit strotzen.")<sup>4)</sup> lebte Latzko in der holländischen Hauptstadt bis zu seinem Tode am 11. September 1943.

Die zweifache sprachlich-kulturelle Bindung, die journalistisch-feuilletonistischen Anfänge und die ziemliche Bodenlosigkeit Latzkos nach dem Krieg wurden wohl selbst aus einer so kurzen Skizze klar. Zur Zäsur, die der Krieg für Latzko bedeutete, sei hier noch sein bestimmendes Erlebnis, von Romain Rolland in seinem Kriegstagebuch aufgezeichnet, wiedergegeben:

"Ich frage Latzko, ob er verwundet worden sei. Nein. Er hatte einen schweren Nervenschock. Er hat gesehen, wie zwei Ochsen und drei Männer von einer Granate in Stücke gerissen wurden. Im ersten Augenblick spürte er nichts. Aber zwei Tage später, als man eine Platte mit noch blutigen Steaks auf seinen Tisch stellte, begann er zu heulen, spie, wurde von Krämpfen geschüttelt. Sechs Monate lang zitterte er am ganzen Leibe und verweigerte jede Nahrung [...]." 5)

Zur literarischen Bewältigung der erschütternden Eindrücke war für den sensiblen Mann aber auch ein Milieu notwendig, das das Schaffen ermöglichte. Dies fand er in der Schweiz. Hugo Balls bekannte Äußerung zur Rolle des Alpenlandes in den Jahren 1914-1918 drückt mehr als die momentane Begeisterung eines Betroffenen aus:

"Die Schweiz ist die Zuflucht all derer, die einen neuen Grundriß im Kopf tragen. Sie war und ist jetzt, während des Krieges, der große Naturschutzpark, in dem die Nationen ihre letzten Reserven verwahren. (...) Von hier, von der Schweiz aus, wird sich Europa wieder beleben." 6)

Es geht Hugo Ball nicht zuletzt auch darum, daß das klassische Exilland Europas während des Ersten Weltkrieges wieder einmal (wäre man Pessimist, so würde man - gerade im Hinblick auf die Periode 1933-1945 - meinen, zum letzten Mal) nicht nur die Existenzmöglichkeit, sondern auch die Schaffensbedingungen für Menschen sicherte, die sich in offener Opposition zum Krieg befanden und zugleich neue ästhetische Rahmen für die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit entwickelten: "das Gewissen Europas" Romain Rolland, der österreichische Friedensnobelpreisträger Alfred H. Fried, der Grafiker Frans Masereel, Stefan Zweig, Leonhard Frank, Fritz von Unruh, Yvan Goll, René Schickele und andere um die Zeitschrift Die weißen Blätter herum usw. Sie alle kannten, schätzten und unterstützten Andreas Latzkos literarische Tätigkeit in dieser Zeit.

Kein Wunder also, daß diese subjektiven und objektiven Prämissen zur Entstehung eines verzweifelten Protestschreies führten, zur überzeugend persönlichen Beichte eines von der schriftstellerisch-journalistischen Routine fast schon Erdrückten, zur suggestiven Abrechnung eines Intellektuellen mit der aus nächster Nähe erlebten Unmenschlichkeit. Aus dieser Ausgangssituation erklärt sich zugleich das Fehlen der Distanz, der politisch und sozial fundierten Analyse und jeglichen realistischen Hinweises auf einen Ausweg. In der Sammlung Menschen im Krieg, von der im Verlauf von acht Wochen allein in der Schweiz 8000 Exemplare verkauft wurden, verkörpern sich diese Tendenzen am deutlichsten. Besonders authentisch und einprägsam werden die Erzählungen des Bandes dadurch, daß sie in der Welt des untergehenden österreichisch-ungarischen Staates wurzeln.

Fesche Offiziere treten da auf und gehen - wenn nur eine Möglichkeit besteht - ins Offizierskasino oder (im Hinterland) ins Kaffeehaus; elegante Damen beherrschen die Männer; in einem Schloß auf der Pußta kommt es zur Explosion der Gefühle; Militärkapellen spielen flotte Märsche, die - statt einer gemeinsamen Sprache - das Zusammengehörigkeitsgefühl der Soldaten fördern sollen, doch es ist keine Operette, und vom berühmten "habsburgischen Mythos" findet man höchstens die Kehrseite, den Negativabdruck: die humanistische Kritik an Haltungen und Institutionen in jenem Staat, konkreter: in jener Armee. Denn im Krieg, an der Front leben die Helden dieses Bandes: der erfahrene, verständnisvolle Hauptmann Marschner und sein Gegenüber, der fanatische junge Leutnant Weixler; der ungarische Bauer János Bogdán, der nicht versteht, daß das Grundgesetz des Krieges "Du sollst deinen Feind töten" auf Urlaub im Heimatdorf ungültig ist; der fiktive Tagebuchautor, der Latzkos Grunderlebnis ("Menschensalat") verbalisiert; der "LandsturMLEutnant mit gelichtetem Hinterkopf, bekannter Opernkomponist in Zivil",<sup>7)</sup> der

sich mit der Kriegsbegeisterung der eigenen Frau, ja überhaupt der Frauen nicht abfinden kann; die Soldaten, die ihr Gesicht im wahrsten Sinne des Wortes verloren haben.

Vernichtend ist Latzkos Kritik an dem Sieger in der gleichnamigen Erzählung. Dieser mächtige General, Herr über Leben und Tod (als sein Modell wird wohl Ludendorff gedient haben), fürchtet nur eins - daß der Krieg und damit seine Allmacht zu Ende geht. Es ist gleichsam tragikomisch, wie seine Kleinlichkeit zum Vorschein kommt, zum Beispiel im Gespräch mit einem ausländischen Journalisten:

"Sie gehen jetzt an die Front, Herr Doktor? - frug er mit verbindlichem Lächeln, und antwortete auf das begeisterte 'Ja' des Schriftstellers mit einem schweren, melancholischen Seufzer. - Sie Glücklicher! Ich kann Sie nur beneiden. Sehen Sie, das ist der tragische Zug im Leben des Feldherrn von heute, daß er seine Truppen nicht mehr selbst in's Feuer führen darf! Ein ganzes Leben lang hat er sich auf den Krieg vorbereitet, ist Soldat mit Leib und Seele, und kennt die Aufregungen des Kampfes nur vom Hörensagen. -" 8)

Zu den bemerkenswertesten Texten der Sammlung Menschen im Krieg gehört die Erzählung Heldentod. Der Inhalt kann ganz kurz wiedergegeben werden. Es geht um den Oberleutnant der Reserve Otto Kadar, der im Militärkrankenhaus liegt, schwer verwundet und - vor allem - von einer schrecklichen Erinnerung geplagt. Die Herren vom Feldartillerieregiment saßen im Unterstand und hörten sich gerade den Rákóczymarsch vom Grammophon an, als eine Granate einschlug. Zerhackte Bretter, eingestürzte Balken, menschliche Glieder, Blut - und Kadett Meltzar,

"der immer noch aufrecht dasaß, den Rücken gegen die Reste der Seitenwand gelehnt, mit der Grammophonplatte, die eben noch den Rakóczymarsch gespielt hatte und die, wie durch ein Wunder, ganz geblieben war, an der Stelle, wo eigentlich sein Kopf hingehörte. Aber der Kopf war nicht da. Der Kopf war weg, ganz weg, nur die schwarze Grammophonplatte stand, auch an die Wand gelehnt, direkt auf dem blutigen Kragen." 9)

Dem Helden der Erzählung leuchtet plötzlich ein: Der Grund für Meltzars abscheulichen Fanatismus war, daß er anstelle eines Kopfes schon immer eine Schallplatte auf dem Halse trug; auch den anderen wurde der Kopf vertauscht; ja selbst ihm, Otto Kadar. Er versucht, den falschen Kopf abzdrehen - und dabei stirbt er.

Was beim Lesen zunächst auffällt, ist die Symmetrie des Textes und der zweifache Rahmen. Am Anfang und am Ende sieht man "die anderen", die Ärzte und die Patienten, dann kommt Mischka, der Bursche Kadars, der zwar an den sonderbaren Ereignissen beteiligt war und somit schon eine gewisse Ahnung von Kadars Motiven hat, der (allein schon aus eigenem Interesse) an seinem Herrn hängt, aber keineswegs als sein gleichwertiger Partner aufgefaßt werden kann - und im Kern der Erzählung befindet sich der einsame Held mit seinen ergreifenden Visionen. Eine abgerundete Struktur also, die - wenn dies aufgrund der Analogien in Arbeiten von Latzkos Zeitgenossen Kraus, Hašek, Karinthy, Kisch u.a. behauptet werden darf - zeittypisch und erst aus dem Zusammenhang der florierenden Feuilletonliteratur entsprechend zu deuten ist, nicht anders übrigens als der schwarze Humor, das ausgeprägte psychologische Interesse, der akzentuierte ethische Gehalt und - als Zeugnis einer subjektiv-individuellen Denkweise - der innere Monolog.

Der überzeugend motivierten Linienführung des Textes entspricht auch die sprachlich-stilistische Steigerung vom kühlen, nüchternen Erzählton am Anfang zu emotionsgeladenen, die Nähe des Expressionismus andeutenden Sätzen (die zuweilen allerdings, darin muß man Romain Rolland wiederum recht geben, gewollt "literarisch" wirken)<sup>10)</sup> und wieder zurück zur stillen Schilderung in den letzten Zeilen.

Auf die visuelle Wirksamkeit von einigen Bildern (der Kadett mit der Schallplatte auf dem Hals, die Tränentropfen auf dem aufgewichsten Schnurrbart Mischkas usw.) sei noch hingewiesen, vor allem aber auf die Tragikomik des letzten Absatzes:

"Als der semmelblonde Assistenzarzt aus dem Operationszimmer zurückkam, verriet ihm das Winseln Mischkas von weitem schon, daß wieder ein Bett frei geworden war auf der Offiziersabteilung. Der ungeduldige alte Major winkte ihn, zum Überfluß, noch an sich heran, und verkündete mit respektvoll vibrierender Stimme, laut, damit es alle Herren hören: - Der arme Teufel dort unten hat endlich ausgelitten. Als echter Ungar! Mit dem Rakoczymarsch auf den Lippen. -" 11)

In dieser Pointe kulminiert die Kritik Latzkos an den üblichen Klischeevorstellungen, dem Leser werden durch diese groteske Stelle mit aller Deutlichkeit die manipulativ-betäubende Funktion der Musik und zugleich die Wirkungsmechanismen der durch sie symbolisierten Kriegspropaganda vor Augen geführt.

Wie könnte man nun die anfangs gestellte Frage nach den Gründen von Latzkos Verschwinden aus dem literarischen Bewußtsein beantworten?

Gewisse ästhetische Mängel in seinen Arbeiten sind, wie bereits erwähnt, nicht zu verkennen (man vergleiche in diesem Zusammenhang neben Romain Rollands Einwänden<sup>12)</sup> Kurt Tucholskys Hinweise darauf, daß ihn bei Latzko "nur das Stoffliche und die anständige Gesinnung"<sup>13)</sup> reize), die Themenwahl, der unmittelbare Zeitbezug, das begrenzte Wirklichkeitsbild, die pazifistische Einstellung werden zur negativen Entwicklung der Latzko-Rezeption in den letzten Jahrzehnten beigetragen haben. Die von ihm angeprangerten Tendenzen bilden außerdem, das weiß man mittlerweile leider auch, sicher nicht das Nonplusultra der Unmenschlichkeit.

Den Hauptgrund dafür, daß Andreas Latzko im literarischen Bewußtsein unserer Zeit nicht mehr präsent ist, sehe ich jedoch darin, daß sein Schaffen in niemandem den vorbehaltlosen Reflex "Denn er war unser" hervorruft. Ein so wenig an der autonomen ungarischen Entwicklung hängender Autor (zumal wenn er deutsch schreibt) konnte auf wenig Anklang in der traditionellen ungarischen Literaturauf-

fassung rechnen (der auffallende Kontrast zwischen Franz Molnárs Ansehen in Österreich und Geduldetwerden in Ungarn ließe sich, nebenbei bemerkt, vielleicht auch auf diesen Faktor zurückführen); nach klassenorientierten, geschweige denn klassenkämpferischen Aspekten sucht man bei Latzko vergebens.

Menschen im Krieg und andere Latzko-Arbeiten scheinen aber auch einem gewissen österreichischen Selbstverständnis, der herkömmlichen Vorstellung von einer patriotischen oder zumindest loyalen Haltung, nicht zu entsprechen. Wer für einen "Nestbeschmutzer" gehalten wird, das wissen wir seit Karl Kraus' Polemiken, wird meist ignoriert, und ein Ignorierter hat - selbst unter veränderten Verhältnissen - keine guten Chancen, wieder entdeckt zu werden.

In der deutschen Exilliteratur spielte Latzko trotz seines Wohnortes Amsterdam wiederum keine nennenswerte Rolle; überhaupt gilt er für den deutschen Beobachter höchstens als eine exotische Randfigur, eine interessante, wenn auch nicht so ganz verständliche literarische Eintagsfliege.

Keine Hoffnung auf eine Latzko-Renaissance also? Wahrscheinlich keine.

Der Germanistik in Österreich und Ungarn obliegt es immerhin, sich mit seinem Lebenswerk als Bestandteil eines gemeinsamen Erbes auseinanderzusetzen - wieder einmal ein klarer Fall für die vielfach geforderte gemeinsame Literaturgeschichte des Donauraumes.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Die Fackel. Nr.462 (9.Oktober 1917), S.175.
- 2) Andreas Latzko: Der Roman des Herrn Cordé. München, Wien, Zürich: Dreiländerverlag, 1920. Vorwort des Verfassers, 3., unpaginierte Seite.

- 3) Wieland Herzfelde (Hrsg.): Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa. Berlin: Malik, o.J. (1932), S.761.
- 4) Romain Rolland: Das Gewissen Europas. Tagebuch der Kriegsjahre 1914-1919. Berlin: Rütten u. Loening, 1983. Bd.3, S.541.
- 5) Rolland op. cit., S.543.
- 6) Hugo Ball: Die Flucht vor der Zeit. Zitiert nach: Albert Bettex: Spiegelungen der Schweiz in der deutschen Literatur 1870-1950. Berlin: Walter de Gruyter, 1954, S.152.
- 7) Andreas Latzko: Menschen im Krieg. Zürich: Rascher, 1917, S.15.
- 8) ebd., S.115.
- 9) ebd., S.159.
- 10) Rolland, op.cit., S.255.
- 11) Latzko: Menschen im Krieg, S.167f.
- 12) Rolland, op. cit., S.255.
- 13) Die Weltbühne. 21.August 1919, S.233.

Ursprung und Identität. Zu den Essais von Otto Stoessl

I

1904 erschien als 10. Band der von Georg Brandes herausgegebenen "Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen: Die Literatur" ein biographischer und deutender Essay über Gottfried Keller. Sein Verfasser war der gerade 29 Jahre alte Jurist und Beamte der Wiener Nordbahndirektion Otto Stoessl, der sein literarisches Debüt schon hinter sich hatte. Georg Brandes hatte mit dieser Sammlung "Die Literatur" die kritische Ausrichtung und das kulturpolitische Programm seines eigenen diagnostischen Aufrisses der europäischen Literatur illustrieren wollen. Seine "Hovedstømninger i det nittende aarhundredes literatur" ("Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts", urspr. Vorlesungsreihe an der Kopenhagener Universität, geh. 1871-87, gedr. 1872-90) hatten Literaturgeschichte als europäisches Phänomen definiert, dessen Essenz die Reaktion des 19. Jahrhunderts auf die Literaturästhetik des 18. sei und dessen Entwicklung im Überwinden dieser Reaktion liege. Grundanliegen von Brandes' vieldiskutiertem und folgenreichem Werk ist zweifellos die Auseinandersetzung mit der Tradition, gesehen als geschichtliche Bewegung und als sozialer Wertgehalt.<sup>1)</sup> Diesem Ansatz gemäß präsentierte sich "Die Literatur", in der, nicht nur an die Adresse der dänischen Öffentlichkeit gerichtet, deutschsprachige Autoren der Jahrhundertwende schrieben, deren Namen bis heute die literarische Kultur jener Epoche umreißen. Wir begegnen unter anderem Hugo von Hofmannsthal,

Fritz Mauthner, Franz Blei, Jakob Wassermann, Oscar Bie, Arthur Holitscher, Arthur Eloesser, Peter Altenberg, Frank Wedekind und Hermann Bahr. Die publizierten Texte sind entweder in reihender Einzeldarstellung gebotene Autorenmonographien oder Reflexionen über Theorie und Entwicklung der Kunstgattungen. Interpretieren diese Darstellungen der griechischen Tragödie, des modernen Balletts oder der Erzählkunst umfassend am historischen Beispiel zeitgenössische Entwicklungen, so weisen jene, von Aristoteles über wiederentdeckte Schriftsteller des 18. Jahrhunderts bis zu Anatol France und Baudelaire reichend, die Kontinuität der europäischen Kultur nach.<sup>2)</sup>

Stoessl, der sich in seinen, gemeinsam mit Robert Scheu verfaßten, von der Zensur aber verbotenen naturalistischen Theatertexten "Waare" (1897) und "Tote Götter" (1898) als Bühnenautor versucht hatte, war in bedeutenden, künstlerischem Neuland zugewendeten Zeitschriften der zeitgenössischen Literaturszene kein Unbekannter. Allerdings spiegeln diese frühen Essais, Rezensionen und Kritiken<sup>3)</sup> vor allem die Suche nach einer Festigung eigener Standpunkte und nach einer Rechtfertigung der gewählten literarischen Gattung. Diese Anliegen drückte Stoessl in seinem ersten großen monographischen Essay, eben dem über Gottfried Keller, aus, dessen Analyse hier den Weg zum Verständnis und zu einer historischen Beurteilung des Schriftstellers Otto Stoessl bahnen soll.<sup>4)</sup> Er folgt bei seiner Darstellung dem üblichen Schema der Autorenbiographie, das aber bereits in spezifischer Weise gerechtfertigt wird:

"Um der üblichen Methode der Biographie, das dichterische Wirken in Schaffensperioden einzuteilen, ihr Recht zu gönnen, sei ohne besondere Gerechtigkeit gesagt: Man kann beim Beginn der Kellerschen Produktion die lyrisch-subjektive, naive Grundstimmung, in der Zeit seiner bis in späte Jahre erstreckten Manneskraft den vollen epischen Humor und zuletzt etwa dessen Verschärfung in einer grausamen und unerbittlichen Sa-

tire über dem Grunde eines starken politischen Pathos, als wesentliche Züge feststellen." 5)

Diese an sich aus der positivistischen Literaturgeschichtsschreibung genommene, längst trivialisierte Periodeneinteilung künstlerischer Entwicklung erhält einen historisch engagierten Akzent, der auf das Grundanliegen des Ganzen hinzielt: Stoessls Keller-Deutung entspringt zweifellos einem utopischen Bemühen, zeitgenössischen Zuständen das Bild einer Individualität gegenüberzustellen, die ihren eigenen sozialen Ursprung repräsentierte. Am Beginn des Essays entwirft der Autor ein Bild der Schweiz, dessen Herkunft aus den Idealvorstellungen des aufgeklärten Demokratismus trotz kitschiger Reduktion nicht zu übersehen ist. Die Schweiz stellt sich als geschlossene "Stammeskultur" dar, deren Inhalte als Möglichkeiten bürgerlicher Selbstbestimmung und freiheitlicher Tradition angegeben werden.<sup>6)</sup> Dieser Entwurf, der die immerhin durch Anschauung und historische Information faßbaren Schweizer Zustände um 1900 nicht meinen konnte, wird vom Autor selbst als unreal bezeichnet, in seiner Funktion innerhalb des Essays aber sofort klargestellt, da dem Begriff "Stammeskultur" der der "Nationalkultur" als übergeordnete Kategorie entgegengestellt wird. Das Herausbilden einer Nationalkultur aus Stammeskulturen sei aber nicht mehr möglich, da die moderne Welt einen Raster ökonomischer und sozialer Gesetzmäßigkeiten darstelle, in dem menschliches Dasein unter den Vorzeichen gemeinsamen Erneuerns und Bewahrens nicht mehr zugelassen werde:

"An diesem Grundmangel scheitert eigentlich das Problem einer großen Nationalkultur, und immer wieder taucht bei allen politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Fragen das verlockende, aber heute wohl irreal Bild einer feineren, geschlosseneren Stammeskultur regionaler Sonderung auf." 7)

Diesem Problembewußtsein entspricht auch die dekorativ-halbfiktive Einleitung des Essays, die den Bezug zur zeitgenössischen politischen Ideologie des Wilhelminismus unüberhörbar aufnimmt: der Schweiz wird in bewußtem Gegensatz zu Deutschland, das in geschichtlichem Selbstverständnis sich als Nationalkultur repräsentieren wollte, das Spektrum einer mit sich identischen Stammeskultur zugebilligt. Die Kategorien "frei", "glücklich" und "schön" erheben in bedeutungsvoll herausgestrichener Konnotation das Land zum Ausdrucksmittel der Tüchtigkeit und wesenhaften Harmonie seiner Bewohner, die offenkundig die nationalistische Verkrampfung und technisierte Massenzivilisation ihres mächtigen Nachbarn nicht nötig haben, um den Eindruck kultureller Geschlossenheit zu erwecken. Im Vordergrund steht der Eindruck von Übereinstimmung zwischen Mensch, Wirtschaft und Landschaft:

"In einem wohlzusammengefaßten Raum, der vom Erhabenen bis zur zarten Lieblichkeit alle Wunder des Gebirges aufrollt, spielen sich die Geschehnisse der Menschen ab, und der edle Boden, der ihnen gegeben ist, zugleich Schutz und Schmuck, verursacht, bildet aus und wahrt die Eigenart der Bewohner." 8)

Damit ist das erste große Thema des Essays angeschlagen: Das Nachzeichnen der materialmäßig erschlossenen Biographie Kellers ist dem Autor Mittel der Zeitdiagnose. Die angesprochene Polarität zwischen Regionalität und großräumig gedachter Regionalkultur - die große Kultur- und Wertfrage der mitteleuropäischen Staaten dieser Zeit - konnte für Stoessl nur in jenen nationalen Auseinandersetzungen gegeben sein, deren auflösende und verwandelnde Wirkung auf die Donaumonarchie um 1900 voll sichtbar geworden war. Seit 1866 war die national-liberale Bewegung in der Habsburger Monarchie in eine Identitätskrise geraten. Dies beweisen die wütenden Konflikte um den deut-

schen Literaturunterricht in den österreichischen Gymnasien, die im Verlauf des sog. "Kulturkampfes" zwischen der "Wiener Kirchenzeitung" und der "Neuen Freien Presse" ab 1850 ausgetragen wurden,<sup>9)</sup> ebenso wie die schweren Nationalitätenkonflikte in Prag. Die gefährlichsten Konsequenzen waren allerdings die aus der Etablierung der deutschnationalen und der christlichen Bewegung resultierenden antisemitischen Tendenzen aller politischen Gruppierungen, die aus der Popularisierung und Politisierung des Darwinismus und biologischen Materialismus der Jahrhundertwende herauswuchsen. Gerade die Institution, die Stoessls lebenslange Arbeitgeberin war, hatte sich unter dem Druck der Zeitideen verwandelt. Schon 1884 hatten Großversammlungen, geführt von der Agitationsplattform des "Vereins zum Schutze der Arbeit" (gegr. 1881) und des "österreichischen Reformvereins" (gegr. 1882) - beides berufsständische und ursprünglich katholisch-antiliberales Vereinigungen zum Schutz des kleinen Handwerks gegen den Monopolkapitalismus -, für die Verstaatlichung der Kaiser-Ferdinand-Nordbahn votiert. Die Einberufer dieser Versammlungen, Georg von Schönerer und Karl Lueger, kämpften gegen große Kapitalkonzentrationen und deren für die Masse der kleinbürgerlichen Betriebe ruinösen Anlage- und Arbeitsmarktmöglichkeiten. Geführt wurde dieser Kampf mit demagogischen und antisemitischen Hetzparolen, aus denen eine Weltverschwörungstheorie konstruiert wurde, die sich gegen die Finanzanlagen des Hauses Rothschild in der österreichischen Wirtschaft richtete.<sup>10)</sup> Unter der Perspektive der nach 1888 gebildeten "Antiliberalen Liga", die sich dann "Partei der vereinigten Christen" nannte und in deren Rahmen Lueger seine führende Position ausbauen konnte, wurde für die im Zuge der Industrialisierung nun in aller Schärfe erhobene soziale Frage das Kapital als Bedrücker und Verarmer des kleinen Mannes verantwortlich gemacht, vor allem das Kapital, das tatsächlich oder vermeintlich in den Händen jüdischer Unternehmer lag.

Diese demagogische Verquickung von Klassenkampf und Antisemitismus zum Zweck, kleinbürgerliches Handwerk und dessen alte berufsständische Gliederung zu konservieren, die um 1900 der lokalen Wiener Tagespolitik die Schlagworte lieferte, stand sicher hinter dem Teil von Stoessls Keller-Essay, der sich mit der Herkunft des Dichters und der Schweizer bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert beschäftigte. Stoessl sah die spezifische Eigenart und ebenso den Reiz der Persönlichkeit Kellers durch die Einbettung in das Schweizer Kleinbürgertum begründet und präzierte als Generalthema der Kellerschen Epik die Rückbesinnung auf diese Geborgenheit und ihre Gefährdung durch eine ökonomisch neu organisierte Zeit:

"Was in der Schweiz mit ihrer unmittelbaren Volksfreiheit und Selbstbestimmung klar und überdeutlich sich als Entwicklung des demokratischen Lebens abspielt, ist in jedem Staate eben das charakteristische Ereignis, wenn neue unberührte und naive Volksmassen und Instinkte in das öffentliche Leben eindringen, Macht fordern und auch an sich reißen, alte bewährte Männer und Institutionen von Grund aus erschüttern, das Element des Zweifels, der Kritik, der Wünsche und auch der großen Erweiterung und Umbildung der Dinge auf dem Fuß folgenden Korruption in die bisher ruhige Ordnung als Gärung und neuen Keim hineintragen und über die Herrschaft der Begabteren (...) den Sieg der Masse und den scheinbaren Willen der Gesamtheit setzen." 11)

Als Gegenbild einer solch spezifischen modernen Entwicklung erscheint der Künstler, der in Leben und Produktion selbstverständlich die soziale Klasse, der er entstammt, in Weltwahrnehmung und Arbeitsweise repräsentiert. Stoessl sieht die geschichtstragenden Schweizer Gesellschaftsklassen in drei Autoren und drei Lebensweisen gespiegelt: das alte städtische Patriziat in C.F.Meyer, das noch seit der Reformation sich religiös verhaltende Bauerntum in Jeremias Gotthelf, und die städtische Kleinbürger-

und Handwerkerschicht in Gottfried Keller. Auch bei Kellers Einordnung in die Geschichte der deutschen Literatur verwendet Stoessl sozialgeschichtliche Kategorien:

"Wenn Goethe als Dichter des absoluten Herrschertums (des aufgeklärten Absolutismus) die absolute Herrschaft der Dichtung über seine ganze Nation besaß in einer Zeit, wo ein Mann allein alle Volkskräfte in seiner Person sammeln und darstellen durfte, die sonst dumpf und unbewußt verhalten dalagen, so konnte auch Gottfried Keller seine Bürgermeisterschaft, denn so darf man etwa seine Würde in unserer Kunst nennen, nur in ihrer ganzen Bedeutung üben und genießen in der letzten Stunde, wo sich das Bürgertum eines sinkenden Jahrhunderts in einer großartigen Steigerung zusammenfaßte und seine schönsten Werke zum Denkmal seiner selbst aufrichtete." 12)

Über diesen spezifischen historischen Ansatz hinaus bezieht sich Stoessl dann bei der Darstellung des Kellerschen Werkes wieder auf die zeitgenössische Situation des Psychologismus und Ästhetizismus der Wiener Kultur der Jahrhundertwende. Stoessls Deutung des "Grünen Heinrich" ist trotz des spürbaren Bewußtseins der Unwiederbringlichkeit des Vergangenen eine Absage an den modernen Individualismus. Hauptthema Kellers sei das "harmonische Werden" eines bürgerlichen Menschen, der vor den Versuchungen des zeitgenössischen Subjektivismus bewahrt geblieben sei, bewahrt vor einem Originalwesen, das jederzeit in Gefahr sei, sich in Selbstgefälligkeit oder Gefährdung aufs Spiel zu setzen.<sup>13)</sup> Auch in Kellers Lyrik sah Stoessl das Prinzip der selbstverständlichen bürgerlichen Seelenlage verwirklicht. Nach dieser Argumentation unterscheidet sich Keller von Lenau und Heine durch die objektive Perspektive, die Selbstgenuß und Selbstzerstörung auf Grund der Einordnung in die vorgegebene Sozietät ausschließen muß. Das zeuge vom Heraustreten des dichtenden Subjekts aus der Geschichte, und diese Heimatlosigkeit habe z.B. den Glanz, aber auch Stilbrüche in Heines Lyrik auf dem Gewissen: Stoessl opfert hier offen-

sichtlich dem konservativen Bewerten überindividueller Ordnungsmächte einige Tatsachen, wie etwa Heines starkes politisches Engagement, das nicht gerade von Wertverlust zeugt, oder Kellers satirischen Angriff im "Apotheker von Chamounix" als Antwort auf Heines "Romancero" und dessen spätromantischen Subjektivismus. Kellers radikaldemokratische Lyrik in der Sammlung "Pandora" (z.B. "Jesuitenzug" 1843) und seine durchaus politischen Festlieder finden Stoessls Beachtung nicht, obwohl sie doch eigentlich als selbstverständliche Zeugen demokratischen Bürgersinns zu gelten haben.

Diese soziologischen Perspektiven lenken nun auf das zweite Anliegen des Essays hin: Der Autor ringt darum, eine Phänomenologie großer Epik zu erstellen. Das bedeutet für ihn die Konstituierung eines Erzähltyps, der durch die Darstellung politischer und ökonomischer Konstellationen rein ins Bewußtsein treten kann. Er stellt durch die Besprechung des Kellerschen Novellenwerks, gemäß der unverfälschten Repräsentanz dieser "Gesamtpersönlichkeit" die Kategorien "Politik und Humor" auf, beides Charakteristika der nicht hinterfragten Geborgenheit, die durch das nahtlose Ineinandergreifen von öffentlichem und privatem Wertritual den Eindruck souveräner Identität des Künstlers mit seinem historischem Kairos entstehen lassen. Nur auf diese Weise läßt sich nach Stoessl Kultur überhaupt definieren und somit das Phänomen des Urepischen sichtbar machen. Dieses zeige sich im Gestus der Überschaubarkeit, die gleichsam eine Art göttlichen Blick hervorbringe, der die Identität des erzählenden Subjekts mit seinen berichteten Dingen und Menschen bedeute.<sup>14)</sup> Stoessl spricht in diesem Zusammenhang von der Willkür eines Gotts, der die Seele der Welt an sich ziehe und sie so zur eigenen mache: So entstehe epische "Urschönheit",<sup>15)</sup> die zwar in hohem Maße aus geschichtlichen Elementen zusammengesetzt

sei, diese aber in eine Ordnung stelle, die durch den Zusammenfall von Subjekt und Objekt wieder erzeugt werde. Diese Wiedergewinnung von Identität war für Stoessl offenkundig die Grundfunktion des Epischen. Er nennt daher in einem Atem mit Keller die alte Epik: Homer und die Nibelungen.

Um diese Fragen kreisen auch die anderen monographischen Essays über bedeutende Epiker der deutschsprachigen und europäischen Literatur, die Stoessl verfaßte.<sup>16)</sup> Wahrscheinlich als selbsterziehende Meisterschule gedacht, stellen sie alle die Frage nach der Beschaffenheit ästhetisch gelungenen Erzählens als Forderung nach der kulturellen und sozialen Identität der Erzählsubjekte mit den Erzählgegenständen. Besonders deutlich wird dies in Stoessls Essay "Adalbert Stifter" (Erstdr. 1925). Hier scheint die Identität von Stifters Leben und Werk mit der Adels- und Bürgerkultur des österreichischen Vormärz die Bedingung zu sein, die jenen Anteil am typisch Epischen ausmache, der als Abschiedsidylle eines zum Untergang bestimmten historischen Zustands erscheine: Wieder beschwört der Essayist anhand der Frage nach dem Epischen den Typus der ein Zeitalter repräsentierenden Persönlichkeit herauf. Der jeweilige historische Zustand wird grundsätzlich danach bewertet, ob eine solche Identität und damit Kultur in der Selbstrepräsentanz einer dichterischen Gattung möglich sei. Nach Stoessl entscheidet nicht das materielle Glück der Menschen die historische Bedeutung einer Epoche, sondern die Möglichkeiten kultureller Ausformung. Diese wird an Stifters "Nachsommer" verifiziert:

"Mit einer schier selbstverständlichen, kühlen Grausamkeit setzte sich eine Welt des Gegebenen über eine Welt des Möglichen, das Hohe über die Opfer der Tiefe hinweg, zog Ordnung und Ruhe bei weitem der Gerechtigkeit vor, und hielt sie für Gerechtigkeit. Aber über diesem dunklen und durchwühlten Untergrunde - jede

Kultur und Zeit hat solche schicksalsschwangere Tiefen unter ihrem Bau, und es fragt sich nur, ob, was oberhalb, wertvoller, als was eingemauert bleibt -, über diesen dumpfen Massen erhob sich eine Harmonie durchdachter innerer und äußerer Sammlung". 17)

Wie im Keller-Essay verwendet der Autor auch hier seine Figur neben dem poetologischen Anliegen wieder als Mittel versteckter Zeitdiagnose. Die trotz allem Einfühlungsvermögen sichtbare Distanz zu einer restaurativen Staats- und Lebensform, die der Verfasser hier zeigt, ist ja tatsächlich auch eine Stellungnahme zu dieser geschichtlichen Lage, die sich seit dem Verfassen des Keller-Essays völlig verändert hatte. Die junge, von ihren Gründern und Trägern selbst so oft in ihrer Existenzfähigkeit angezweifelte österreichische Republik geriet in den zwanziger Jahren in eine immer stärkere katholisch-restaurative Strömung. Die ökonomischen und politischen Ursachen dieser Entwicklung sind aus der Geschichtsschreibung bekannt. Ihr ideologisches Konzept freilich enthielt eine restaurative Utopie, in der Katholizismus und Österreich-Idee als einander bedingende geistige Basis-Elemente enthalten waren. So formulierte es zumindest Ignaz Seipel in seinem berühmten Weihnachtsartikel in der "Reichspost" vom 25.12.1921, in dem er ausdrücklich von dem harmonischen Gebäude christlicher Weltanschauung sprach, das man als Garant des neuen Österreich nicht durch andere Zeitströmungen schmälern lassen dürfe.<sup>18)</sup> Stoessl beschwört die Gestalt Stifters herauf, um nicht nur auf die Unmöglichkeit verstärkt hinzuweisen, verlorene kulturelle und religiöse Identität wieder herzustellen, sondern auch um die Rekonstruktion einer kontinuierlichen spezifisch österreichischen Idee zumindest im Licht der Stifterschen Epik als Idylle zu entlarven, da der Metternich-Staat wirkliche Epik, deren konstituierendes Moment ja die Variation von Realität durch die Zeit sei, als Unterhöhlung seiner Statik unmöglich zulassen konnte. Somit sei gerade der "Nachsommer"

als "das engste Idyll unter gebundenen Menschen" anzusprechen,

"(...) um die alle der Abendglanz des Nachsommers, einer zum Untergang bestimmten Zeit und Art, mit verklärendem Schein schwebt. Sie machen diese Dichtung zum höchsten Fürsprecher ihrer Welt und lassen ihr Zeugnis in unserer Fremdheit dauern." 19)

Trotz aller Distanz richtet hier der Betrachter sein Augenmerk eben auf die kulturelle Geschlossenheit des Habsburgerstaates, ohne dessen Unwiederbringlichkeit zu bestreiten.

Ähnliche Ziele und Strukturen weisen fast alle literarhistorischen Essays von Otto Stoessl auf. Unmittelbar zeitlich und in derselben Publikationsreihe benachbart war der Essay über C.F.Meyer, der den Gegendtypus zu Keller in der Schweizer Epik in ähnlichen Konnotationen behandelte (1906). Die Darstellungen Balzacs, Knut Hamsuns und der russischen Erzähler des 19. Jahrhunderts versuchen unter gleicher kulturelmorphologischer Perspektive das Phänomen des Epischen in den anderen europäischen Literaturen aufzufinden. Ebenso gibt es eine Reihe von Essays über bedeutende Theaterdichter der europäischen und österreichischen Dramengeschichte: über Nestroy, Raimund sowie beeindruckende Interpretationen von neun Stücken Shakespeares, alles Früchte von Stoessls Tätigkeit als Kritiker für das Wiener Burgtheater bei der "Wiener Zeitung" (ab 1919-1936). Die erste Buchsammlung seiner Essays veranstaltete Stoessl 1914 unter dem schon für die oben herausgearbeiteten Themen charakteristischen Titel: "Lebensform und Dichtungsform", den auch das erste Stück des Bandes trägt und gleichsam leitmotivisch abhandelt. Die nach Stoessls Tod 1936 und wegen der späteren Emigration des Saturn-Verlages nicht mehr verwirklichte Gesamtausgabe, von der nur vier Bände erschienen - der letzte noch 1938 -, enthält als dritten Band die

gesammelten Essais, meist gegenüber den verstreuten Erst-  
drucken gestrafft und kürzend bearbeitet.

Stoessl hat seine oben aufgewiesene zentrale Fragestel-  
lung nach dem Zustandekommen und der epochalen Repräsentanz  
kulturellen Schaffens in der Geschichte der anderen Künste  
ebenfalls gestellt. Seine Kunstkritiken und sein persönli-  
cher Verkehr mit bekannten Malern und Architekten seiner  
Zeit, so z.B. mit Adolf Loos, bezeugen Anteilnahme und Vor-  
urteilslosigkeit. Auch an der Entwicklung der Musik nahm  
er regen Anteil. Das beweist der Roman "Sonnenmelodie"  
(1923), der in epischer Verwandlung Leben und Werk Joseph  
Matthias Hauers (1883-1969) als Beispiel eines ursächli-  
chen Zusammenhangs zwischen den Veränderungen ästhetischer  
und sozialer Wertsysteme in einem anbrechenden, neuen Zeit-  
alter vorführt. In seinem Essay "Wende der Musik" trat  
Stoessl für die sogenannte "atonale" Musik ein. Er sieht  
in der neuen Musik einen unvermeidbaren und daher positi-  
ven Ausdruck für die technisch entfaltete Natur des Men-  
schen im 20. Jahrhundert, er apostrophiert sie als die neue  
Prosa des musikalischen Ausdrucks, die einer beinahe un-  
überschaubar gewordenen Welt gerechter werden könne als  
die früher geübte tonale Lyrik der traditionellen Musik.  
Er nennt die Entwicklung von der tonalen zur atonalen Mu-  
sik geradezu eine biologische Notwendigkeit, die sich aus  
der Potenz des schöpferischen Elements im Menschen als Ant-  
wort auf die zeitgenössische Technik und Wirtschaftsenti-  
wicklung ergeben habe.<sup>20)</sup>

Um zusammenzufassen: Stoessls Essay-Themen benützen also  
im wesentlichen bereits erarbeitete Biographien von in der  
kunsthistorischen Tradition vorgegebenen "großen" Männern  
oder gegen diese Traditionen verstoßende Gegenwartsphänome-  
ne, um die Wertänderungen und den Wertzerfall der zeitge-  
nössischen Gesellschaft zu beleuchten und um auf dem Weg  
des phänomenologischen Vergleichs Funktion und Existenz  
der eigenen künstlerischen Begabung zu erhellen.

Die oben angeführten Zitate zeigen, daß die Antriebskraft des Essayisten Stoessl das schmerzhafteste Bewußtsein des Wertverlusts gewesen ist. Dies untermauern nicht nur die oft versuchten Definitionen des Epischen als eines Urzustandes sozialer Geborgenheit von Dichtung, sondern auch die Berufung auf die Gattungsüberlieferung, in deren Aussagerahmen jene Definitionen versucht werden, nämlich auf den Essay selbst. Bisher wurde hier die Gattungsbezeichnung "Essay" ohne Reflexion auf poetologische Theorie verwendet oder doch nur im Sinn der vom Autor erstrebten Funktion und Gestalt. Der Autor hat die hier betrachteten und aufgezählten Texte selbst unter der Kategorie "Essay" zu einem Sammelband geordnet und sich außerdem programmatisch zu dieser Gattung geäußert, nämlich in einem Essay mit dem Titel "Essay". Mit dieser Rechtfertigung des Gebrauchs einer spezifischen Gattung, die Stoessl nicht von allen Literaturhistorikern zuerkannt wurde - so nannte etwa Ernst Alker Stoessls Essay-Sammlungen "Aufsatzbände"<sup>21)</sup> -, gliedert er sich bewußt in die zeitgenössische und europäische Essaytradition ein, die er ganz analog zur heutigen literaturhistorischen Gepflogenheit bei Montaigne beginnen läßt. Als weitere historische Bezugspersonen nennt er Goethe, Thomas Mann, Nietzsche und Jacob Grimm. Diese Vorbildreihe kennzeichnet eine bestimmte Stilbemühung und ein ästhetisches Programm. Stoessl spricht als maßgebliches Merkmal der Gattung des Essays, den er in der Literaturgeschichte vorbildhaft in Jacob Grimms "Kleinen Schriften" realisiert sieht, einen gewissen Überschuß einer reichen wissenschaftlichen Information an, der es gestatte, ein Informationspotential als eine Art Katalysator zur Diskussion zeitgenössischer Fragen zu gebrauchen. Wirksam werde dieses Vor-

gangsprinzip im Spielraum des Subjekts, der sich in der unendlichen Bewegung eines solchen Diskussionsprozesses als eigentlicher Ort des Essays offenbare, in dem die Synthese zwischen persönlichem, emotionalen Anlaß und kategorialer Verallgemeinerung statthabe.

"Der Essay steht wahrhaftig als ein Versuch zwischen der fraglosen erfüllenden Gestaltung des Dichters und der forschenden Auseinandersetzung des gelehrten Denkers. Mit der künstlerischen Darstellung verbindet ihn - abgesehen von der Form - der zwingende persönliche Anlaß, der aufweckende Drang der Eingebung, mit der gelehrten Erörterung aber die Suche nach gültiger Erkenntnis, indem er auch gegebene Dinge ins Geistige auflösen und verallgemeinern will". 22)

Das Gegeneinander und Miteinander von Bild und Begriff macht nach Stoessl somit das Kennzeichen des essayistischen Stils aus. Seinen Ursprung habe dieser im Gefühl, das zwar vom Erleben des realen Besonderen erregt, durch den Einsatz bereits kategorial feststehenden Wissens aber ins Allgemeine gehoben werde. So entstehe das Abenteuer des Essays:

"Verkörpert poetische Natur zu augenfälliger Gestalt, so faßt das Denken zu geistigen Einheiten zusammen. Triebhaftes und Bewußtes wirkt im Essay gleichgewogen mit. Wie sich hier ahnendes Erschauen und Erkenntnis, Laune und Zielgerechtigkeit immer wieder beeinflussen, ohne sich etwas zu vergeben, wie der Gedanke einleuchtend, die plastische Bildung wiederum ohne Hartköpfigkeit vergeistigt wird, dies macht den höchsten Reiz dieser Prosa aus (...)" 23)

Dialektische Denkbewegung, ständig präsen- te Anrede im Sprachduktus, sei es gegenüber einem fiktiven Leser oder dem eigenen Ich, sowie die empirisch-quellenmäßige Erschlossenheit des Gegenstands - diese Voraussetzungen erfüllt auch der essayistische Stil Stoessls. Hatte schon sein Vorbild Montaigne als eigentliches Thema der "Essais" die Prozessualität des Denkens und damit das eigene Subjekt be-

zeichnet, so nimmt Stoessl dieses Betonen der assoziativen Gedankenführung z.B. am Beginn seines Keller-Essays thematisch auf. Analog zu Montaignes Äußerung: "Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesme (...)",<sup>24)</sup> leitet Stoessl den Antagonismus Deutschland-Schweiz mit dem Bild des Wanderers ein, der die Schweizer Landschaft als "Ausdruck der Harmonie eines tüchtigen Volkes mit einer großen Natur" erlebe.<sup>25)</sup> Anders als die Aktionsessais der politischen Bühne des beginnenden 20. Jahrhunderts,<sup>26)</sup> suchte Stoessl noch den Weg zur Synthese. Die Reproduktion des als gesichert geltenden Wissens, die Reflexion desselben als Diagnose der Zeit und das persönliche Erlebnis des ganzen Gegenstandes: das sind die drei Ebenen, die auch in der Sprache Stoessls sichtbar werden. Das verarbeitete Informationspotential, von dem noch die Rede sein wird, gibt Stoessl am Ende seines Keller-Essays an: Es handelt sich um die bekannten monographischen Darstellungen von Kellers Person und Werk, die in den Jahren 1894-1904 erschienen sind, darunter nehmen die Werke von Albert Köster, Jakob Baechtold und besonders Ricarda Huch dominierende Stellungen ein.<sup>27)</sup> Sie fordern den Essayisten immer wieder zu Stellungnahmen heraus: während die methodischen Ansätze Kösters und Huchs ohne Zitat als Anregung zu eigener Reflexion verarbeitet werden, wird Baechtold namentlich genannt, wörtlich zitiert und scharf wegen seines psychologisch ausgerichteten Positivismus kritisiert. Bekanntlich hat Baechtold unter Berufung auf ein Urteil Emil Kuhs über Grillparzer den Charakter Kellers in sozialer Hinsicht negativ beurteilt: Es habe ihm an Wohlwollen, Güte und Rücksichtnahme auf die Geringeren und Schwachen gefehlt.<sup>28)</sup> Stoessl nun weist dieses Urteil zurück, indem er die Qualität von Kellers epischem Werk auf eine "Grundstimmung einer lächelnden Achtung vor den guten Kräften der menschlichen Natur" zurückführt. Diese Grundstimmung, mit der Kategorie des "Wohlwollens" gegenüber der Welt be-

zeichnet,<sup>29)</sup> sei keineswegs, wie das Baechtold getan habe, mit dem täglichen Wohlverhalten zu verwechseln, zu dem Künstler keineswegs immer verpflichtet seien. "Wohlwollen" im Sinne des großen Epikers bedeute großäugige und gelassene Rezeption der Wirklichkeit, deren soziale Grundmuster in der Gestaltung rein hervorträten und volkstümlich und didaktisch vermittelbar seien.<sup>30)</sup> In dieser Argumentation enthüllt sich Stoessls historische Perspektive. Er korrigiert Baechtolds aus sehr persönlichen Briefstellen Kellers abgeleitete Perspektive auf Grund einer im Werk sichtbaren Gesamtphysiognomie, in der sich die Kennzeichen des "Ur-epischen", zu dem auch das Wohlwollen gehöre, ausgedrückt hätten. Damit ist die Absage an die positivistische Biographie der Philologien des 19. Jahrhunderts deutlich geworden. Wichtig ist auch die vorgegebene Informationsbasis, nämlich die Keller-Biographie der Ricarda Huch (1904). Diese zog, ihrer national-konservativen Einstellung gemäß, aus der Anwendung der geisteswissenschaftlichen Methode den Schluß, daß die Daten und Werke des Schweizer Epikers einen Umriß des "Deuschtums" ergeben, welches Kellers Werk durch seine Stileigenschaften repräsentiere:

"Seine Wahrhaftigkeit, die den Ton nicht um eine Schwingung lauter werden läßt, als sein Empfinden, seine Gerechtigkeit und Objektivität, die jedes Ding ohne Bezug auf seine Person in sich aufnehmen kann, seine kindliche Arglosigkeit, die alle göttlichen und menschlichen Mysterien anrühren kann, ohne sie zu erniedrigen oder sich zu beschmutzen, sind deutsche Idealeigenschaften, auf die wir stolz sind".<sup>31)</sup>

Ricarda Huch benützt also Kellers Figur letzten Endes, um ein altes Anliegen der nationalen Romantik in Szene zu setzen. Sie sieht den Künstler als Inkarnation unpersönlicher, im Kollektiv des "Volkes" tradierbarer Nationaltugenden, deren Wiederherstellbarkeit die kulturelle Kontinuität des deutschen Bürgertums unter Beweis stellen soll. In Ausein-

andersetzung mit diesem Ziel greift Stoessl noch weiter zurück: ihm geht es offenbar darum, den Archetyp des Epikers im jeweiligen sozialen Kontext sichtbar zu machen: Hinter der gläsernen, verzerrenden Wand der Geschichte erscheint die Unzerstörbarkeit und Geborgenheit des Epikers, der sein Publikum hat, weil er es selbst darstellt, aus ihm kommt. Stoessls Essay restauriert das alte bürgerlich-revolutionäre Wunschbild des mit seiner Geschichte identischen Menschen, um es seiner aus den Fugen geratenen Gegenwart vorzuhalten. Die von ihm selbst geforderte Dialektik des essayistischen Stils, die Spannung zwischen Denkprozeß und subjektivem Gefühlserlebnis, ist also voll verwirklicht.

Die Aktualität dieses Kreisens um den lang verlorenen Ursprung beweisen Grundtendenzen und Leitgestalten der Jahrhundertwende. Schon 1902 hatte Hofmannsthal in seinem berühmten gewordenen Essay "Ein Brief" (der sog. "Chandos-Brief") den Verzicht auf weitere literarische Betätigung durch einen schizoiden Zustand entschuldigt, in welchem die gesamte Ein- und Übersehbarkeit der Welt fortfahrend in Teile zerbrochen sei. Es habe vor allem die Sprache versagt, deren herkömmliche Begriffsträger zu Einzelelementen zerfallen seien und keine Zusammenhänge mehr ausdrücken.<sup>32)</sup> Die Lösung dieses Zustandes scheint nun wieder in einer neu gewonnenen Bipolarität zu liegen: Der fiktive Briefschreiber (Lord Chandos an Francis Bacon) ersehnt sich eine Sprache, die wieder fähig ist, Gefühl und Intellekt, Emotion und Kategorie, Sensation und Begriff zur Deckung zu bringen, um so die zerbrochene Einheit der Welt wieder herzustellen. Dieser gewünschten Sprache müsse eine utopische Kraft innewohnen, die den durch die Geschichte verschuldeten unwiderruflichen Bruch zwischen innen und außen heilt, so wie der Magier in Hofmannsthals berühmten Gedicht "Ein Traum von großer Magie" die Mauern verschwinden macht und die Schwerkraft, vor allem aber die Tiefe der Vergangenheit überwindet, da die ver-

gangenen Tage auf seinen beschwörenden Du-Anruf "trauer-  
voll und groß" wieder in Erscheinung treten.<sup>33)</sup> Die andere  
Lösungsebene ist die des empirischen Autors selbst. Hier  
geschah nämlich das völlig Paradoxe, daß aus der Absage  
und dem Geständnis der Unfähigkeit zu schreiben ein ästhe-  
tisch vollendeter Text entstand, noch dazu - paradox auch  
auf der historisch zitierbaren Ebene der Fiktion - ein Es-  
say, gerichtet an den Stammvater der ganzen Gattung, an Ba-  
con selbst. So wurde das starke und emotionsträchtige Erleb-  
nis der Krise selbst ex negativo zum Garanten der Wiederher-  
stellbarkeit der verlorenen Einheit der Welt, weil diese Kri-  
se selbst sich letzten Endes im doppelten Paradox als aus-  
drückbar erwies, ein Vorgang, der die Dialektik des essay-  
istischen Stils in kaum, auch von Stoessl nicht, übertrof-  
fener Weise selbst thematisiert.

Daß es durchaus angebracht ist, Stoessls frühe Essayistik  
schon in diesem gedanklichen Kontext zu sehen, beweisen seine  
Bekanntheit und Beschäftigung mit Werken und Person von  
Samuel Lublinski, Paul Ernst und Oswald Spengler. Lublinski  
hatte seine Kritik am Naturalismus in seinen beiden Büchern  
"Die Bilanz der Moderne" (1904) und "Ausgang der Moderne"  
(1909) formuliert. Anstoß zu dieser Kritik war ebenfalls  
das Bewußtsein gewesen, daß die naturalistische Stilrichtung  
außerstande war, durch Sprache Realität adäquat wiederzuge-  
ben oder zu ihr auch nur vorzustoßen. Stoessl kannte nun Lu-  
blinski persönlich, stand mit ihm in regem Briefwechsel, der  
sich zu Beginn auf das Phänomen Karl Kraus bezog, dann aber  
rasch zum Streit- und Bekenntnisinstrument der eigenen Pro-  
blematik wurde, in deren Zentrum wiederum das Ringen um Iden-  
tität und Sprache ablesbar wird. Stoessl spricht vom "scham-  
haften Nichtsagenkönnen" des schöpferischen Menschen als von  
einer tragischen Schuld<sup>34)</sup> und erlebt die Diskussion um Be-  
rechtigung und Möglichkeit des Künstlertums in jener Zeit  
als Vorboten einer alles umstürzenden Katastrophe, die "das  
grauenhafte Dunkel, den Abgrund und das Geheimnis aller

menschlichen Existenz" sichtbar mache.<sup>35)</sup> Rettung aus dieser schwarzen Zukunft repräsentiert die Sprache in ihrer vollen humanen Aufgabe, die stummen Dinge zum Tönen und das Chaos der Geschichte in eine Ordnung zu bringen. Diese utopische Komponente mag Stoessl an dem von ihm offenkundig verehrten Jacob Grimm gefesselt haben. Grimms berühmter Aufsatz "Über den Ursprung der Sprache" und sein Ansatz in den "Gedanken, wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten", äußern noch lange vor allem nationalistischen Mißbrauch des kulturellen Kontinuitätsgedankens eine utopische Grundidee: nämlich die Vorstellung von einer Sprache, durch die eine frühe Sozietät in gleichem Maße Anteil hatte an der Einheit zwischen Wort und Ding, an der Geborgenheit des einzelnen in der Gruppe und an der Gleichsetzung von Dichtung und Geschichte im staatsbildenden Mythos.<sup>36)</sup> Offenkundig erblickte Stoessl im Essay und seinem dialektischen Stil eine Möglichkeit, das Bewußtsein der verlorenen Ganzheit von Subjekt und Geschichte sowie von Intellekt und Trieb zum Ausgangspunkt eines humanen Bildungsprogramms zu machen. Allerdings ist Sprachkrise bis zum Ausdrucksverlust in der paradoxen Fassung Hofmannsthals nie sein Thema geworden. Sein Stil versucht vielmehr durch die Evokation vorgegebener Muster die früher angenommene Identität von Künstler und Gesellschaft exemplarisch wieder herzustellen: ein im wesentlichen **k o n s e r v a t i v e s** Verfahren, das seine Dialektik von der Inadäquatheit der dargestellten Gegenstände bezieht.

Hier ist auch der Ort, über Stoessls enge geistige Beziehung zu Paul Ernst zu sprechen. Aus dem bisher zugänglichen Teil des Briefwechsels der beiden<sup>37)</sup> geht ganz klar hervor, daß Stoessl die wichtigsten Werke Ernsts sehr gut kannte und daß er sich mit Ernsts neoklassizistischem Programm intensiv auseinandersetzte. In seinen programmatisch-soziologischen Schriften "Der Weg zur Form" (1906) und "Ein Credo" (2 Bde., 1912) hatte sich Ernst gegen das zeitgenössi-

sche naturalistische Drama gewandt: Wertrelativismus, Psychologisierung und blinder Glaube an einlinige Kausalitäten im menschlichen Leben, wie z.B. an Milieueinflüsse oder an die Macht der Vererbung, seien gänzlich untragische Kategorien, von der europäischen Poetik im Grunde schon von Aristoteles unkritisch übernommen und in ihrer Wirkung als "Furcht und Mitleid" weiter tradiert. Für Ernst hingegen stellte sich das Tragische als Zusammenstoß von verschiedenen Werthaltungen dar, deren Geschichtlichkeit dann gegeben sei, wenn sie für die Zuschauer oder Leser gleichermaßen wie für den Autor gemeinsamer Verhaltenshorizont seien, gegenüber dem dann die Entscheidung fallen müsse. Sie falle stets aus dem Innenraum des einzelnen Subjekts, das diese seine Entscheidungsfreiheit mit dem Ausgesetztsein an den Tod bezahle. Dieses Grundthema habe nach Ernst nicht nur das Drama, sondern auch die Novelle, die durch ihre Form schon den Ausdruck solcher im wahren Sinn historischer Entscheidungen begünstige.<sup>38)</sup> Diese Thesen Ernsts, die er nach dem Krieg durch den Nachweis zu erhärten versuchte, daß die großen philosophischen Systeme des 19. Jahrhunderts an den Grundvoraussetzungen des menschlichen Wertbedürfnisses vorbeigeredet hätten,<sup>39)</sup> hatten bei Stoessl ins Schwarze getroffen. Die oben beschriebene Suche nach der Identität des Urepischen sowie die andauernde Reflexion über sein eigenes Schaffen hatten ihn die Bekanntschaft mit dem verständnisvollen, doch kritischen Besprecher seiner ersten epischen Texte machen lassen, die sich in einem fesselnden Briefwechsel über Kunstfragen und Diagnosen der geschichtlichen Lage ausdrückte.<sup>40)</sup>

Oswald Spengler scheint gleichfalls in Stoessls Rezeptionsspektrum auf. Schon die erste Auflage des spektakulären "Untergangs des Abendlandes" (1919) verschaffte Stoessl ein Leseerlebnis, das ihm, "obgleich nicht in allem un widersprechlich", einen Eindruck von Schönheit und kompositorischer Kraft gemacht habe.<sup>41)</sup> Das morphologische Moment

in Spenglers Geschichtsdichtung schlug Stoessl also ebenso in Bann wie die diagnostische Zielrichtung auf die durch den verlorenen Krieg verunsicherten Zeitgenossen. Die programmatische Feststellung Spenglers, daß das Verstehen der Welt gleichbedeutend mit ihrer Bewältigung sei, mochte einem Kulturpessimismus entgegenkommen, der den Zusammenbruch einer zwar oft verabscheuten, aber doch vertrauten Staatsumgebung durch den Ablöseprozeß von soziobiologischen Werthaltungen zu erklären versuchte.<sup>42)</sup> Hinter all dem stand ohne Zweifel der Aufbruch der Lebensphilosophie, erklärlich aus dem Dogma, zu dem der Positivismus des 19. Jahrhunderts die Gesetze der klassischen Physik und Mechanik erhoben hatte. Die letztlich irrationale, d.h. mit den Gesetzen der überkommenen Aufklärungslogik nicht definierbare Veränderungspotenz der Gesetze künstlerischer Formgebung wurde von Stoessl als biologische Bedingtheit der ästhetischen Wertung erklärt. Dabei erfaßte er die biologische Komponente als "elementare Gegebenheit" der künstlerischen Gestaltung, die die Sprache des Lebens selbst sei.<sup>43)</sup> Dieses Betonen der existentiellen Komponente gegenüber einer Front von Erklärungsversuchen im klassizistisch-logischen Stil scheint Stoessls große Essays in den breiten Strom der Bergson-Rezeption zumindest in Randbereichen einzugliedern, sofern sie seine Auseinandersetzung mit der Avantgarde der 20er Jahre betreffen.

Für die Theorie der Ästhetik besonders folgenreich war Bergsons "L'Evolution Creatrice" (Paris 1907), die in der deutschen Übersetzung von Gertrud Kantorowicz (Jena 1912) schon vor dem ersten Weltkrieg in der Fachwelt heftige Kontroversen anregte und mit der immer breiter werdende Nietzsche-Rezeption verschmolz.<sup>44)</sup> Bergsons Ansatz, daß die verlorengegangene Harmonie aller Lebenskräfte in jenem Punkt der Vergangenheit liege, in dem ein alle animalisch-menschlichen Bereiche in dauernder Bewegung haltender "élan vital"

seinen Ursprung habe, hat nicht nur den europäischen Konservatismus unterirdisch, aber entscheidend beeinflusst, sondern auch menschlichen Intellekt als ein biologisch begründbares Instrument sehen gelehrt, dessen Entwicklung im ständigen Ausdifferenzieren dieses "élan vital" eben bestehe. Damit wurde die menschliche Schöpferkraft als eine Rückkehr in den Strom des "élan vital" programmatisch angesprochen, die sich durch die Intuition vom kategorienbildenden Verstand lösen und in das dauernde Fließen ("durée") der wechselnden Entfaltungen dieses Vitalprinzips wieder eintauchen müsse.<sup>45)</sup>

Stoessls Essayistik versuchte in ähnlicher Weise, dem Chaos der Zeit eine Diagnose zu stellen und die verlorene Einheit zwischen Subjekt und Geschichte in der Utopie eines alles einbeziehenden Schöpfertums wieder herzustellen.

### III

Am deutlichsten zu sehen ist dieser Ansatz in dem titelgebenden Essay der ersten Sammlung von 1914, nämlich in dem Stück "Lebensform und Dichtungsform", das eine Theorie der dichterischen Gattungen zu entwerfen versucht. Die deutlich wertakzentuierte Anordnung der im klassizistischen Sinn unangetasteten Trias lautet bei Stoessl Lyrik, Dramatik und Epik. Ihre Begründung wird in einer eigentümlichen Mischung aus Vitalismus und Soziologie abgeführt:

"In der Dichtung wird aus der Lebensform die poetische ausgereift, in ihrer Sprache und mit ihren Darstellungsmitteln das Ganze der Welt, so wie diese im einzelnen Menschen, in der Familie und im Staat durchaus enthalten ist." 46)

Die Lyrik sieht der Verfasser dann als Antwort des einzelnen auf das Chaos ringsum, dem durch das Gewinnen der Ansprechbarkeit Maß und Ordnung abgerungen wird: vorzüglich eine Leistung des jungen Menschen, der aus Disharmonie mit der Gesellschaft besonders die Einsamkeit suche. In dieser Sprache des Individuums liege, obwohl sie einsam sei, und die erste Lebensform, das Alleinsein, verkörpere, die Lyrik begründet, als Äußerung der spezifischen Lebensform Jugend. Im Drama hingegen existiere schon ein Mehr an gesellschaftlicher Teilnahme: Es sei die Austragung der Gegensätze menschlicher Reife im Rollenspiel zwischen bedeutungstragenden Typen. Dies sei die künstlerische Organisation des Theaters ursprünglich gewesen, ihm entspreche im Leben der menschlichen Gesellschaft die Familie, die gleichsam eine Bühne für Auseinandersetzungen zwischen den Wertträgern der einzelnen Generationen sei. Durch diese Auseinandersetzungen entstünden neue Kombinationen von Ideen und Menschen, mithin werde der Strom der Geschichte in Bewegung erhalten - ganz analog dem Begriff der "durée" bei Bergson, worunter der ununterbrochene Differenzierungsstrom des "élan vital" gemeint ist. Die Epik bezeichnet Stoessl schließlich als Äußerung einer politischen Lebensform, da der Erzähler das Ganze aus besonderen Fällen sprechen lasse, die er alle mit einer Bedeutung ausstatte, die auf den Gesamtverlauf der Historie ziele. Diese Perspektive sei gleichzeitig die des Alters und sie entspreche auch den gewaltigen sozialen Veränderungen der Jahrhundertwende: Stoessl ist der Meinung, daß der Individualismus und die beschränkte dramatische Sinnfälligkeit sowohl im Wertverhalten der Menschen als auch in ihrer sozialen Organisation nach 1900 durch ökonomische Großflächenorganisationen und industriell gesteuertes Moverhalten ersetzt worden seien:

"Unsere Zeit erlebt eine mähliche Umgestaltung des Staates. Die individuellen politischen Einzelgebilde,

die vordem, familienhaft eng abgegrenzt, dramatisch sinnfällige Schicksale tragisch kurzlebig austrugen, weichen mehr und mehr ungeheuren Verbänden, deren äußere Vorgänge gewöhnlich und endlos, langweilig und mechanisch erscheinen. Dabei tritt aber die willentliche Verinnerlichung des Einzelnen und der Teilorganisation hervor. Was die Politik als Instinkt erlebt und zeigt, vergegenwärtigt das Wesen des Erzählers als schöpferisches Wissen. Geschichte machen und Geschichte schreiben, die höchste Lust und Gabe des menschlichen Geistes (...)" . 47)

Diese Zeit der Veränderung mit ihrer beginnenden Massenorganisation des menschlichen Lebens und ihren unüberschaubaren ökonomischen Makrostrukturen birgt also in den Objekten kein emanzipatorisches Movens mehr, sondern nur in der Verinnerlichung des darstellenden Subjekts, das diese Objekte als Mittel zu einem "schöpferischen Wissen" über die Zeit verwendet, ein Paradox, das die Stunde des Essayisten und die des Epikers kennzeichnet. Die bekannte Großproduktion in beiden Gattungen samt dem Aufschwung ihrer Mischformen in der österreichischen Literatur zwischen 1900-1930 bekräftigen Stoessls Diagnose. Gestalt und Zielsetzung seiner Essays reihen Stoessl auch in die Formtradition der Essayistik ein, wie sie die Literaturwissenschaft im wesentlichen immer wieder diskutiert. Von dem Sammel- und Standardwerk des Schweizer Essay-Forschers Ludwig Rohner,<sup>48)</sup> über die Darstellungen von Dieter Bachmann,<sup>49)</sup> Helmut Mörchen<sup>50)</sup> bis zu dem Buch "Die kritischen Wälder" von Annemarie Auer,<sup>51)</sup> mit dem die marxistische Literaturwissenschaft auf breitester Basis in die Essaydiskussion eintrat, immer standen die Antagonismen zwischen Ratio und Gefühl, zwischen fiktiver Redesituation und dem Gebrauch wissenschaftlicher Kategorien am Anfang aller Definitionsansätze. Dies belegten auch die großen Versuche historischer Ableitung, die den Essay auf stilgeschichtliche Linien festlegten. Hier konnte besonders das Werk von Heinrich Küntzel über "Essay und Aufklärung"<sup>52)</sup>

eine Verbindung von den modernen offenen Prosaformen zu der sogenannten "originellen Prosa" der Aufklärung herstellen, speziell auf der Linie des Übergangs von der epistolarischen Literatur zu den großen publizistisch-subjektiven Formen des beginnenden 19. Jahrhunderts, wie sie die emanzipatorischen Autoren, etwa Heinrich Heine, gepflegt haben. All die bisherigen und hier erwähnten Betrachter der Gattung des Essays kamen letztlich zum Schluß, daß es sich hierbei um "eine eigenständige literarische Gattung" handle, deren Stil von der Fiktion eines Gesprächspartners ebenso geprägt sei wie von den Gefühlsreaktionen des sprechenden Subjekts gegenüber einem wissenschaftlich vorgegebenen, inkommensurablen Thema. Die lockere Prosaform, in der sich dies ausdrückt, läßt trotz häufig vertretener hoher kompositorischer Fertigkeit der Autoren dem Leser (Gesprächspartner) Spielraum zur Entscheidung für oder gegen den behandelten Gegenstand: Die Subjektivität der Darstellung hat den Effekt der Objektivierung des Gegenstandes, der gerade durch diese Mittel der Kommunikation wird und so den Rezipienten als Partner in die Auseinandersetzung hineinzieht.<sup>53)</sup> Stoessls essayistischer Stil erfüllt diese Forderungen "klassischer" Definition in hohem Grade. Die oben beschriebene Spannung zwischen Emotion und Sachlichkeit, zwischen restaurativem Ursprungsdenken und vorurteilsloser Weltoffenheit machen Stoessls Essais zu Boten bürgerlicher Aufklärung und Selbstbehauptung in bestem Sinne. Vor dem Reaktionärtum seiner Zeit bewahrte ihn die Einsicht, daß die verlorene Identität des bürgerlichen Subjekts unwiederbringlich sei und keinesfalls durch Evokation eines vergangenen geschichtlichen Zustandes wieder hergestellt werden könnte. Die Orte, an denen er sie sucht, sind die der großen humanistischen Bildungstradition oder der Autobiographie. Hier löst sich die epische Spannung - auch in sprachkünstlerischer Hinsicht - in traditioneller Weise: In seinem Tagebuch

einer Griechenlandreise, das den titelgebenden Teil "Arcadia" des ersten Bandes seiner Gesamtausgabe bestreitet, reist er in das gelobte Land des Ursprungs des bürgerlichen Selbstbewußtseins und der klassischen Utopie des edlen und stillen Menschen. Er beschreibt das Fest der hundertjährigen Befreiung Griechenlands, das in Delphi stattfindet und an dem der Reisende mit seiner Gruppe von männlichen und weiblichen Begleitern teilnimmt. Das tiefe und reiche Wissen um die Antike, das der humanistisch gebildete Berichterstatter mitbringt, wird zum formenden Element der ganzen Szene, in der während des ganzen Lebens und Treibens der feiernden griechischen Landbevölkerung im Jahre 1930 plötzlich die Antike Gestalt annimmt in den Bewegungen eines jungen Mädchens der Wiener Reisegruppe. Ohne Zitat, das große Wissen bleibt im Hintergrund und verschwiegen, verwandeln sich Vergangenheit und Gegenwart zu einem Phänomen des Lebens, das unsterblich wiederkehrt:

"Hier und heute wird die Jahrhundertfeier der griechischen Freiheit begangen. So nimmt uns ein unablässiger Zug von Wandernden auf, der an jeder der alten Stätten haltmacht, sich zwanglos hier über dem Tempel der Athene verteilt, wieder sammelt und weiter ansteigt, Frauen sitzen auf Säulenstümpfen, Photographen nehmen Gruppen auf, die sich um irgend einen Felsblock aufstellen, Nessi mit ihrem kurzen Kleid steigt leicht über die Trümmer, die schönen Beine in den grauseidenen Strümpfen wandeln wie geflügelt, die Füße berühren kaum den steinigen Boden, und sie wendet den Kopf mit dem Pagenhaar unter dem schief aufgedrückten Florhut beweglich hierhin und dorthin wie ein kurzrastender, wippender Vogel." 54)

Hier hat sich die bipolare essayistische Darstellungsform gelöst in der Form des ungebrochenen Humanen. Der Ursprung der gesamten europäischen Kultur, wie ihn das 19. Jahrhundert, vor allem Nietzsche, im orgiastischen Element der griechischen Antike erblickt hatte, wird im Hier und Jetzt wieder lebendig und offenbart seinen Ursprung in der Er-

scheinungsform eines jungen Mädchens, das sich ungebrochen, weil mit sich selbst identisch, der Freude am Schauen und Mitfeiern hingibt. Hier scheint dem Essayisten die verlorene Geborgenheit wieder gefunden, die er als Erzähler so oft durch die Darstellungen der Rückkehr in die Kindheit oder in ein verlorenes einfaches Leben beschwor. So wird - ganz im Gegensatz zur Einstellung der sog. expressionistischen Generation - die Gestalt des Vaters in der Erzählung "Schmetterlingsjagd" von den Unerfreulichkeiten der Biographie zu einem Hüter des Kindheitsparadieses emporgereinigt, der mit dem sensitiven Buben sich in das verlorene Paradies der schmetterlingsdurchgaukelten Sommerwälder vor den Enttäuschungen eines nicht bewältigten Lebens zurückzieht:

"Über alles Gift und alle Qual eines früh wissenden, das heißt früh leidenden Lebens siegt dennoch dies Bild: Vater und ich, zwei Kinder auf der Schmetterlingsjagd, Wiese, Bach, glühender Steinbruch, lichter, grüner Wald, Schmetterlinge, weite Berge und Sonne". 55)

Diese keineswegs politisch gemeinte Beschwörung der Kindheit und Kindheitslandschaft als Wiederkehr des Ursprungs ist in einigen eindrucksvollen Novellen Stoessls strukturbestimmendes Motiv. Auch die Rückkehr zum naturverbundenen Leben wird in Zielrichtung der wiedergefundenen Identität programmatisch gestaltet: so etwa in "Egon und Danitza", wo die von einem schwächlichen Mann im Stich gelassene und enttäuschte Frau am Stadtrand Arbeit und Sinn ihres Lebens findet, oder in "Die Schmiere", wo ein mittelmäßig begabter Schauspieler letztlich nach künstlerischem und erotischem Scheitern als Knecht bei einem Weinbauer sein Auslangen findet. Es scheint, daß die am Beginn von Stoessls Laufbahn stehende Zusammenarbeit mit Karl Kraus auch ein Gemeinsames offenbart: die Sehnsucht nach dem kurzen Augenblick, in dem

sich das Bild des vollkommenen Menschen, identisch mit Vergangenheit und Gegenwart, zeigt. Auch für Kraus liegt diese Vorstellung in der Kindheit, die mit der Wiederkehr der Schmetterlinge lyrisch beschworen werden kann.<sup>56)</sup> Für Stoessl leuchtet dieser Ort als Ursprung der großen klassischen Erzähltradition der europäischen Literatur auf. Der Sehnsucht nach der einstens vorhandenen humanen Mitte dieser Tradition gelten Herkunft und Ziel von Stoessls essayistischem Werk.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Zu Brandes' Bedeutung und der Tendenz seiner Tätigkeit vgl. Klaus Bohnen: Der Essay als kritischer Spiegel. Georg Brandes und die deutsche Literatur. Eine Aufsatzsammlung, ausgewählt und eingeleitet und mit einer kritischen Bibliographie versehen v. K. Bohnen, Königstein/Ts. 1980, S. I-VIII (Einl.).
- 2) Die Sammlung "Die Literatur" enthielt in ihren ersten zwanzig Bänden ein Programm von höchstem Niveau, das die Aufgaben künstlerischer Essayistik voll erfüllte, nämlich historisch gesicherten Wissensstand zu subjektiver Diagnose zeitgenössischer Erscheinungen und Probleme einzusetzen: Bd. I: Hugo von Hofmannsthal: Unterhaltungen über literarische Gegenstände; Bd. II: Fritz Mauthner: Aristoteles; Bd. III: Franz Blei: Die galante Zeit und ihr Ende; Bd. IV: Hans Ostwald: Maxim Gorki; Bd. V: Otto Hauser: Die japanische Dichtung; Bd. VI: Franz Blei: Novalis; Bd. VII: Oskar Levantin: Selma Lagerlöf; Bd. VIII: Jacob Wassermann: Die Kunst der Erzählung; Bd. IX: Alfred Kerr: Schauspielkunst; Bd. X: Otto Stoessl: Gottfried Keller; Bd. XI: Felix Poppenberg: Nordische Porträts aus vier Reichen (Bang, Hamsun, Obstfelder, Geyerstam, Aho); Bd. XII: Arthur Holitscher: Charles Baudelaire; Bd. XIII: Franz Blei: Fünf Silhouetten in einem Rahmen (Bodmer, Wieland, Heinse, Sturz, Moritz); Bd. XIV: Wolfgang Golther: Richard Wagner als Dichter; Bd. XV: Oscar Bie: Das Ballett; Bd. XVI: Arthur Eloesser: Heinrich von Kleist; Bd. XVII: Hermann Ubell: Die griechische

Tragödie; Bd. XVIII: Josef Ettliger: Theodor Fontane;  
Bd. XIX: Gabriele Reuter: Annette von Droste-Hülshoff;  
Bd. XX: Georg Brandes: Anatole France.

- 3) Über Stoessls Zeitungstätigkeit und seine Kunstkritiken vgl. die materialreiche und informative Dissertation: Cornelia Fritsch: Otto Stoessl als Kritiker. Wien phil.Diss. 1985 (Mschr.), die allerdings nicht auf die Essais spezialisiert ist, sondern die gesamte Kritikertätigkeit Stoessls in das Zeitungspanorama der Zeit einordnet.
- 4) Dieser Aufsatz soll nach der Wiederentdeckung des Epikers Stoessl auch auf den bedeutenden Essayisten hinweisen, der ebenso eine Neuauflage verdiente.
- 5) Otto Stoessl: Gottfried Keller. Berlin 1904 (= Die Literatur Bd.10), S.19.
- 6) ebd., S.3.
- 7) ebd., S.1.
- 8) ebd., S.1.
- 9) Hier vor allem zwischen dem streitbaren Prälaten Sebastian Brunner und Wilhelm Scherer, dessen Rolle in der nationalliberalen Bewegung der Habsburger Monarchie ja bekannt ist. Vgl. Scherers Kleine Schriften, hrsg. v. K.Burdach und E.Schmidt. Bd.I. Berlin 1893, z.B. S.667-671 ("Literatur und Kirche").
- 10) Vgl. zu dieser Entwicklung I.A.Hellwing: Der konfessionelle Antisemitismus im 19.Jahrhundert in Österreich. Wien-Freiburg-Basel, bes. S.71-183 sowie Robert Kann: A Study in Austrian Intellectual History. New York 1960, S.112ff.
- 11) Stoessl: Keller (zit.Anm.5), S.51.
- 12) ebd., S.71.
- 13) Vgl. ebd., S.39.
- 14) Vgl. ebd., S.48.
- 15) Vgl. ebd., S.37.
- 16) Besonders die über Hamsun und Dostojewskij.
- 17) Otto Stoessl: Adalbert Stifter, in: Geist und Gestalt. Die gesammelten Essais. 3.Bd. d.Gesamtausgabe. Wien 1935, S.176.

- 18) Zit. nach Robert Prantner: Kreuz und weiße Nelke. Christlichsoziale und Kirche in der 1.Republik im Spiegel der Presse. Wien-Köln-Graz 1984, S.61.
- 19) Stoessl: Adalbert Stifter (zit.Anm.17), S.179.
- 20) Vgl. Stoessl: Geist und Gestalt (zit.Anm.17), S.231ff.
- 21) Ernst Alker: Die deutsche Literatur im 19.Jahrhundert. Stuttgart 1969 (= Kröner Tb. Bd.339), S.684.
- 22) Stoessl: Geist und Gestalt (zit.Anm.17), S.107.
- 23) ebd.
- 24) Michel Seigneur de Montaigne: Essais. Hrsg. v. P. Villey, Paris 1922/23, Bd.I, S.34.
- 25) Stoessl: Gottfried Keller (zit.Anm.5), S.1.
- 26) Der Ausdruck stammt in Verbindung mit den sozialistischen Kritikern in der Weimarer Republik von Hermann Kähler: Von Hofmannsthal bis Benjamin. Ein Streifzug durch die Essayistik der zwanziger Jahre. Berlin-Weimar 1982, S.98-104.
- 27) Jakob Baechtold: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. 3 Bde. Berlin 1894; Ricarda Huch: Gottfried Keller, Berlin 1904; Albert Köster: Gottfried Keller. Sieben Vorlesungen. Leipzig 1900.
- 28) Vgl. Baechtold: Keller (zit.Anm.27), Bd. III, S.214.
- 29) Stoessl: Keller (zit.Anm.5), S.52.
- 30) ebd., S.63.
- 31) Huch: Keller (zit.Anm.27), S.58.
- 32) Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ausgewählte Werke, hrsg. v. R.Hirsch. Bd.II, Frankfurt/Main 1957, S.337f.
- 33) Hofmannsthal: Ausgewählte Werke (zit.Anm.32), Bd.I, S.21:  
 "Er setzte sich und sprach ein solches Du  
 Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen,  
 Daß sie herkamen trauervoll und groß:  
 Das freute ihn zu lachen und zu weinen."
- 34) Brief an Lublinski vom 2.1.1907, zit. nach Fritsch (zit. Anm. 3), S.359.

- 35) Brief an Lublinski vom 2.1.1907, zit. nach Fritsch (zit.Anm.3), S.360.
- 36) Besonders im zweiten Aufsatz ist Stoessls Beispiel des "Urepischen" fast wörtlich vorgegeben: "Ferner ergibt sich, wie poesie und geschichte in der ersten zeit der völker in einem und demselben flusz strömen, und wenn Homer von den Griechen mit recht ein vater der geschichte gepriesen wird, so dürfen wir nicht länger zweifel tragen, dasz in den alten Nibelungen die erste herrlichkeit deutscher geschichte nur zu lange verborgen gelegen habe." (Zit. nach Tröst Einsamkeit. Zeitung für siedler, hrsg. v.L.A.v.Arnim, Jg. 1808, Nr. 19, S.20).
- 37) Vgl. die zitierten Briefe aus dem Anhang von Fritsch (zit.Anm.3), S.360ff.
- 38) Vgl. Paul Ernst: Der Weg zur Form, Leipzig 1906, S.201f: Die Schwerpunkte im Drama und in der Novelle lägen in der Gesetzlichkeit, deren Träger der Held selbst sei. Nach ihr "wolle er leben und wirken. Aber ein noch höherer Wille vernichtet ihn, als den, der zu früh sich des Höchsten teilhaftig wähnte (...)"
- 39) In seinen beiden Werken: "Der Zusammenbruch des Marxismus" (1919) und "Der Zusammenbruch des Idealismus" (1919).
- 40) Vgl. die bei Fritsch (zit.Anm.3) beigegebenen Briefe, ab S.300.
- 41) Vgl. ebd., S.315 (Brief an Ernst vom 18.3.1919).
- 42) Vgl. Stoessls bekannte und oft zitierte Äußerung über die untergegangene Habsburger Monarchie: "Das alte Österreich, die alte, großartige, unmögliche, aber doch wirkliche Masse war mein Reich. Davon war zu erzählen. Es hat Figuren und Abenteuer gegeben, Länder und Sprachen, Freund- und Feindschaften, Obere und Untere, beide gleich dumm oder gleich erbärmlich, aber doch merkwürdig und so daß man ihnen höhere Geheimnisse und Zwecke ansinnen konnte." (Sonnenmelodie, S.193).
- 43) Vgl. Stoessl: Geist und Gestalt (zit.Anm.17), S.232.
- 44) Die Bergson-Diskussion vor dem 1. Weltkrieg belegen: Karl Bornhausen: Die Philosophie Bergsons und ihre Bedeutung für den Religionsbegriff. In: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 20 (1910),

S.5ff. George Jacoby: Bergson, Pragmatism and Schopenhauer. In: *Monist*, Jg. 1912/Nr.2, S.32ff; Rudolf Biach: Henri Bergsons Entwicklungstheorie. In: *Kosmos*, Jg. 1914, Heft 2, S.49ff; sowie die eingehendste Auseinandersetzung von Albert Steenbergen, *Henri Bergsons intuitive Philosophie*, Jena 1909.

- 45) Über Bergsons Kunsttheorie und die charakteristische Rezeption der Lebensphilosophie dieser Zeit vgl. Friedrich Schäfke: Bergsons "L'evolution creatrice". In den Hauptpunkten dargestellt und beurteilt. Göttingen 1914 (phil.Diss.).
- 46) Stoessl: Geist und Gestalt (zit.Anm.17), S.12.
- 47) ebd., S.16.
- 48) Vgl. Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Berlin 1966, bes. der systematische Teil ab S.315.
- 49) Dieter Bachmann: Essay und Essayismus. Stuttgart 1969.
- 50) Helmut Mörchen: Schriftsteller in der Massengesellschaft. Stuttgart 1973, worin die Änderungen im Stil der Essayistik im Zusammenhang mit den geänderten Publikumerwartungen gesehen werden, eine Entwicklung, die offenbar für die österreichische Szene der zwanziger Jahre nicht in diesem Maße gilt.
- 51) Annemarie Auer: Die kritischen Wälder. Ein Essay über den Essay. Halle 1974.
- 52) Heinrich Küntzel: Essay und Aufklärung. Zum Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert. München 1974.
- 53) Rohners auch heute mit Einschränkungen noch als gültig anzusehende Definition lautet: "Der Essay, eine eigenständige literarische Gattung, ist ein kürzeres, geschlossenes, verhältnismäßig locker komponiertes Stück betrachtsamer Prosa, das in ästhetisch anspruchsvoller Form einen einzigen, inkommensurablen Gegenstand meist kritisch deutend umspielt, dabei am liebsten synthetisch und assoziativ, anschauungsbildend verfährt, den fiktiven Partner im geistigen Gespräch virtuos unterhält und dessen Bildung, kombinatorisches Denken, Phantasie erlebnishaft einsetzt." Zit. aus: *Der deutsche Essay* (zit.Anm. 48), S.672.
- 54) Stoessl: Gesammelte Werke (zit.Anm.17), Bd.I: Arcadia. Wien 1933, S.217.

55) ebd., Bd.IV: Schöpfer. Wien 1938, S.71.

56) Dieses Motiv der Wiederkehr längst verlorener Identität kennzeichnet auch den im Grunde politischen Konservativen, als der sich Kraus gerade in solchen Gedichten ausspricht:

"Hier fern von Trug und Tadel,  
leiht Rittersporn den Adel,  
mein Mut ist Löwenzahn!  
Die Zeit mir zu begleiten,  
erzählt der Bach von Zeiten,  
die hat die Zeit verthan.

Und daß ich wieder singe,  
erscheinen Schmetterlinge,  
o grenzenloses Glück!  
Auf einem Sonnenstrahle  
die stolzen Admirale,  
sie kehren mir zurück!"

Zit.aus: Worte in Versen. Bd. 11 der Gesammelten Werke.  
München 1959, S.118-119.



Hermann Bahrs "Gegen Klimt" - Eine Revision

Hermann Bahrs "Gegen Klimt"<sup>1)</sup> ist ein Buch für Klimt und nicht von Bahr. Diese Anthologie ist eine Stil-Blütenlese (wörtl. = anthologia) von kunstkritischen Schmähungen der Klimtschen Werke "Philosophie", "Medizin", "Goldfische" und "Beethovenfries".

Bahr hat bezeichnenderweise nicht eine Objektivierung durch die Gegenüberstellung positiver und negativer Urteile angestrebt, sondern offensichtlich geglaubt, diese als "Schandmal für die Nachwelt" (S.5) apostrophierten Texte entlarvten sich selbst. "Bezeichnenderweise" deshalb, weil hier das persönliche Engagement wertvoller zur Durchsetzung der künstlerischen Position erschien, als wissenschaftliche oder sonstige Argumente.

Das erleichtert die Lektüre, ja macht diese Texte überhaupt erst lesenswert.

Karl Kraus, den Bahr hier durch Nichtberücksichtigen strafte, beleuchtete schon 1900 dessen Strategie:

"Denn es ist eine Eigenthümlichkeit des Herrn Bahr, ..., dass er über die Kunstwerke, die er lobt, niemals etwas sagt, wonach man sie von jenen, die er tadelt, unterscheiden könnte; ja, dass er über Kunstwerke überhaupt niemals etwas sagt, sondern nur über die Künstler, die seine Freunde oder Feinde sind".  
(Die Fackel 56/21, 1900)

In der Tat war es Kunstpolitik, die Bahr zur Herausgabe dieses Büchleins bewegte, abgesehen davon, daß er gleichfalls anderen denselben Vorwurf macht: "Bei uns gilt ja nicht, was einer tut, sondern man fragt, ob er beliebt ist" (S.4). In seinem Vorwort schildert er seine Bewegtheit, wie er von allen Seiten mit Fragen bestürmt worden wäre, weil (oder ob) Klimt

verrückt geworden sei. Den Grund dieser Gerüchte ortete er im Versuch, die Berufung Klimts als Professor an die Akademie zu verhindern. Trotz mehrerer Ansätze des Kollegiums wurde der damals in Wien "einzige europäisch große Meister" (Bahr, S.4) nie berufen. Immerhin wurde er am 26. Oktober 1917, einige Monate vor seinem Tod, noch zum Ehrenmitglied ernannt.

Die Meinungschlacht wurde an der Geschmacksfront geführt. Bahr verehrte Klimt vielleicht für eine Eigenschaft, die ihm selbst nicht immer beschieden war, für seine standhafte Konsequenz, niemals "ein ganz klein wenig nur, unter sein Talent herabzugleiten, um mit einem Schlage von allen bewundert und gepriesen zu sein" (S.6). Klimt suchte sich kein Publikum, biederte sich weder Snobs noch Philistern an - von denen Kraus sagte, die ersteren förderten das Unkraut, während die anderen die Edelpflanze hinderten - und schon gar nicht wiederholte er Gewohntes. Gerade das Insistieren auf dem Immer-Gleichen, ein Charakteristikum der Prämoderne aus Bahrs Sicht, wäre das Kriterium der wieder abgedruckten Kritiken gewesen.

"Sie sprechen wirklich nur aus, was der gemeine Wiener denkt und wie er sich zur Kunst verhält. Und eigentlich muß ich sagen, lernt man durch sie unsere 'Kultur' und den 'österreichischen Geist', wie diese wirklich sind, viel besser verstehen als etwas durch mich". (S.5)

Karl Kraus schrieb Eduard Pötzl (1851-1914), dem Redaktionskollegen Bahrs im "Neuen Wiener Tagblatt" und dessen ironischen Gegenspieler zum 60. Geburtstag ins Stammbuch (Die Fackel 319/11 ff., 1911):

"Herr Eduard Pötzl, der die Weltanschauung meiner Bedienerin zur Satire geformt und meinen Hausmeister auf die moderne Kunst losgelassen hat ...".

Dieser Blick auf das mehr oder weniger gebildete Maul des Volkes macht denn auch "Gegen Klimt" zu einer amüsanten und zugleich lehrreichen Fundgrube. "Hier findet man" nicht nur "Wiener Spaßmachertum, österreichisches Denunziantenwesen und internationale Unwissenheit in harmonischer Vereinigung den niedrigen Instinkten der Menge huldigend" (S.9), sondern auch bisher selbst im "Wien um 1900"-Boom der letzten Jahre unbeachtet gebliebenes, reiches Material für eine Rezeptionsgeschichte und eine Theorie der Kunstkritik.

Abgesehen von der oft witzigen Seite dieser Alltagsliteratur der Feuilletonisten, an der man sich heute freuen kann, stellen sich zwei Fragen:

1. Was hat man gegen Klimt vorgebracht?
2. Was unterscheidet unsere von der damaligen Sicht?

Die Argumente gegen Klimt lassen sich mit den inzwischen sattsam bekannten Begriffen "Unmoral, Unfunktionalität, Unklarheit, Eklektizismus, Stilunreinheit, Sensationslust, Unkunst" zusammenfassen.

Damals bis heute steht die Moral im Vordergrund. Bahr:

"Um den Impressionismus zu widerlegen, sucht man darum einem Impressionisten einen Ehebruch nachzusagen" (S.4).

Vor allem der 'Beethovenfries' (1902) erregte Anstoß. Es folgen einige Zitate:

"Solche Orgien hat das Nackte noch auf keiner Wiener Ausstellung gefeiert ... Offenbar glaubten die Herren von der Secession, die halbe Nacktheit des Klinger'schen Beethoven ... überbieten zu müssen, indem sie die Nacktheit in's Krankhaft-Allegorische modernisirten ... Der Realismus, womit er die Wollust und die Unkeuschheit allegorisiert, ist künstlerische Selbstbefleckung im verwegensten Sinne des Wortes ..."

"Die Nacktheiten sind vorherrschend, und zwar in einer Weise, wie sie bisher nicht gestattet waren ... Die Ausstellung wird ohne Zweifel Aufsehen erregen, sicher aber auch Anstoß und Entrüstung, denn ohne prude zu sein, muß man offen sagen, daß die Künstler schon zu weit gehen ..." (S.67 f.).

"Hier aber hört der Spaß auf, und ein brennender Zorn erfaßt jeden Menschen, der noch einen Rest von Anstandsgefühl hat. Was soll man denn zu dieser gemalten Pornographie sagen? ... Für ein unterirdisches Local, in dem heidnische Orgien gefeiert werden, mögen diese Malereien passen, für Säle, zu deren Besichtigung die Künstler ehrbare Frauen und junge Mädchen einzuladen sich erkühnen, nicht ... Gibt es denn in Wien keine Männer mehr, die gegen solche Attentate protestieren?" (S.70).

"Dagegen muß auf das Entschiedenste Stellung genommen werden, daß unter dem Vorwande künstlerischer Lizenz dem Anstößigen Tür und Tor geöffnet wird. Ich möchte den Vater, Bruder, Ehemann kennen, der seine Tochter; Schwester, Frau in die derzeitige Sezession-Ausstellung führt und nicht in hellster Entrüstung die Ausstellungsräume verläßt!" (S.71).

Mit dieser "von apokalyptischer Phantasie erträumten Lasterhaftigkeit" (S.72), diesem Mangel an Moral wird zugleich eine rückgratlose Inkonsequenz und das Krankhafte assoziiert, was einem wirklich großen Künstler nicht entspreche.

Ein Publikum, das an die Harmlosigkeit von Allegorien, die das von ihnen jeweils Symbolisierte nicht wirklich darstellen, gewöhnt war, war nicht imstande, etwa die Darstellung der Wollust ohne maskierenden Tand zu sehen. Nicht einer der Kritiker hat denn auch das ikonologische Programm des Beethovenfrieses besprochen, weil nicht die Thematik, sondern die Form skandalös erschien.

Erstmals bescherte die Ausstellung der "Philosophie" Wien den Kunst-Skandal, und zahlreiche Proteste, vor allem von seiten der Universität, ergossen sich über den Künstler, aber auch über die verantwortlichen Behörden. Im folgenden greife ich nur einige Stellungnahmen heraus, aus denen die Gründe für die Ablehnung deutlich werden.

Der bereits erwähnte Dialektdichter Eduard Pötzl hat die "Philosophie" einmal humoristisch karikiert und ein anderes Mal in einem Gedicht als "Medizin"-Allegorie scherzhaft umgedeutet.

"Gerade dieser Maler, längst als ein genial veranlagter Stürmer geschätzt, bekundet durch einige kleinere Arbeiten in einem Saale daneben, was er eigentlich kann, wenn er ernst genommen werden will. Die 'Philosophie' hingegen hat er einfach von der humoristischen Seite aufgefaßt; entschieden das Vernünftigste, was man mit ihr tun kann. Wir sehen auf dem weitläufigen Gemälde den Urstoff dargestellt, wie er sich durch eine geheimnisvolle Kraft zusammenballt und die Form eines verschwommenen Antlitzes annimmt. Das ist das Welträtsel. Welche verhängnisvolle Wirkung es übt, über dieses Rätsel lange nachzugrübeln, erkennen wir aus der Figurengruppe links. Da steht ein nackter Greis, der sich nicht zu helfen weiß und mit dem Ausdrucke der tiefsten Reue über sein offenbar durch eine Professur der Philosophie verpfushtes Leben die Hände vor das Gesicht schlägt. Vielleicht soll der traurige Mangel an Kleidungsstücken auch andeuten, daß dieser bedauernswerte Greis infolge seines beharrlichen Philosophierens schließlich einer kalten Abreibung ausgesetzt gewesen. Wir sehen ferner eine junge Dame, deren angenehmes Aeußeres uns ihre Blößen willkommener erscheinen läßt als die des alten Herrn, ebenfalls ihr Gesicht verbergen. Es ist klar: dieses Fräulein schämt und ärgert sich, daß es Schopenhauer gelesen hat, insbesondere, was dieser ungalante Philosoph über die Weiber sagt. Ein drittes unangezogenes Mädchen hingegen ist zu einem höchst verständigen Entschluß gelangt. Sie ordnet ihre Frisur mit einem Blick gegen das Welträtsel, der unverhohlen besagt: ich pfeif' auf dich! Schön muß man sein, dann gehört einem ohnehin die ganze Welt, oder doch die halbe! Dieses Benehmen veranlaßt einen sorglichen Vater, der fürchtet, sein Knäblein könnte in solcher leichtsinniger Gesellschaft verdorben werden, zur schleunigen Flucht mit dem Kinde auf dem Arme. Wenn wir noch erwähnen, daß eine nicht näher erkennbare cholerische Person ihre rotblonde Perücke sozusagen um die Erde haut, sicherlich aus Zorn über die schwierige Lösbarkeit des Welträtsels, so haben wir den launigen Inhalt des Bildes erschöpft. Ja, ganz rechts ist noch ein neugeborenes Kind zu sehen und am unteren Rande ein grell beleuchteter Kopf: 'Das Wissen'. Als solches wird es hoffentlich wissen, was es mit dem armen weg-

gelegten Kinde oben für eine Bewandtnis hat. Das beruhigt uns beim Scheiden von dem Bilde; denn wir wissen es natürlich nicht." (S.15f.)

"Der dürre Greis ist fertig zum Seciren,  
Das blasse Weibervolk zum Auscuriren;  
Der pralle Mann treibt Orthopädik =  
Gott sei den Patienten gnädig!  
Den Kindern winkt die Serumtherapie;  
Dem Kleinsten d'rüben hat die Chirurgie  
Die beiden Arme weggeschnitten,  
Doch nichts hat es dabei gelitten  
Besagt die kummerlose Pose:  
Das war die Folge der Narkose.  
Als diese ist dann dargestellt,  
Was man für Weltenstaub jetzt hält.  
In Wirklichkeit ist es der Aether,  
Vermischt mit Chloroform, der später  
Verdichtet sich in diesem Haupt  
Und der Besinnung es beraubt.  
Sobald es anästhetisch wird,  
Wird es vermuthlich trepanirt.

Ganz unten ist ein zweiter Kopf,  
Der ist beleuchtet bis zum Schopf;  
Ja durch und durch geht ihm das Licht,  
Der Laie, der begreift das nicht.  
Er liest im Katalog: 'Das Wissen'  
Und weiß doch nichts, denkt er verbissen.  
Der Kopf nun, von dem fahlen Licht  
Durchdrungen bis zur letzten Schicht,  
Zeigt uns des Röntgenstrahls Bedeutung:  
Wir sehen dank der Lichtstromleitung,  
Daß nichts in diesem Kopfe steckt =  
Ich meine: außer Intellekt.

So ist denn medicinisch aufzufassen  
Das Klimt'sche Bild 'Philosophie';  
Wollt ihr's als 'Heilkunst' gelten lassen,  
So gibt's kein Streiten, niemals nie! ..." (S.28f.)

Eduard Pötzl hat jenseits der Karikatur in seinen Argumenten recht, wenn er von der thematischen X-Beliebigkeit dieses Werkes spricht, auch all' die anderen, die in das gleiche Horn blasen.<sup>2)</sup>

"Welch ein großer Geist ward hier zerstört!" Klimt verfügt über die höchst pathetische Kraft, das hat er

auch in der linken Philosophenecke mit der Darstellung des furchtbaren Seins gezeigt, aber was soll man zur Auffassung des Welträthsels sagen, das als grüner Menschenkopf aus einem Heuschober hervorlugt? Oder zum Wissen, das als beleuchtetes (nicht erleuchtetes) Mädchenantlitz mit einem Firmlingsausdruck so gar nichts Transzendentalallegorischgespenstisches bietet? Alles menschliche Wissen ist zwar Stückwerk. Hier aber ist es ein banales Kopfstückwerk." (S.16)

Manch ein Kritiker wurde in der inhaltlichen Kritik konkret und vergleicht das Bild mit den Aufgaben der universitären Disziplin:

"Ganz abgesehen davon, daß die philosophische Fakultät, deren allegorische Darstellung das Bild beabsichtigt, sich eigentlich mit recht realistischen und exakt wissenschaftlichen Fächern beschäftigt, als da sind: Geschichte, Sprachwissenschaft, Mathematik usw., ist auch die moderne Philosophie nichts weniger als mystisch-metaphysisches Dahinträumen unter ungelösten Rätseln. Im Gegenteil gewinnt der physiologische Teil dieser Disziplin immer mehr an Ausdehnung, während der rein spekulative immer mehr zusammenschrumpft ... Der Maler soll das Rätsel darstellen, aber nicht selbst eines aufgeben. Das Unerforschliche sichtbar darzustellen mußte mißlingen, und was wir sehen, ist eine formlose unverständliche und Traumwelt, das gerade Gegenteil aller wahren Philosophie". (S.16f.)

Über die geistigen Fähigkeiten war man sich offensichtlich ziemlich einig: "Der Maler selber ist ein zu wenig tiefer Geist, um über dies Epigramm hinaus zu interessieren" (S.19).

Die Kritik erhoffte oder erwartete eine Allegorie mit klärenden Attributen, die die Aufgaben der philosophischen Fakultät deutlich zu machen hätten. Inwiefern konnte Bahr erwarten, daß sich dieses Vorurteil von selbst entlarvte? Heute, acht Jahrzehnte später, auf der Basis endloser Diskussionen über die abstrakte Kunst, nach den Erfahrungen mit politisch-ideologischen Rahmenbedingungen und thematischen Wünschen von Staatskünstlern, fällt es nicht mehr leicht, das Problem der damaligen Diskussion überhaupt zu

begreifen. Ich spare mir diese Frage noch etwas auf, weil sie mit Bahrs Idee der Moderne zu tun hat.

Ein weiteres Argument betraf die 'Stilreinheit':

"Das Bild kann nur in einem secessionistischen Hause Platz finden, wo es sich in seiner Sonderbarkeit einem ebenbürtigen Stile anpaßt, aber nicht in der geschmackvollen Renaissanceumrahmung der Wiener Universität, in diesem herrlichen Bau Ferstels". (S.18)

Dafür ist man, vor allem nach den denkmalpflegerischen Problemen nach dem II. Weltkrieg, noch hellhörig. Der Einwand ist deswegen berechtigt, weil es sich nicht um irgendwelche Tafelbilder handelte, sondern um Deckengemälde, die mit den anderen von Klimt selbst und jenen von Franz Matsch, zu harmonieren hatten. Klimt nahm auf die Situation überhaupt keine Rücksicht, sondern schuf vertikal angeordnete Bilder, deren Detailreichtum überdies von unten nicht gesehen werden konnte.

Während dieser Einwand heute noch gelten kann, ist jener der Stilreinheit vielschichtiger. Der Historismus legte Wert darauf, wobei es zu dieser Zeit nicht nur für bestimmte Aufgaben bestimmte Stile gab, sondern auch Verfallstile, die erst nach und nach zu entdecken waren. Mit dem Beginn der kunstgeschichtlichen Methode im engeren Sinne waren alle Stile gleichwertig und nach dem bekannten Spruch Alois Riegls der Kunsthistoriker der beste, der keinen persönlichen Geschmack hätte. Aus diesem Blickwinkel sind die Forderungen erst begreifbar. Die Forderung nach Stilreinheit war antiquiert wie die anderen Vorbehalte, wobei manche Aspekte durchaus die Situation in der Universitäts-Aula getroffen haben. Oder, um es auf eine Formel zu bringen: man verurteilte das Bild, weil es nicht an diesen Ort paßte. Diese Bedenken sind nicht von der Hand zu weisen. So bleibt neben den unwiderlegbaren Ablehnungen emotionaler Art (auf die Frage, warum er den Protest der Professo-

ren mitunterschieden habe, antwortete einer:

"Ja wissen Sie, ich kenne Klimt nicht und ich kenne auch sein Bild nicht. Aber ich habe einen solchen Haß gegen die moderne Kunst, daß ich ihr entgegengetrete, wo und wie ich nur kann", S.24),

die ihre Aversionen rationalisieren oder kaschieren, der thematische Vorwurf offen.

Bei der Präsentation der 'Medizin' schlugen die Wogen noch einmal hoch. Pötzl deutete erneut humoristisch an der Situation herum.

"Im Vordergrund des Deckengemäldes steht eine weibliche Gestalt, die unzweifelhaft die Heilkunst bedeuten soll. Diese hochmütig dreinschauende Dame mag soeben, nach ihrem Kostüme zu schließen, vom letzten hypermodernen Künstlerfeste 'Es ist erreicht' nach Hause gekommen sein und hat in ihrer Schlaftrunkenheit eine Vision, die den übrigen Raum des Bildes ausfüllt. Wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß die Göttin der Heilkunde als weiblicher Arzt verkörpert ist. Die Frau Doktorin sieht, während sie noch an ihrem secessionistischen Kostüme herumnestelt, im Geiste den schrecklichen Reigen ihrer Patienten. Während sie selbst die Nacht einem Mummenschanze geopfert hat und jetzt noch, beim bläulichen Morgenlichte, mit närrischem Flitter angetan ist, haben die Kranken vielleicht nach ihrer Hilfe geseufzt und verzweifelt die langen Stunden bis zur nächsten Visite gezählt.

Da ist gleich rechts hinter ihr ein Fräulein, das sich zusammengekrümmt vor Krämpfen. Die gesunde Farbe des üppigen Körpers läßt uns zwar hoffen, daß es nur ein ungewöhnlicher Grad von Grimmen ist, der das Fräulein plagt. Doch ist es jedenfalls grausam, die Arme unnötig leiden zu lassen, da ihr doch mit ein paar Tropfen Opiumtinktur und Anlegung einer wollenen Bauchbinde so leicht zu helfen wäre. Es ist ja ein höchst erquicklicher Anblick, den der wunderbar modellirte Leib des schönen Mädchens gerade bei der schmerzstillenden Kniebeuge darbietet. Nichtsdestoweniger will selbst uns Laien die ärztliche Verordnung von der Zunge fliegen: 'Meine Liebe, ziehen Sie sich doch einmal an, sonst holen Sie sich noch einen dauerhaften Darmkatarrh!'

Ganz in der Nähe dieses mit ihrer Gesundheit mutwillig Scherz treibenden Fräuleins steht eine blasse, hagere Jungfrau, wahrscheinlich ein beliebtes modernes Malermodell. Diagnose: hochgradige Anämie. Diese Patientin täte schon aus rein ästhetischem Grunde besser, sich warm anzukleiden und Somatose zu essen. Die Frau Doktorin hätte alle Ursache, sich Vorwürfe zu machen, daß sie einer so schlecht genährten nervösen Person nicht längst eine ausgiebige Mastkur verordnet hat." etc. (S.42)

Abgesehen davon bemühte sich der Chor der Ablehnung bei der 'Medizin' nicht mehr um eine thematische Auseinandersetzung wie in der 'Philosophie'. Es wurde nur hemmungslos geschimpft, man sprach von: künstlerischer Unverfrorenheit, Popanzerie, Roheit der Auffassung, Mangel an Ästhetik, Absonderlichkeit und Ungeheuerlichkeit, gemaltem Racheakt, Salon-Tritsch-Tratsch, Jourschwefel, Apotheose der Verkrüppelung und Militär-Untauglichkeit, unehrlichen Verlogenheitsorgien, großem Ulk, Verstößen gegen die perspektivischen Figurengrößen, Gliedmaßen wie aus einem entleerten Wurstkessel, künstlerischen Freveltaten, einer ruft "Himmel, wo ist der Notausgang" und in der 'Medizinischen Wochenschrift' beklagt ein Arzt als einziger die thematischen Lücken, weil die zwei wichtigsten Funktionen, das Heilen und die Prophylaxe nicht dargestellt seien.

Ich wiederhole die Frage, warum die thematische Unangemessenheit die Secessionisten und ihr Gesamtkunstwerk-Ideal nicht gestört hat.

Liest man Bahrs "Die Moderne" und andere, programmatische Aufsätze durch, wird man vergeblich nach einer Orientierung suchen. Was schon damals auffiel, war die formale Komponente: "die Art der Darbietung war ungewohnt".<sup>3)</sup> Im Zentrum steht der Satz: "wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet".

Bahr verkündet hier eine von objektiven Inhalten im Sinne des "Naturalismus" unabhängige "Empfindungskunst", man sprach auch von "Nervenkunst". Mit dieser "modernen" Wendung in

einen subjektiven Relativismus beginnt das Wertungsproblem im 20. Jahrhundert. Bahr war hier nicht allein mit den Künstlern, sondern hat mit der Verlagerung des Schweregewichts auf die Empfindung auch z.B. in der Wahrnehmungstheorie Ernst Machs analoge Bemühungen finden können. Die Quintessenz lag für ihn in "Das unrettbare Ich" in der Einsicht: "Das Ding ist nichts außer dem Zusammenhange der Farben, Töne, Wärmen".<sup>4)</sup> Jenen, die bis heute in der Aufgabe von vorausgesetzter Objektivität einen Verlust sehen, war und ist die selbstherrliche Unbekümmertheit Bahrs, die sich in Sprüchen wie "Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich",<sup>5)</sup> ein Dorn im Auge.

Übrigens ist es nicht fehl am Platz, daran zu erinnern, daß sich in "Die Überwindung des Naturalismus" Bahr auf Sándor Petöfi (1823-49) beruft: "Die Träume, Mutter, lügen nimmer".

Bahrs "Gegen Klimt" ist nicht einfach eine selbstentlarvende Sammlung von kunstkritischen Anachronismen. Es kommt dabei auf den Standort und die Art der Vorurteile an. Die Kunstkritik hat längst das hier noch lesbare Engagement verloren, sie ist durch den Wunsch nach Objektivität und wertfreier 'Geschmacklosigkeit'<sup>6)</sup> (Riegl) zur Unkritik geworden. Auch wenn wir für einen Augenblick die positive Kritik von damals vergessen (Hevesi u.a.),<sup>7)</sup> ist es doch gewiß, daß ästhetische Urteile einer Zeit irrelevant sind, weil sie gegenwartsblind und in jedem Fall zukunftsblind sind - die Ästhetik der Nachwelt folgt anderen Gesetzen. Die Konsequenz, die hier zum Abschluß nur anzudeuten ist, möchte ich auf eine vielleicht auch in der Literaturgeschichte diskutabile Gleichung bringen.

Die moderne Kunstgeschichte begann auf der Basis positivistischer Objektivität (alle Stile sind gleich) mit einer Absage an den Fortschrittsglauben, sie ist gegenwartslos. Zugleich beginnt die moderne Kunstkritik mit

einer nicht an der Vergangenheit orientierten, aber rein gegenwartsbezogenen Ästhetik. Bahr: "Sie hat nicht ihnen Lehren zu geben, sondern von ihnen Lehren zu empfangen".<sup>8)</sup>

Die gleichzeitige Kunst, erstmals die "moderne", will neu, anders sein.

Heute gibt es unter dem Schlagwort der "Postmoderne" eine Umkehr. Die Kunst will nicht mehr um jeden Preis innovativ, avantgardistisch sein. Deshalb bedarf die Kunstkritik einer historischen Reflexion, sie kann sich nicht mehr auf die gegenwärtige Ästhetik beschränken (und wird dadurch "wissenschaftlicher").

Schließlich muß die Kunstgeschichte sozusagen wieder "geschmackvoll" werden, d.h. den eigenen Standort präzisieren, äußern, anstatt objektiv sein zu wollen, sich zur gegenwärtigen eigenen Subjektivität bekennen (wodurch sie "kritischer" wird). Allerdings verliert sie, wie Bahr um die Jahrhundertwende als Künstler und Kritiker, die "Wahrheit" - wahrscheinlicher ist aber, daß sie sie so, wie sie sich das gewünscht hätte, ohnehin nie besessen hat.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Gegen Klimt. Vorwort [und hrsg.] von Hermann Bahr. Historisches, Philosophie, Medizin, Goldfische, Fries (Wien 1903).
- 2) Auf die inhaltliche Inkompatibilität zwischen Klimts Auffassung und dem Selbstverständnis der Professoren wurde mehrfach hingewiesen. Zuletzt von Carl Emil Schorske: Wien - Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, 1980, Frankfurt a.M. 1982, Kap.V.
- 3) Die Wiener Moderne - Literatur und Musik zwischen 1890 und 1910, Hrsg. v. Gotthart Wunberg, S.29.

- 4) Hermann Bahr: Das unrettbare Ich. In: Wunberg, a.a.O., S.147.
- 5) ebd., S.148.
- 6) Zur Kategorie des "Geschmacks" vgl. T.Z.: Gustav Klimt: Margarethe Stonborough-Wittgenstein - Ein österreichisches Schicksal, Frankfurt a.M. 1987, S.74 ff.
- 7) Ludwig Hevesis Aufsatzsammlung "Acht Jahre Sezession" (1905) ist in einem Reprint erschienen, Klagenfurt 1984.
- 8) Günter Dankl: Die "Moderne" in Österreich. Zur Genese und Bestimmung eines Begriffes in der österreichischen Kunst um 1900. Wien-Köln-Graz: Böhlau 1986 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte; 22), S.50.



Entfremdete Nachbarn

Ein Doppelporträt der Wiener und Budapester Kunst um die  
Jahrhundertwende\*

In diesem Vortrag möchte ich versuchen, die Kunst der Jahrhundertwende in Wien und Budapest zu vergleichen, die unterschiedlichen und verwandten Züge festzuhalten, in der Hoffnung, daß es aus den Tatsachen heraus möglich sein wird, die grundverschiedene Struktur der beiden Blütezeiten herauszuarbeiten und eine Antwort darauf zu bekommen, warum die zwei Städte entfremdete Nachbarn wurden.

Diese Tatsache wäre zu leicht damit erklärt, daß in der Blütezeit des ungarischen Nationalismus auch das Gebiet der schönen Künste so mit überspannten Nationalgefühlen besetzt war, daß es gegenüber den österreichischen Einflüssen intransigent war.

Was waren also die historischen, gesellschaftlichen und sozialen Unterschiede, die die Entfaltung der Stilbestrebungen um die Jahrhundertwende in der Kaiserstadt Wien und in Budapest, dem "Parvenu Großstadt" (P.Hanák), bestimmt haben?

Für die Wiener Sezession war der Ästhetizismus von vornherein gegeben. "Wie vielleicht nirgendwo sonst in Europa schätzte der Mittelstand in Österreich die ästhetische Kultur als Merkmal persönlicher Vervollkommung und Symbol des sozialen Status ein"<sup>1)</sup> (Schorske). Ein wesentlicher Faktor war auch die besonders wichtige Präsenz der Theater- und Musikkultur im Kunstleben Wiens, wodurch für künstlerische Experimente eine besonders empfindliche geistige Grundlage geschaffen wurde, sodaß die wahren neuen ästhetischen Werte von der Elite des Publikums sofort erkannt wurden.<sup>2)</sup>

In Ungarn war die Lage der Kunst ganz anders. Während in Wien zur Förderung der Kunst ein über hundert Jahre altes System von Institutionen vorhanden war und die Entwicklung der Künste begünstigte, blickten diese Institutionen in Ungarn nur auf eine kurze Vergangenheit zurück und bemühten sich mit konservativen Methoden nur um die Verwirklichung der Künstlerausbildung in Budapest.

Die Förderung der modernen Künste beschränkte sich auf einige Aristokraten- und Bürgerfamilien,<sup>3)</sup> der hauptsächliche Mäzen war der Staat selbst. Dies gehörte zu seiner gesellschaftlichen Rolle, dafür erwartete er selbstverständlich, daß sich die Künstler zu seiner Kulturpolitik loyal verhielten und daß die Kunst die ihr in der Herausbildung der Nationalkultur zugemessene moralisch-didaktische Aufgabe erfüllte. ... In der Wertehierarchie der Gesellschaft standen in Ungarn die bildenden Künste nicht besonders hoch; die ungarische Kultur war entschieden literaturzentrisch.

Die neue Künstlergeneration, die sich Mitte der neunziger Jahre in Ungarn für die Autonomie der Künste einsetzte, versuchte diese Lage zu ändern. Sie stellte sich die Aufgabe, die Kunst zu modernisieren, die neuesten künstlerischen Strömungen in Ungarn einzubürgern und was noch wichtiger war, parallel dazu ein verständnisvolles Publikum zu erziehen, das Mäzenatentum zu erweitern, das Ansehen der künstlerischen Werte zu erhöhen und überhaupt die Wichtigkeit der Künste bewußt zu machen. Da diese Tatsache in Wien bereits anerkannt war, mußten die Künstler dort darum nicht mehr kämpfen.

Die künstlerische Avantgarde hatte in beiden Hauptstädten die Aufgabe, die Herrschaft der konservativen, in ihrer Auffassung und in ihrem Stil gleichermaßen unzeitgemäßen akademischen Malerei, die im Ausstellungswesen und in der Gunst des Publikums dominierte, zu brechen.

Mit welchen geistig-künstlerischen Einstellungen und mit welcher menschlich-gesellschaftlichen Determiniertheit haben die Neuerer ihren Kampf begonnen?

Otto Wagners Reform der Architektur und die Sezession waren tief von der Tradition einer städtischen Kultur geprägt. Sie entwuchsen einem urbanen, städtischen Denken und einer Gefühlskultur; in ihrem Weltbild stand der sozial einsame Mensch der modernen Welt gegenüber.

In Ungarn hingegen revoltierten in den Aufbruchsjahren 1896/97 solche Künstler und Künstlergruppen gegen Akademismus und Historismus, die anstelle der noch immer als fremd angesehenen Budapester Großstadtkultur dem ländlichen Lebensraum angehörten.<sup>4)</sup>

Die Grundhaltung der Wiener Sezessions-Gruppe war durch die künstlerische Aufgeschlossenheit gegenüber allen neuen stilistischen Richtungen gekennzeichnet, sie wollte Kunst und Leben modernisieren und verjüngen. Jung und modern - diese Losungen kamen aus der literarischen Erneuerung, und damit berühren wir einen äußerst wesentlichen Unterschied zwischen Wien und Budapest.

In der Kaiserstadt waren die Literaten (der Kreis des "Jung Wien") und die tonangebenden Künstler (z.B. Gustav Klimt, Carl Moll) durch persönliche Freundschaften und durch eine Waffenbrüderschaft der Ideen und der ästhetischen Anschauungen bereits vor dem "Aufbruch" miteinander verbunden.

Wenn auch der Auftrag an Klimt für die Fakultätsbilder gewissermaßen ein Zufall war, so hatte es weitgehende Konsequenzen, daß die prägende Künstlerpersönlichkeit durch ihren Charakter und ihre philosophisch-metaphysische Empfindsamkeit der Sezessionsbewegung von Anfang an einen tiefen literarisch-symbolistischen Charakter gegeben hat.

Strenger Abstraktionsdrang und das Bemühen um theoretische Klärung von Kunstfragen und Stilprinzipien charakterisierten auch Otto Wagners Atelier und Schule, die andere Wiege der Wiener Modernisierung.

Die enorme Dynamik der Wiener Sezession steckt gerade in der glücklichen Konstellation, daß die größten künstlerischen Talente in Architektur, Malerei und Kunstgewerbe einen intellektuellen Freundeskreis schon vor dem offiziellen Auftritt formten, und daß die besten literarischen Kräfte und Kritiker in Wien zu ihren Verbündeten gehörten.

Noch einen Vorteil hatte diese modern gesinnte Künstlerschar; ihre leitenden Vater-Figuren, Otto Wagner und Gustav Klimt, waren zweifellos anerkannte Großmeister. Der erste hatte nicht nur Ruhm, sondern auch offizielle Macht, es mußte sich also die gesamte Kulturwelt von Wien ernsthaft mit ihrem neuen Stil auseinandersetzen.

Diese Faktoren führten neben der in Wien so wichtigen und traditionellen Hochschätzung der darstellenden Künste zum erstaunlich schnellen und glänzend erfolgreichen Durchbruch der Sezession, sodaß Ende 1899, also noch vor der Auskristallisierung einer einmaligen heimischen Formsprache eines "Wiener Stils", die Bewegung die wichtigsten Institutionen der Kunsterziehung eroberte und über das Künstlerhaus und den Akademismus siegte. Die Sezession hatte ein eigenes Ausstellungsgebäude, besaß mit "Ver Sacrum" ein eigenes Avantgarde-Journal, hatte sogar in staatlichen Institutionen Anhänger und durfte so Österreich auch auf den internationalen Kunstforen repräsentieren: wurde halb, sogar dreiviertel "offizielle Kunst-Tendenz".

Was geschah parallel dazu in Ungarn?

In Budapest - erinnert sich der enthusiastische Kunstkritiker Károly Lyka - "gab es um diese Zeit keine Form des geselligen Lebens, wo Menschen aus verschiedenen Berufen ihre Auffassungen gegenseitig kennenlernen und ihre Ideen austauschen hätten können".<sup>5)</sup> "Kunst und Literatur führten ein getrenntes Leben. Spuren von Wechselwirkungen konnte ich kaum entdecken. Es schien mir sogar, als lebten die beiden unter verschiedenen geistig-klimatischen Verhältnissen".<sup>6)</sup>

Aus diesen Unterschieden läßt sich vielleicht erklären, warum das Menschen- und Naturbild der Wiener Sezession und der ungarischen modernen Malerei so grundlegend anders ist.

Die Wiener Avantgarde rang mit philosophischen Problemen, mit den grundlegenden Fragen des Daseins - man könnte sagen, mit literarischen Problemen - und zwar aus der Position des einsamen Künstlers, des selbstbewußten Genies heraus.

In Ungarn wichen die Neuerer der Malerei den Fragen, die durch die großstädtische Einsamkeit der modernen Intelligenz aufgeworfen worden waren, konsequent aus.<sup>7)</sup>

Die Schule von Simon Hollósy - die erste ungarische Künstlergruppe, die sich gegen den akademischen Historismus wandte - befand sich bis 1896 in München, weit weg von den heimischen Kulturkämpfen, und als sie in den Sommer-Saisonen nach Ungarn übersiedelte, um naturtreu "plein-air" zu malen, wählte sie eine Kleinstadt am Rande Siebenbürgens, weit entfernt vom Budapest des Milleniums (der 1000 Jahr-Feier im Jahr 1896). Nagybánya, so hieß die Kleinstadt, die später auch der schnell in eine "Freimalerschule" umgewandelten Kolonie den Namen gab, war ein stiller, schläfriger Ort mit einer sehr schönen Umgebung, die zahlreiche Themen anbot. Natur und Mensch, eine beinahe paradiesische Harmonie von Mensch und Natur, noch vor dem Sündenfall der modernen Großstadt, war das Hauptthema der Nagybánya-Schule, besonders für den tonangebenden Károly Ferenczy.

Am Anfang wählten die Maler von Nagybánya den sogenannten feinen Naturalismus aus der weiten Stil-Auswahl der zeitgenössischen europäischen Malerei aus, der für sie als sensible und gebildete Vertreter der Naturverbundenheit und des ländlichen Lebens hochgeschätzte Werte verkörperte; eine verinnerlichte Menschlichkeit, - die Reinheit der einfachen Gefühle und eine enge Verbundenheit mit der Natur.<sup>8)</sup> Sie glaubten diese Werte von der großstädtischen Lebensweise gefährdet. Statt der großen gesellschaftlichen Probleme

und der letzten Fragen des menschlichen Daseins gaben sie den bescheidenen, stillen Werten des Alltags bildlichen Ausdruck. - Hier nahmen die Traditionen, die Gedanken und die Gefühlswelt des gebildeten kleinen und mittleren Adels, die Ideale des "provinziellen Ungarn", eine neue, moderne, künstlerische Form an.<sup>9)</sup>

In dieser Welt von Nagybánya herrschte noch die ruhige Ordnung des Reformzeitalters des 19. Jahrhunderts mit seinen wohlhaltenen Werten, frei von jedem Pathos.<sup>10)</sup> Man betrachtete die Rolle, das Schicksal des einzelnen Menschen weder romantisch-heldenhaft noch tragisch-individuell im Sinne des *Fin de siècle*. Diese Welt war von der Sehnsucht nach Harmonie durchdrungen, die jedoch nicht - wie in der Auffassung der Sezession - mit der Macht der Schönheit durch die Kunst geschaffen werden sollte, sondern als noch gegeben angesehen wurde. Die ausgeglichene, harmonische Symbiose von Mensch und Natur wurde in der Sprache der Formen, durch die sensible und zugleich sensuelle Harmonie der Farbenwerte zum Ausdruck gebracht.

Die berühmte Definition Károly Ferenczys aus dem Jahr 1903, "koloristischer Naturalismus auf synthetischer Grundlage", bezieht sich gleichermaßen auf die Naturverbundenheit, die keineswegs naturalistisch, jedoch optisch naturgetreu ist, wie auch auf die angestrebte Synthese aus atmosphärischen Erscheinungen und Lichteffekten, wodurch der Dualismus von Mensch und Natur im Farbtoneinklang aufgehoben ist.

Auf den Bildern Károly Ferenczys, der in Nagybánya anstelle Hollósys - *primus inter pares* - das künstlerische Haupt der Gruppe wurde, ist der Mensch organisch in die Landschaft eingefügt, wobei ein vollkommenes Gleichgewicht entsteht. Auf den gleichzeitig entstandenen (sogenannten) Landschaften Klimts fehlt der Mensch völlig. Klimt nähert sich der Natur mit den Attitüden eines Wissenschaftlers, z.B. eines Botanikers, der Proben aus der Vegetation entnimmt, um die innigsten Geheimnisse der Natur zu erforschen.

Er steht seinem Objekt immer abstrahierend gegenüber.

Auf den Gemälden der Nagybánya-Schule identifiziert sich die Natur mit der Stimmung und mit dem Seelenzustand ihres Geschöpfes, des Menschen. Das Verdienst der Nagybánya-Schule besteht eben darin, daß sie dem Gefühls-Lyrismus zu malerischem Ausdruck verhalf und das Bild von jeglichem literarischen oder historischen Themenzwang befreite.

Diese stimmungsvolle "stille Malerei" wurde 1897 in Ungarn als kühner Avantgardismus angesehen und es dauerte gute sechs Jahre, bis Károly Ferenczys Kunst das ungarische Publikum endlich erobert hatte (1903).<sup>11)</sup>

Die kurioserweise voneinander isolierten modernen Künstler konnten nur langsam und schrittweise gegenüber der herrschenden, in München geschulten, historischen Genre- und Porträtmalerei ihren eigenen Bereich gewinnen.

Die Schule von Nagybánya beschränkte ihre Tätigkeit ausschließlich auf die Malerei und hatte mit dem Kunstgewerbe kaum Kontakt. Die modernen Stilströmungen erschienen in Budapest 1897 (bei Vilmos Zsolnay, Ödön Faragó, Pál Horti) und wurden sogar von offiziellen und gesellschaftlichen Foren unterstützt. Die Leiter der Gesellschaft für Kunstgewerbe und des Budapester Museums für Angewandte Kunst unterstützten schon aus nationalwirtschaftspolitischen Interesse heraus die Förderung sämtlicher kunstindustriellen Experimente und versuchten, Qualität und Quantität der Produktion zu erhöhen.

Aber schon zur Zeit des durch die Millenniums-Ausstellung (1896) noch intensivierten Historismus wollten die Theoretiker und die zahlenmäßig noch wenigen Künstler dem ungarischen Kunstgewerbe und der Kunstindustrie unbedingt einen Nationalcharakter geben.

Seit den achtziger Jahren sammelten nicht nur Ethnographen, sondern auch Zeichenlehrer und später Künstler die Volkskunst und ihre Ornamentik. Die ornamentale Kunst, z.B. der Buchschmuck u.a., wurde von der in Musterblättern verbreiteten

ungarischen Volkskunst-Ornamentik geprägt. Die ersten Bände des bis 1902 wichtigsten Fachorgans für Kunstfragen "A Magyar Iparművészeti" (Das ungarische Kunstgewerbe) erschienen ab Sommer 1897 und waren das Forum für theoretische Zielstreben und Diskussionen. Die Zeitschrift arbeitete fleißig daran, das Interesse des Publikums zu wecken und seinen Geschmack zu verfeinern.

Diese Monatsschrift besprach die internationalen Kunstgewerbeausstellungen und die Winterausstellungen in Budapest im Detail, widmete sich in ihren Veröffentlichungen am Anfang aber nur selten den Schwesterkünsten, am ehesten der Architektur.

Es gab nur einen Bahnbrecher, einen einzigen Maler vor 1900 in Ungarn, der schon im Jahre 1897 im Auftrag von Graf Tivadar Andrassy ein ganzes Interieur im Art-nouveau-Stil geplant hat: József Rippl-Rónai. Er lebte zwölf Jahre lang in Paris, war Mitglied der "Nabis" und seine Kunst repräsentierte die vorderste Linie der zeitgenössischen Stilexperimente. Er hatte viel Gefühl für malerische Effekte, mit zarten, raffinierten florealen Formen eine neue Umwelt zu schaffen, aber er wußte wenig über Materialgerechtigkeit und über die funktionalen Regeln des Kunstgewerbe-Designs. Obwohl die Firma Thék, die beste ungarische Möbelfirma, seine Pläne verwirklichte und gleichzeitig auch modifizierte, war das Resultat kein großer Publikumserfolg. (Das Ensemble wurde 1899 ausgestellt.) József Rippl-Rónai und die Kunstgewerber stritten so wild miteinander, daß an keine weitere Zusammenarbeit zu denken war.<sup>12)</sup>

Die ersten zwei Gemäldeausstellungen von Rippl-Rónai versanken in tiefster Verständnislosigkeit des Publikums. Trotzdem kehrte der Maler 1901 von Paris in seine Geburtsstadt Kaposvár zurück. Sein besonders dekorativer Stil änderte sich etwas im Jahre 1902, wurde mehr koloristisch. Hauptthema wurden Szenen aus dem Kleinstadtleben von Kaposvár, gemütlich, manchmal melancholisch, manchmal sogar

humoristisch, aber Rippls Stil war so raffiniert ästhetisch, modern und tief menschlich, daß er nie auf das Niveau einer narrativen Genremalerei zurückfiel. Seine Anerkennung durch das Publikum erfolgte noch später als die Károly Ferenczys, erst im Februar 1906.<sup>13)</sup>

Doch seine Gegenwart im heimischen Kunstleben, seine strahlende Persönlichkeit mit der "Pariser Aura", waren lebendige Inspirationsquellen für die jungen Künstler und spielten eine große Rolle im Umschwung der zweiten Welle der ungarischen Malerei um 1905. Von da ab datiert die Pariser Orientierung in der modernen ungarischen Malerei.

Das dritte Gebiet, die Architektur, spielte eine besondere Rolle in der Verwurzelung moderner Stilströmungen.

Die Vaterfigur der ungarischen modernen Architektur hätte eigentlich dieselbe Rolle spielen können wie Otto Wagner in Wien. Aber das geschah nicht. Obwohl Ödön Lechner zur selben Generation gehörte wie Otto Wagner und seinen Ruhm ebenfalls noch im Historismus begründet hatte, wirkte er unter ganz anderen Verhältnissen, und seine menschlich-künstlerische Persönlichkeit war auch völlig verschieden von der Otto Wagners.

Er hatte eine romantisch-idealistische Denkweise: voll von Gefühl und Phantasie, und dazu war er ein intransigent ungarischer Patriot, der seit den siebziger Jahren von der Schöpfung einer charakteristischen Nationalarchitektur träumte. (Ödön Lechner unterbrach seine florierende Karriere und verbrachte drei Jahre in Paris, um die französische Architektur kennenzulernen. Er arbeitete im Büro Clement Parent hauptsächlich an der Restaurierung von Renaissance-Schlössern.)

Nachdem er nach Ungarn zurückgekehrt war, experimentierte er mit romantisch-historisierenden Formen, verwendete Zsolnay-Keramik an seinen Gebäuden, und nach einer Englandreise kam er auf die Idee, mit östlichen Bauformen (hauptsächlich indischen) eine neue ungarische Formsprache der Architektur

zu erfinden. (Die östliche Abstammung der Ungarn spielte damals eine große Rolle.) Viele Künstler wandten sich den persisch-indischen Formen zu, um eine neue Nationalidentität zu formen. So versuchten sie, den im Lauf der Zeit verlorengegangenen ursprünglichen ungarischen künstlerischen Formenschatz zu rekonstruieren.

Das erste Gebäude dieses Versuches war das "Museum für Angewandte Kunst", an welchem Ödön Lechner von 1891-96 arbeitete, also bevor die ersten ausländischen Art-nouveau Jugendstil-Gebäude ihn beeinflussen konnten. Seine eigene romantische Phantasie und sein bewundernswertes Gefühl für Ornamentik führten ihn auf diesen Weg, mit dem er einen neuen Nationalstil zu entwickeln versuchte. Obwohl er immer betonte, ein "Gebäude muß so konstruiert werden, wie es die modernen Lebensverhältnisse erfordern und so geformt sein, wie es der modernen Konstruktion gemäß notwendig und der Natur des angewandten Materials entsprechend möglich ist", wurde er selbst doch von einem anderen Drang getrieben, nämlich einen neuen ungarischen dekorativen Baustil zu schaffen. Er selbst beschrieb sein Verhältnis zu Art-nouveau/Sezession so:

"Die sich über ganz Europa verbreitende moderne Bewegung, die 'Sezession', die der Formgebung eine unbegrenzte, oft zum Extremen führende Freiheit gab, war mir da bei meiner Befreiung eine starke Hilfe." 14)

Seine Experimente wurden kontroversiell aufgenommen, und nach seiner reifsten und in jeder Hinsicht modernsten Arbeit, dem Budapester Postsparkassengebäude (das er 1901 beendete), wurde sein Stil den offiziellen Behörden zu modern und zu unorthodox.

Ab dieser Zeit boykottierten die Offiziellen mit Hilfe der Architekten-Machtgruppe um Ignaz Alpár den alten Meister und trotz Unterstützung von seiten der jüngeren Architektengeneration bekam er keinen großen Staatsauftrag mehr und konnte nie eine Architekten-Meisterschule gründen.

1902 wurde ein Schicksalsjahr nicht nur für Ödön Lechner, sondern allgemein für die modernen Stilströmungen in Ungarn.

Im Frühjahr 1902 beurteilte der Kultusminister Wlassics alle sezessionistischen Stilströmungen negativ und kündigte an, das offizielle Staatsmäzenatentum werde diese Stilrichtung nicht favorisieren, staatliche Aufträge seien nicht zu erwarten.<sup>15)</sup> Was diese scharfe Attacke im Parlament auslöste, ist unklar und in gewissem Maße unverständlich, besonders, weil Wlassics früher einen ziemlich liberalen Standpunkt gegenüber den modernen künstlerischen Experimenten gezeigt hatte. (Z.B. hatte er die erste Ausstellung der Nagybánya-Schule in Budapest eröffnet.) Was noch überraschender war: Wlassics äußerte seine negative Bewertung auch gegenüber den Werken des sogenannten "ungarischen Stils", also jenen Stilexperimenten, welche die Werke von Lechner am reinsten repräsentierten (z.B. die Postsparkasse). Er hielt letztere Stilrichtung nun für eine Version der unerwünschten modernen Sezession (Jugendstil).

Mit seiner Parlamentsrede über diese Stilfragen hat Wlassics eine jahrelang dauernde heftige Diskussion über Stilfragen in Bewegung gesetzt.

Es ist ziemlich verdächtig, daß gerade die Postsparkasse der Apfel der Eris war, - der Beginn der scharfen Meinungsunterschiede über den neuen Stil des Gebäudes; aber langfristig kamen die theoretischen Fragen des Nationalstils in den Brennpunkt der Architekturschriften und überhaupt der Kunstwelt.

Sezessionistischer Stil - ungarischer Stil (oder Nationalstil), das Verhältnis der beiden wurde das Hauptthema der ungarischen Kunst. Károly Lyka, der Hevesi von Budapest, schrieb im ersten Jahrgang der von ihm redigierten angesehenen Kunstmonatsschrift "Művészet" eine Antwort auf Wlassics' Angriff und interpretierte den Sezessions-Jugendstil im Sinne Ludwig Hevesis als künstlerische Freiheit,

Modernes, Neues, Zeitgemäßes zu schaffen. Darüber hinaus identifizierte er den "ungarischen Stil" mit dem neuen Stil, nicht weil dieser dieselbe Formenwelt verwendet hätte, sondern weil er dieselben künstlerischen Prinzipien und Zielsetzungen hatte.<sup>16)</sup> So wurde also der ursprünglich in der ungarischen Architektur selbständig begonnene Versuch, einen ungarischen nationalen Baustil auszuarbeiten, im besten Sinne mit der Sezession, dem Jugendstil, identifiziert, genauer gesagt, als seine ungarische Variante aufgefaßt.

Ein unterschiedliches Schicksal hat in den darauffolgenden Jahren der ungarische Jugendstil-Stilversuch in den Schwesterkünsten gehabt. In der Architektur, wo die schärfsten Kritiken gegen den Jugendstil gerichtet waren, hatte die stärkste Clique von Gegnern Ödön Lechners (an deren Spitze I Ganz Alpár, der den Späthistorismus vertrat), wegen ihrer persönlichen und politischen Kontakte in der Praxis den Kampf gewonnen. Das geschah, obwohl in den nächsten politischen Krisenjahren die Atmosphäre der ungarischen Politik und Kultur stark nationalistisch gefärbt war, was auch die Stilrichtung Ödön Lechners hätte fördern müssen.

Als im Jänner 1906 im "Művészet" Ödön Lechner seine berühmte gewordene Programmschrift publizierte ("Ungarische Formensprache gibt es noch keine, aber es wird eine sein"),<sup>17)</sup> hatte er schon seit vier Jahren keinen großen Auftrag mehr bekommen, obwohl seine Pläne bei jedem Wettbewerb (für die Börse, für den neuen Palast des Kultusministeriums) den ersten Preis gewonnen hatten. - Aber er hatte wenig taktisches Gespür, und hinter ihm stand kein Architektenbüro von bedeutender Kapazität.

Mit seinem verträumten, unpraktischen Charakter mußte er sich in wirtschaftlich-organisatorischen Fragen immer auf einen anderen Architektenfreund stützen. Im Jahre 1906 erblickte Lechner die Ursache der bis dahin mißlungenen Ver-

suche, den gewünschten Nationalstil zu schaffen, darin, daß man den ungarischen Stil von der Möbelkunst ausgehend schaffen wollte. Ödön Lechner war tief überzeugt, daß nur die Architektur einen neuen Stil erzeugen könne; und daß nur unter der Leitung einer Architekten-Meisterschule die Experimente, einen Nationalstil zu schaffen, erfolgreich sein würden. In seinem Aufsatz schrieb er:

"Die Versuche, ungarische Möbel oder charakteristisch ungarische Gemälde zu machen, werden nur dann möglich, wenn die Architektur eine ungarische Architektur schafft, welche die ganze menschliche Umwelt, das Ambiente vom Haus bis zur Kirche umfaßt." 18)

Aber in den späteren neunziger Jahren gab es in Budapest keine solche leitende Persönlichkeit in der Architektur wie Otto Wagner in Wien, die von architektonischer Planung ausgehend die ganze Umwelt nach denselben Prinzipien umgeplant, eine ganze neue Generation von Architekten und Designern erzogen und sogar in führende Positionen gehievt hätte. Ödön Lechner selbst hatte damals wenig Interesse an den Geschwister-Künsten - und in diesen noch dazu einen erstaunlich konservativen Geschmack. Er plante seine Gebäude bis zum letzten Nagel selbst (auch die Möbel), aber sein Einfluß lag nur innerhalb der Architektur. Aber auch so, ohne institutionellen Rahmen, entwickelte sich um ihn eine Schule. Seine Nachfolger, die seinen Stil übernahmen, interessierten besonders die äußeren Merkmale: Von der Volkskunst inspirierte keramische Dekoration, florenale Ornamente, sanfte Linienführung und die wellige Silhouette seiner Gebäude.

Die jungen Anhänger der Lechner-Schule führten in den Städten der ungarischen Provinz verhältnismäßig viele Bauten unter dem Stileinfluß des Meisters aus.

Die Begabtesten fanden bald ihren eigenen Stil (so Béla Lajta). Bis zum ersten Weltkrieg sind alle kreativen Ver-

treter der jungen ungarischen Architektengeneration seiner ethischen, für die Nationalkultur tief engagierten, künstlerischen und menschlichen Denkweise gefolgt.

Wegen seiner ungerechten Zurückdrängung ab 1902 wurde Ödön Lechner gewissermaßen eine Symbolfigur, ein Heiliger für die junge nach 1906 auftretende künstlerische Avantgarde - ein Symbol für die ethische Verschmelzung von Patriotismus und Modernität, Traditionswahrung und Aufgeschlossenheit.

Während in Wien die Beethoven-Ausstellung den Pyrrhussieg der Wiener Sezession bedeutete - es kam zu ersten ernststen Meinungsverschiedenheiten innerhalb der modern gesinnten Künstlerschar und zu einer sich gefährlich vergrößernden Trennung zwischen künstlerischer Avantgarde und dem Wiener Publikum -, wurden in Budapest die ersten Schritte in die Richtung einer Zusammenarbeit von Malern, Kunstgewerblern und etwas später von Architekten gemacht.

Wie wir schon früher erwähnten, versuchten in Ungarn Architektur, Kunstgewerbe und Malerei auf separaten Wegen ihre Erneuerung durchzuführen. Auf dem Gebiet des Kunstgewerbes - besonders in der Möbelkunst - wurden die Versuche, einen ungarischen Interieur-Stil zu entwickeln, von Anfang an von offizieller Seite unterstützt. Hauptsächlich wurden Möbel für die internationalen Ausstellungen geplant, um eine Sonder-Kulturposition Ungarns innerhalb der Monarchie zu betonen.

Die wahren Vertreter der in engem Zusammenhang mit utopischen Lebensreformen entstandenen Jugendstil-Gesamtkunstwerkstheorien waren die Künstler, die sich ab 1902 langsam um den Maler Aladár Körösfői Kriesch in Gödöllő sammelten. Die stärksten Impulse, dort eine Künstlerkolonie zu formen, kamen aus der Absicht, die wichtigste ungarische Webereiwerkstatt "zu retten", die in einer tiefen wirtschaftlichen Krise steckte. Das Kultusministerium schenkte der Werkstatt Gödöllő Webstühle, wohin unter der künstleri-

schen Leitung des Malers Körösfői Kriesch Weberinnen übersiedelten und diesen Bereich des ungarischen Jugendstils zu pflegen angingen, der sehr rasch internationale Erfolge für das ungarische Kunstgewerbe brachte.

Ab 1903 (Gründungsjahr der "Wiener Werkstätten") begannen alle Maler, die schon früher in Art-nouveau (Jugendstil) zu arbeiten versucht hatten, für die Gödöllőer Webereiwerkstätten Teppiche, Gobelins und verschiedene Textil-Wandteppiche zu entwerfen (János Vaszary, Sándor Nagy, Pál Horti).

Gerade wegen der Zusammenarbeit für die internationalen Kunstgewerbeausstellungen (wie Turin 1902, St. Louis 1904, Venedig 1905, Mailand 1906, und später wieder Turin 1911) knüpften auch die schon namhaften Möbeldesigner wie Pál Horti und Ede Wigand enge Kontakte mit Gödöllő. Die Volkskunst-Orientierung wurde die stärkste Stilrichtung innerhalb des Stilpluralismus, der Gödöllős künstlerische Tätigkeit charakterisiert.

Den künstlerisch-theoretischen Charakter der Gruppe formten zwei Meister, Körösfői Kriesch und sein Freund Sándor Nagy, der sich im Jahre 1907, als sein Atelier vom Wagner-Schüler István Medgyaszay aufgebaut wurde, in Gödöllő niederließ. Ethischer Ästhetizismus und prophetisches Sendungsbewußtsein unterschieden sie von allen anderen ungarischen Künstlergruppen der Zeit. Ihre Inspirationsquellen waren umfassend: die Lehren von Ruskin und Morris, die Lehren von Tolstoi, aber auch Nietzsche, vermischt mit einem mystischen Gnostizismus. Es ist leicht verständlich, daß sie ganz gut zur allgemeinen Feindseligkeit gegenüber Großstadtkultur und Materialismus paßten, die in der ungarischen Malerei herrschte. Aber sie waren nicht nur von einem romantischen Antikapitalismus erfüllt, sondern aus demselben Grund auch mit einer schwärmerischen Liebe für die echte Bauernkunst bzw. ungarische Volkskunst. Sie beteten nicht nur ihre Schönheit, ihre heitere Farbenpracht an, sondern betrachteten die Volkskunst als Muster

(Idealbild) für eine von handwerklicher Kreativität durchdrungene ethische, naturnahe Lebensform.

Der ethische Ästhetizismus der Gödöllőer Künstlerkolonie war völlig verschieden vom Ästhetizismus der Wiener Sezession, denn im Mittelpunkt ihrer Lebens- und Denkweise stand nicht die Kunst, die Schönheit, sondern das naturnahe ethische Leben - wobei kunsthandwerkliche Tätigkeit nur ein Mittel war, um vollkommener, das heißt, kreativ und glücklich zu leben.

Die zum Kern der Gödöllőer Kolonie gehörenden Künstler, wie auch die, die nur kurz zu Gödöllő Verbindung hatten, nahmen beinahe alle an dem überragenden Unternehmen der Zeit teil, ethnographisches Material für die Bände "Die Kunst des ungarischen Volkes" (herausgegeben von Dezső Malonyai), zu sammeln, deren erster Band 1907 publiziert wurde.

Gödöllő wurde vom Staat enthusiastisch unterstützt. Seine von der Volkskunst inspirierten Interieurs, Teppiche und Glasfenster, die Volksballaden darstellten, dekorierten mehrere öffentliche Gebäude (z.B. die Musikakademie). - Sie waren am längsten die Vertreter des Jugendstils der weichen welligen Linienführung, obwohl Körösfői Kriesch etwa ab 1907 auch vom finnischen nationalromantischen Stil (mehr eckige Formen) stark beeinflusst wurde.<sup>19)</sup>

Der große Aufbruch in die Moderne fand in Budapest um 1907/8 statt, zu derselben Zeit, als auch in Wien eine neue Künstlergeneration von der Klimt-Gruppe die Rolle der Neuerer übernommen hat.

In Budapest wurde 1907 die Künstlervereinigung "Miénk" gegründet (Kreis der ungarischen Impressionisten und Naturalisten), die ein Bündnis gegen das ungarische Künstlerhaus war. Ihre erste Ausstellung - an der alle wichtigen Bahnbrecher der ungarischen modernen Malerei teilnahmen (Nagybánya, Pál Szinyei-Merse, József Rippl-Rónai, János Vaszary, Lajos Gulácsy) war der endgültige Sieg über den

Akademismus. Es dauerte zehn Jahre, bis dieser Durchbruch schrittweise kam. Bald darauf zersplitterte dieser doch zu heterogene Verein.

Die Jüngsten und Revolutionärsten formten die Gruppe "Acht" (Nyolcak), eine Künstlergruppe, die enge Freunde und Verbündete in der Welt der Literatur hatte. Die beste Garde der modernen Literatur um die Zeitschrift "Nyugat" und ihre Kritiker unterstützten sie, und ihre Mäzene waren hauptsächlich mit den bürgerlichen Radikalen eng verbunden. Sogar der junge Georg Lukács und sein Kreis schwärmte von ihnen.<sup>20)</sup>

Ab 1905 kann man in der ungarischen Malerei eine starke Pariser Orientierung bemerken (Béla Czóbel, Vilmos Perrott-Csaba, dann Károly Kernstok, Dezső Czigány). Die Kunst von Matisse, Gauguin und Cézanne inspirierte die jungen Maler. Auch die Malerei der älteren Generation (z.B. József Rippl-Rónai, Iványi-Grünwald) wird mehr synthetisch "neu-impressionistisch", was eine expressive Anwendung von Farben, eine großzügige Stilisierung und eine neue dekorative Richtung (Manier) mit sich brachte. (Ein Katalysator war die große französische Ausstellung im Frühling 1907 in Budapest mit 65 Gemälden von Gauguin.) Die kühnen Deformierungen wurden jedoch in der damaligen ungarischen Malerei nie in leidenschaftliche expressionistische Visionen verwandelt. In den großen Kompositionen herrschte die Verallgemeinerung, ein gewisses optimistisches Menschenbild vor, gewissermaßen ein Optimismus, der ähnlich auch die ersten Jahre der Wiener Sezession charakterisiert hatte - nur mit völlig anderen formal-stilistischen Mitteln und in anderen Themen.

Selbst in einer groben Skizze der ungarischen Kunst um die Jahrhundertwende dürfen zwei bis jetzt noch nicht erwähnte Maler nicht fehlen, Lajos Gulácsy und Tivadar Csontváry Kosztká.

Gulácsy war ein verträumter, passiver Künstler, der in seinen oft an die präraffaelitische Phantasiewelt erinnern-

den Bildern hauptsächlich Variationen der Sehnsucht, der unglücklichen Liebe, der Einsamkeit und des Todes darstellte, individuell und feinfühlig und mit einer Formenwelt, die oft die schöpferischen Werke von Seelenkranken kennzeichnet.

Obwohl er wegen seines liebenswürdigen Wesens ab ungefähr 1903/4 im Budapester Kunstleben gut integriert war, verblieb seine Kunst in einer von der ungarischen Gegenwart abgekapselten Welt. Sie war eine individuelle Antwort des Künstlers auf die ewigen, im "Fin de siècle" aber besonders aktuellen psychologischen Existenzfragen von Leben, Liebe und Tod.

Der andere Einzelgänger, Tivadar Csontváry Kosztka, war auch ein "Ausgestoßener" der Gesellschaft, der nicht nur nicht anerkannt war, sondern in der zeitgenössischen Welt der ungarischen Kunst nie zugelassen wurde. Er wurde für einen Narren gehalten, doch sein Oeuvre wurde von späteren Generationen als die umfangreichste individuelle Synthese der Weltanschauung seiner Epoche entdeckt. Alle Diskrepanzen zwischen der realen Welt und den utopischen Erlösungsträumen seiner Seele transponierte er auf riesige Leinwandflächen mit glühenden Farben.

Seine Kunst kann man kaum mit den gewohnten Kategorien wie expressionistisch, symbolistisch usw., beschreiben. Er hat viele Impulse aufgearbeitet und war auf keinen Fall der Autodidakt, für den er früher gehalten wurde. Mit vielen zeitgenössischen geistigen Strömungen und Theorien war er in Kontakt gewesen. Doch in seinem prophetischen, überspannten Wesen verschoben sich alle diese Einflüsse zu einer höchst esoterischen, utopischen Weltvision, die mit der zeitgenössischen Umwelt wenig zu tun zu haben schien. In seiner auf ein Jahrzehnt beschränkten künstlerischen Tätigkeit hat er Meisterwerke geschaffen, die ihn auf das Niveau der größten Maler des frühen zwanzigsten Jahrhunderts heben.<sup>21)</sup>

Die erste Welle der modernen Bahnbrecher in der ungarischen Kunst, die Nagybánya-Schule, manche Einzelgänger wie

József Rippl-Rónai, János Vaszary und Ödön Lechner, hatten die Aufgabe, die Autonomie der Schönen Künste, das Recht, frei zu experimentieren, innerhalb der modernen ungarischen Kultur heimisch zu machen. Diese bahnbrechenden Künstler konnten jedoch während der späten neunziger Jahre aus dem herrschenden europäischen Stilpluralismus nur jene Richtungen auswählen, die dem heimischen Weltbild und Lebensgefühl irgendwie nahestanden. Hätten sie es nicht getan, wären sie noch isolierter gewesen und hätten überhaupt keine Möglichkeit gehabt, vor die Öffentlichkeit zu treten (z.B. Csontváry).

Erschwerend für ihren (schrittweisen) Durchbruch war es, daß sie am Anfang einer langen ökonomischen und politischen Krisen-Periode auftraten, in einer Zeit, als die Fronten der einander gegenüberstehenden und der für die Modernisierung des Landes tätigen Gruppen noch nicht geklärt und eher konfus waren. Infolgedessen griff die Politik von Zeit zu Zeit auch in künstlerische Fragen in einer Weise ein, die nicht vorausberechenbar war.

Die zweite Welle der Moderne (diesmal eine einheitlichere Generation) konnte schon mit einer dünnen Schicht von Kennern rechnen, und ihr Auftreten fiel in dieselben Jahre wie der große Aufbruch der modernen ungarischen Literatur.

In der allgemeinen politischen Radikalisierung, als die oppositionellen Fronten schon klar waren, hatten die Künstler modern gesinnte Alliierte in allen Bereichen der ungarischen Kultur.

Die ungarische Moderne fand sich in der glücklichen Lage, gleichzeitig sowohl im europäischen Kontext im Sinne der anspruchsvollsten Avantgarde zeitgemäß, als auch im eigenen Land aktuell und erfolgreich zu sein, wie dies zehn Jahre vorher auch in Wien der Fall war.

Durch diese Ähnlichkeit wird erklärbar, daß die Repräsentanten der modernen Kunst in Wien und Budapest - die wegen

ihrer völlig anderen künstlerischen und politischen Zielsetzungen sowie gesellschaftlichen Möglichkeiten früher andere Wege gegangen waren, sich ungefähr ab 1908 wieder einander genähert hatten.

Die jahrelang ausgebliebenen Berichte über die Wiener Kunstereignisse erschienen nun allmählich wieder. Otto Wagner besuchte Budapest im Winter 1911, und der Bund Österreichischer Künstler stellte im Jahre 1912 in der ungarischen Hauptstadt aus.

Von besonders engen Kontakten kann man zwar nicht reden, aber eine Öffnung von beiden Seiten - besonders auf dem Gebiet der Architektur - war bemerkbar.<sup>22)</sup>

Aber diese Jahre waren schon längst nicht nur von den Sezessionisten und den Vertretern der ungarischen "Art-nouveau" - "plein-air"-Tendenzen geprägt, sondern von jüngeren Künstlern, die fauvistische, kubistische und expressionistische Experimente schufen (Károly Kernstock, Béla Czóbel, Lajos Tihanyi, Nemes Lampérth usw.).

In Wien herrschte nach der Kunstschau von 1908 keine allgemeine Aufbruchsstimmung mehr, eher traf man in ihre Ateliers und symbolische Gärten (bzw. in die eigene Kunst) zurückgezogene Künstler und junge Meister (Schiele, Koschka), die die nahenden Kataklysmen in ihrem Innersten bereits fühlten, sich aber für konkrete politische Fragen kaum engagierten.

In Budapest glaubten die von der dünnen Schicht der radikalen bürgerlichen Intelligenz unterstützten Experimentierenden, man werde bald alles erreichen, die Kataklysmen - wenn sie überhaupt kämen - würden eine neue, bessere Welt bringen.

Diesmal sollten die Pessimisten recht behalten.

## ANMERKUNGEN

- \* Vgl. dazu auch meinen Beitrag: Die Kunst der Jahrhundertwende in Ungarn 1896-1914. In: Katalog der niederösterreichischen Landesausstellung 1987, Schloß Grafenegg: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil 1880-1916.. Glanz und Elend. Textband. Wien 1987, S.285-295.
- 1) Carl E. Schorske: Österreichs historische Kultur 1870-1914. In: Traum und Wirklichkeit. Katalog. Wien 1985, S.13.
  - 2) Vgl. ebd., S.14-16.
  - 3) Die wichtigsten Mäzene innerhalb der Aristokratie waren Graf Tivadar Andrassy und Gyula Andrassy, Graf Miklós Esterházy, Graf Lajos Batthyány und die Familie der Barone Hatvany. Letzterer bedeutete sogar einen Übergang zu den großbürgerlichen Mäzenen. Lajos Ernst, György Ráth und Arthur Lederer gehörten zu ihnen.
  - 4) Es ist bedeutsam, daß die Mehrzahl der bekannten ungarischen Maler der Epoche auf dem Lande geboren ist. Sie stammten entweder von kleinen Gutsbesitzerfamilien oder von Angestelltenfamilien. Ihre Jugend verband sie emotional stark mit der Natur. In München bedeutete in der Mitte der achtziger Jahre die Freilichtmalerei die große Neuigkeit, sogar Modernität. Diese Plein-air-Bewegung war "von Natur aus" Landschaftsmalerei; ihre figürlichen Kompositionen hatten Szenen aus dem einfachen Bauernleben bevorzugt, mit welchen die ungarischen Maler schon längst vertraut waren.
  - 5) Károly Lyka: Vándorlásaim a művészet körül (Meine Wanderungen um die Kunst). Képzőművészeti Alap Budapest 1970, S.305.
  - 6) Ebd., S.292.
  - 7) Diese Bemerkung meint natürlich keine Qualitäts-Beurteilung, sie möchte nur auf die verschiedenen Haltungen gegenüber den auch schon in Ungarn (z.B. in Budapest) auftretenden neuen Themen (z.B. Großstadtfremdung) hinweisen. Die Plein-air-Malerkolonien waren in ganz Europa romantisch-bukolisch eingestellt, und gerade wegen ihrer Naturverbundenheit und wegen ihres Interesses am altertümlichen Bauernleben waren sie eine mehr auf Gefühlen als bewußt auf Theorien basierende stille Alternative gegenüber der neuen Großstadtkultur.

- 8) Jean François Millet, aber noch die Kunst von Bastien-Lepage, bedeutete für sie sogar viel mehr das ethisch-stilistische Ideal, das sie zu verfolgen suchten.
- 9) Als erster hat Géza Perneczky auf diesen in der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung vorher kaum beobachteten Zusammenhang hingewiesen. In: Géza Perneczky: Tanulmányút a pávakertbe. A szecesszió, avagy a magyar "Belle Époque". Budapest 1969, S.14 (Magvető).
- 10) Gerade die wenigen, doch sehr wichtigen historischen Gemälde der Nagybánya-Maler zeigen eine vom herrschenden Historismus völlig abweichende Geschichtsauffassung; z.B. Thoma mit seinem trüben, beinahe erdgefesselten, nüchternen Realismus in dem Gemälde "Die Hinrichtung der 13 Generäle in Arad" 1896, oder István Réti zurückhaltende, doch psychologisch ergreifende Empathie, mit der er das "Honvédbegräbnis" darstellte. Sie zeigen keine Heroisierung, nur menschliche Not. Nur der mit seinen plebejischen Neigungen, mit seinem tief romantischen Wesen bald vereinsamte und in Nagybánya schnell isolierte Hollósy kämpfte mit der "Plein-air"-Lösung. Seine heroische Vision: der zum Symbol gewordene Rákóczi-Marsch. Dieses Gemälde blieb ein ebenso einsamer Versuch in der künstlerischen Entwicklung der Malerschule, wie der Maler selbst einsam wurde. Das waren aber die wichtigen Ausnahmen. Die Mehrzahl der Gemälde zeigen Landschaften mit Figuren.
- 11) Károly Ferenczys Retrospektive-Ausstellung fand im Herbst 1903 im Nemzeti Szalon (National-Salon) in Budapest statt.
- 12) József Rippl-Rónai: Visszaemlékezéseim. Nyugat, Budapest 1911.
- 13) Seine Retrospektive-Ausstellung war in Budapest in der Könyves-Kálmán Galerie.
- 14) Ödön Lechner: Mein Lebens- und Werdegang. In: Bildende Künstler. Wien 1911, S.572.
- 15) Cit. Károly Lyka: Secessziós stílus - magyar stílus. In: Művészet, Budapest 1902, I/9, S.164.
- 16) Lyka op.cit. In: Művészet, Budapest 1902, I/9, S.178.
- 17) Ödön Lechner: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Művészet 1906, V/9, S.1-18.
- 18) Ödön Lechner: Ibid., S.11.

- 19) Die große Welle des finnischen Kunsteinflusses in Ungarn war die Folge der erfolgreichen finnischen Kunstausstellung in Budapest im Jahre 1907. Das Bewußtsein der Verwandtschaft hat diesen Einfluß sogar noch vertieft.
- 20) Géza Feleky: Séta a Nyolcak kiállításán. Nyugat 1911, S.990-992.  
György Bölöny: A Nyolcak. Világ 1911, Nr.101, April 29.  
György Lukács: Az utak elváltak. Nyugat 1910, III. évf. 3. sz., S.190-193.
- 21) Über Csontváry haben sich die zeitgenössischen Kritiker und Künstler kaum geäußert. Seine Formwelt und seine exotischen Themen waren der ungarischen Malerei völlig fremd. Erst in den dreißiger Jahren hat man angefangen, ihn zu schätzen, und erst in den sechziger Jahren - nach der ausgezeichneten wissenschaftlichen Bearbeitung von Lajos Németh - wurde Csontváry im ungarischen Kulturbewußtsein integriert, ja sogar populär.
- 22) Siehe Ilona Sármány-Parsons: Einfluß der Wiener Architektur in Ungarn um die Jahrhundertwende. In: Akten des XXV. CIHA-Kongresses. Wien 1983, S.21-31.



# NAMENSREGISTER

- Acél, Tivadar 336  
 Adamus, Franz (Ferdinand Bronner), 182  
 Adler, Alfred 86  
 Adler, Max 70  
 Adler, Viktor 65, 70  
 Adorno, Theodor W., 132  
 Ady, Endre 25, 49, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 283, 284, 286, 292, 293, 294, 297  
 Ágai, Adolf 102  
 Alecsandri, Vasile 22  
 Alker, Ernst 379  
 Alpár, Ignác (Ignaz) 424, 426  
 Altenberg, Peter 38, 42, 215, 216, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 299, 368  
 Amann, Klaus 16  
 Ambrus, Zoltán 103, 108  
 Amiel, Henri Frédéric 228  
 Andrássy, Gyula 106  
 Andrássy, Tivadar 422  
 Andreas II., König 105  
 Andrian, Leopold von 78, 215  
 Andrić, Ivo 13  
 Anonimo Triestino 13  
 Anzengruber, Ludwig 43, 188, 189, 192, 193  
 Apollinaire, Guillaume 154  
 Arany, János 103, 152, 153, 170, 171, 172, 284  
 Arendt, Hannah 142  
 Aristophanes 111  
 Aristoteles 368, 386  
 Artmann, Hans Carl 45  
 Auer, Annemarie 390  
 Auerbach, Erich 78  
 Babits, Mihály 50, 159, 160, 161, 162, 297  
 Bachmann, Dieter 390  
 Bacon, Francis 66, 383, 384  
 Baechtold, Jakob 381, 382  
 Bahr, Hermann 25, 48, 50, 69, 77, 117, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 136, 137, 139, 141, 144, 177, 178, 179, 182, 183, 186, 215, 216, 223, 228, 259, 264, 265, 274, 313, 359, 368, 401, 402, 403, 407, 408, 410, 411, 412  
 Balázs, Béla 43  
 Ball, Hugo 360  
 Balzac, Honoré de 377  
 Barbusse, Henri 357  
 Barré, Maurice 228  
 Barthes, Roland 126  
 Bashkirtseff, Marie 228  
 Báthory, István, Fürst 105  
 Baudelaire, Charles 154, 263, 368  
 Bauer, Roger 66  
 Bauernfeld, Eduard von 62, 74  
 Beck, Karl 43  
 Beer-Hofmann, Richard 43, 215  
 Bense, Max 127, 128, 130  
 Berg, Alban 316  
 Berger, Alfred von 117, 131, 132, 133, 134, 136, 140, 144  
 Berger, Johann Nepomuk 132  
 Bergson, Henri 155, 160, 387, 389  
 Bessenyei, György (Georg) 12  
 Bethlen, Gábor 105  
 Bie, Oscar 274, 368  
 Bielohlawek, Hermann 141  
 Billroth, Theodor 69  
 Blei, Franz 315, 368  
 Bleyer, Jacques 14  
 Blok, Alexander 154  
 Blumauer, Aloys 284  
 Bod, Péter 165  
 Böhm-Bawerk, Eugen von 69  
 Bolitineanu, Dimitrie (eig. D. Cosmad), 22  
 Boltzmann, Ludwig 68, 69  
 Bolzano, Bernhard 66, 67, 68  
 Borowski, Tadeusz 162  
 Botto, Ján 22  
 Bourget, Paul 229  
 Boyer, John 124  
 Brabec, Adolf 26  
 Brahms, Johannes 75  
 Brandes, Georg 169, 170, 367  
 Braun, Felix 211, 315  
 Brecht, Bertolt 284  
 Brentano, Franz 66, 67, 68

- Brjussow, Valerij 154  
 Broch, Hermann 73, 74, 76, 77, 124  
 Bród, Max 315  
 Bruckner, Anton 76  
 Buber, Martin 54, 71  
 Budai, Ezsaiás 165  
 Buschbeck, Erhard 320  
  
 Calderón de la Barca, Pedro 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209  
 Canetti, Elias 194  
 Cankar, Ivan 26  
 Capek, Karel 51  
 Carnap, Rudolf 72  
 Casanova, Giacomo Girolamo 233  
 Castle, Eduard 9, 13  
 Caudwell, Christopher 95  
 Celtis, Konrad 19  
 Cézanne, Paul 431  
 Chalupka, Samo 22  
 Christen, Ada 26  
 Cicero 199  
 Cipr, Josef 26  
 Csokor, Franz Theodor 259  
 Csontváry Kosztka, Tivadar 431, 432, 433  
 Czigány, Dezső 431  
 Czóbel, Béla 431, 434  
  
 D'Annunzio, Gabriele 229, 230, 239, 313  
 Dante Alighieri 225  
 Darlington, Cyril Dean 55  
 Darwin, Charles 181  
 David, Jakob Julius 26, 128, 133, 143  
 Debussy, Claude 315  
 Dehmel, Richard 271  
 Demeter, Dimitrije 22  
 Déry, Tibor 26  
 Dilthey, Wilhelm 170  
 Dobrowský, Josef 22  
 Dsida, Jenő 331  
 Durkheim, Emile 96  
 Duțu, Alexandru 19  
  
 Ebner, Ferdinand 71, 72  
 Ebner-Eschenbach, Marie von 24, 79  
 Eckhardt, Sándor 14  
 Eichendorff, Joseph von 202  
 Eliot, T(homas) S(tearns), 162  
 Elisabeth, Kaiserin und Königin 74  
  
 Eloësser, Arthur 274, 368  
 Eminescu, Mihai (eig. M. Eminovici), 25  
 Engels, Friedrich 78  
 Eötvös, József 37  
 Epiktet 199  
 Erasmus 19  
 Ernst, Paul 384, 385, 386  
 Esterle, Max von 334  
 Eugen, Prinz von Savoyen 123  
 Eulenberg, Herbert 259  
 Euripides 111  
 Exner, Franz 66  
  
 Faludi, János 336  
 Faragó, Ödön 421  
 Fenyő, Miksa 42  
 Ferenczy, Károly 419, 420, 421, 423  
 Ferstel, Heinrich 408  
 Ficker, Ludwig von 177, 324, 325  
 Fischer, Samuel 258  
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 206  
 Fogerthy, 121  
 Foucault, Michel 72  
 France, Anatol 368  
 Franckenstein, Clemens Frh. zu 200  
 Franckenstein, Georg Frh. zu 203  
 Frank, Leonhard 360  
 Franyó, Zoltán 286  
 Franz Joseph 59, 60, 62, 66, 68, 69, 72, 73, 77, 78, 80  
 Freud, Sigmund 48, 54, 60, 72, 75, 77, 79, 80, 81, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 95, 98, 99, 215, 241, 299  
 Fried, Alfred H., 360  
 Fried, István 14, 23  
 Friedell, Egon 258, 259  
 Fritsch, Gerhard 178  
 Funder, Friedrich 123, 141  
 Füst, Milán 42, 49, 161, 162, 297  
  
 García Lorca, Federico 194  
 Gauguin, Paul 431  
 George, Stefan 86, 284, 286, 294  
 Gervinus, Georg Gottfried 170  
 Gilbert, Yvette 274  
 Girardi, Alexander 274  
 Goethe, Johann Wolfgang 373, 379  
 Gogol, Nikolaj 284  
 Goll, Yvan 360  
 Gotthelf, Jeremias 372  
 Gottsched, Johann Christoph 10, 11, 21

- Gregorig, Josef 141  
 Greinz, Hugo 180, 181, 182  
 Grillparzer, Franz 20, 23, 62, 340, 381  
 Grimm, Jacob 379, 385  
 Gulácsy, Lajos 430, 431  
 Habermann, Karl 181  
 Hadik, Andreas Graf von 105  
 Haeckel, Ernst 181  
 Haller, Rudolf 66  
 Hamsun, Knut 377  
 Hanák, Péter 415  
 Hanslick, Eduard 75, 76  
 Hantsch, Hugo 13  
 Hanusch, Ferdinand 26  
 Harden, Maximilian 203  
 Hašek, Jaroslav 50, 51, 363  
 Hatvany, Lajos 42, 294  
 Hauer, Joseph Matthias 378  
 Hauptmann, Gerhart 184  
 Hauser, Arnold 43, 44  
 Haushofer, Karl 27  
 Haydn, Joseph 123  
 Hebbel, Friedrich 79, 188  
 Heckenast, Gustav 38  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 66, 67, 68, 70, 87  
 Heidegger, Martin 86  
 Heine, Heinrich 373, 374, 391  
 Heinrich, Gusztáv 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 176  
 Heinrich, Karl Borromäus 334  
 Heraklit 199  
 Herder, Johann Gottfried 22  
 Herzl, Theodor 60, 65  
 Herzmanovsky-Orlando, Fritz von 20  
 Hesse, Hermann 86, 88, 89, 90, 91, 95, 98, 99  
 Hettner, Hermann 169, 170, 172, 173  
 Hevesi, Ludwig 411, 425  
 Hille, Peter 272  
 Hitler, Adolf 60, 67, 72, 142  
 Hofer, Andreas 180  
 Hofmannsthal, Hugo von 20, 42, 49, 50, 60, 73, 76, 78, 136, 155, 177, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 246, 259, 263, 294, 297, 298, 299, 313, 315, 321, 331, 367, 383, 385  
 Hölderlin, Friedrich 325, 336, 338  
 Holitscher, Arthur 44, 368  
 Hollósy, Simon 419, 420  
 Holz, Arno 188  
 Homer 375  
 Hormayr, Joseph von 23  
 Horti, Pál 421, 429  
 Horváth, Ödön von 44, 45  
 Hösle, Johannes 13  
 Hroch, Miroslav 21, 22  
 Huch, Ricarda 381, 382  
 Humboldt, Wilhelm von 71  
 Hume, David 66  
 Hunyadi, János 105  
 Husserl, Edmund 54, 68  
 Huysmans, Joris-Karl 260  
 Ibsen, Henrik 227, 228, 298, 313  
 Ignotus 50, 103, 106  
 Illés, Endre 113  
 Illyés, Gyula 162  
 Innerhofer, Franz 178  
 Iványi Grünwald, Béla 431  
 Jacobsen, Jens Peter 228  
 Jacobsohn, Siegfried 259  
 James, William 160  
 Jandl, Ernst 45  
 Jászi, Oszkár 300  
 Jenko, Simon 22  
 Jenny, Rudolf Christoph 180, 182  
 Jerusalem, Wilhelm 298  
 Jirášek, Alois 25  
 Johnston, William M., 39, 41, 48, 49, 54, 55, 56, 81, 157  
 Joseph II., Kaiser und König 36, 37, 53, 123  
 Juhász, Gyula 103, 158, 161  
 Juhász, Vilmos 336  
 Jung, C(arl) G(ustav), 85, 86, 90  
 Kafka, Franz 51, 52, 54, 86, 99, 159, 283, 292, 294  
 Kahlau, Heinz 287, 288  
 Kaiser, Georg 259  
 Kálmán, Imre (Emmerich) 53  
 Kálnoky, László 331  
 Kandinsky, Wassily 326  
 Kant, Immanuel 65, 66, 67, 68, 70, 160  
 Kantorowicz, Gertrud 387  
 Karadžić, Vuk Stefanović 22

- Karinthy, Frigyes 43, 49, 51, 52,  
161, 363  
Kármán, József 12  
Kaspar Hauser 320, 321, 322, 323,  
324, 327, 328  
Kassák, Lajos 335  
Kassner, Rudolf 42  
Kazinczy, Ferenc (Franz), 12, 22,  
35, 47  
Keller, Gottfried 367, 368, 369,  
370, 372, 373, 374, 375,  
376, 377, 381, 382  
Kelsen, Hans 70  
Keresztúry, Dezső 297  
Kernstok, Károly 431, 434  
Kerr, Alfred 259, 274  
Kierkegaard, Sören 293  
Kisch, Egon Erwin 363  
Kiss, József 42, 103  
Klages, Ludwig 86  
Klaniczay, Tibor 15  
Klimt, Gustav 43, 60, 74, 75,  
215, 401, 402, 403, 406,  
408, 409, 411, 417, 418,  
420, 430  
Klopstock, Friedrich von 336  
Kőbor, Tamás 103  
Koestler, Arthur 44  
Kokoschka, Oskar 78, 316, 434  
Kölcsy, Ferenc 22  
Komlós, Aladár 335, 336, 347  
Körösfői Kriesch, Aladár 428,  
429, 430  
Köster, Albert 381  
Kosztolányi, Dezső 43, 47, 50,  
103, 112, 158, 159, 161,  
162, 295, 297, 298, 299,  
300, 301, 302, 303, 304,  
305, 306, 307, 308, 309,  
310, 334  
Kral, Janko 22  
Kralik, Richard von 202, 205  
Kranewitter, Franz 180, 182, 183,  
184, 185, 186, 187, 188,  
192, 193, 194  
Krasko, Ivan 25  
Kraus, Karl 42, 46, 47, 51, 52,  
71, 77, 86, 118, 177, 178,  
215, 216, 262, 284, 298,  
316, 357, 363, 365, 384,  
393, 394, 401, 402  
Krenek, Ernst 65  
Krlježa, Miroslav 13, 20  
Krúdy, Gyula 48, 49, 297  
Kuh, Emil 381  
Kumičić, Eugen 25  
Kundera, Milan 125  
Kunfi, Zsigmond 300  
Küntzel, Heinrich 390  
Kürnberger, Ferdinand 71, 77  
Lajta, Béla 427  
Lampérth (Nemes Lampérth), József  
434  
László I. (Ladislaus der  
Heilige), König 105  
Lator, László 331  
Latzko, Andreas 357, 358, 359,  
360, 361, 362, 363, 364,  
365  
Lechleitner, Franz 180  
Lechner, Ödön 423, 424, 425, 426,  
427, 428, 433  
Lehár, Ferenc (Franz) 25, 53  
Lenau, Nikolaus 11, 23, 43, 373  
Lenin, Wladimir Iljitsch 70  
Lessing, Gotthold Ephraim 21  
Lessing, Theodor 242  
Lewicky 22  
Lichtenberg, Georg Christoph 284  
Liliencron, Detlev von 270  
Locke, John 66  
Loos, Adolf 74, 259, 275, 316,  
378  
Loris (d.i. Hugo von Hof-  
mannsthal), 25  
Lublinski, Samuel 257, 384  
Lueger, Karl 60, 64, 65, 75,  
117, 118, 119, 120, 121,  
122, 123, 124, 125, 126,  
128, 129, 130, 131, 132,  
133, 134, 135, 136, 137,  
138, 139, 140, 141, 142,  
143, 144, 371  
Lukács, György (Georg) 42, 43,  
44, 49, 54, 78, 127, 129,  
308, 309, 431  
Luksic, Vania 95  
Luther, Martin 19  
Lyka, Károly 418, 425  
Mach, Ernst 43, 68, 70, 71, 411  
Machado, Antonio 154  
Machar, Josef Svatopluk 26  
Maeterlinck, Maurice 313  
Magris, Claudio 12, 13  
Mahler, Gustav 76, 215, 315  
Maior, Petru 22  
Majerová, Maria 26  
Makart, Hans 74  
Mallarmé, Stéphane 263  
Malonyai, Dezső 430  
Mandl, Ignaz 120  
Mann, Heinrich 259

- Mann, Thomas 47, 72, 86, 98, 259,  
267, 275, 379
- Mannheim, Karl 43, 44, 54
- Márai, Sándor 335
- Marc Aurel 199
- Maria Theresia 37, 123
- Marriot, Emil (d.i. Emilie  
Mataja), 26
- Mars, Mela 274
- Marx, Karl 67, 70, 166
- Masereel, Frans 360
- Matisse, Henri 431
- Mátrai, László 9, 56
- Matsch, Franz 408
- Matthias Corvinus (Hunyadi,  
Mátyás), König 17, 31, 105
- Mauser, Wolfram 216, 246
- Mauthner, Fritz 54, 71, 368
- Mažuranić, Ivan 22
- Medgyaszay, István 429
- Menger, Carl 54, 69
- Meyer, Conrad Ferdinand 372, 377
- Meyer, Georg Heinrich 180
- Micu-Clain, Samuil 22
- Moll, Carl 417
- Molnár, Ferenc (Franz), 44, 45,  
109, 297, 365
- Montaigne, Michel 379, 380, 381
- Moravia, Alberto 85, 88, 93, 95,  
97, 98, 99
- Mörchen, Helmut 390
- Móricz, Zsigmond 297
- Morris, William 429
- Moser, Hans 118
- Mozart, Wolfgang Amadeus 52
- Mühlfeld, Josef 132
- Murko, Anton 11
- Musil, Robert 42, 48, 54, 59, 69,  
77, 85, 86, 87, 88, 89,  
90, 92, 93, 95, 99, 127,  
308, 327
- Mussolini, Benito 72
- Nadler, Josef 258
- Nagl, Johannes Willibald 9, 13
- Nagy, Sándor 429
- Naumann, Friedrich 27
- Nestroy, Johann 45, 71, 76, 377
- Neurath, Otto 67
- Nibelungen 375
- Nietzsche, Friedrich 87, 88, 89,  
91, 95, 99, 155, 166, 170,  
286, 313, 326, 379, 387,  
392, 429
- Niggli, Günter 208, 209, 211
- Nitzschke, Bernd 215, 225, 241,  
242, 243
- Offenbach, Jacques 76
- Olbracht, Ivan 26
- Oravec, Imre 331
- Papp, Lajos 331
- Parent, Clement 423
- Pattai, Robert 121, 141
- Perlrott-Csaba, Vilmos 431
- Pessoa, Fernando 161
- Petőfi, Sándor 22, 152, 411
- Petronius, Gaius Arbiter 307
- Petzold, Alfons 26
- Pichler, Adolf 182
- Pichler, Karoline 23
- Piso, Jakob 19
- Pittoni, A., 92
- Plato 70, 199, 218, 238
- Poe, Edgar Allen 154
- Polgar, Eduard 402, 405, 406, 409
- Popowitsch, Johann Valentin Sig-  
mund 10, 21
- Poppenberg, Felix 274
- Popper, Karl R., 67, 68, 69, 70
- Pötzl, Eduard 402, 405, 406, 409
- Preradović, Petar von 22
- Proust, Marcel 85, 88, 89, 90,  
93, 95
- Pulzer, Peter 141, 142
- Pyrker, Ladislaus 11, 43
- Ráday, Gedeon Graf 12
- Radetzky, Joseph von 123
- Radičević 22
- Radnóti, Miklós 162, 331
- Raimund, Ferdinand 52, 377
- Ravel, Maurice 315
- Reich, Emil 298
- Reinhardt, Max 205, 359
- Reininger, Robert 298
- Reiter, Róbert 331
- Renk, Anton 180
- Rezzori, Gregor 13
- Riegl, Alois 408, 411
- Rilke, Rainer Maria 25, 43, 47,  
50, 159, 294, 297, 298,  
331
- Rimbaud, Arthur 325
- Rippl-Rónai, József 422, 423,  
430, 431, 433
- Rittner, Thaddäus 259
- Rohner, Ludwig 390
- Rokitansky, Carl von 69
- Rolland, Romain 359, 360, 363,  
364
- Roller, Alfred 209
- Rosegger, Peter 181, 182
- Roth, Joseph 18, 54
- Rothschild Haus 371

- Ruskin, John 429  
Russo, 22
- Saar, Ferdinand von 78, 79  
Salten, Felix 117, 127, 128, 137,  
138, 140, 141, 142, 143,  
144, 259  
Saphir, Moritz 114  
Sárközi, György 335  
Sartori, Franz 13  
Sauer, Werner 67, 68  
Scherer, Wilhelm 172, 173  
Scheu, Robert 117, 127, 128, 135,  
136, 137, 143, 144, 368  
Schickele, René 360  
Schiele, Egon 316, 434  
Schiller, Friedrich 317, 324  
Schindler, Josef Alexander 132  
Schlaf, Johannes 188  
Schlegel, August Wilhelm 71  
Schlegel, Gebrüder 170  
Schmitz, Ettore (siehe Svevo,  
Italo) 92  
Schneider, Ernst 121, 141  
Schnitzler, Arthur 25, 38, 42,  
43, 48, 77, 79, 85, 86,  
88, 89, 90, 95, 97, 98,  
99, 177, 215, 216, 228,  
298, 299, 305, 331  
Schönberg, Arnold 76, 315, 316,  
317, 325, 327  
Schönerer, Georg von 60, 65, 121,  
181, 371  
Schönherr, Karl 43, 188, 190,  
191, 192, 193  
Schopenhauer, Arthur 160, 405  
Schorske, Carl E., 60, 72, 75,  
78, 80, 216, 415  
Schullern, Heinrich von 180  
Schulz, Bruno 13  
Seidler, Herbert 24  
Seipel, Ignaz 376  
Šenoa, August 24  
Servaes, Franz 274  
Shakespeare, William 377  
Şincai, Gheorge 22  
Skalnik, Kurt 124  
Sládkovič, Andrej (eig. Ondrej  
Braxatoris) 22  
Šlapoberskaja, Svetlana E. 23  
Sokrates 111  
Speidel, Ludwig 77, 189  
Spengler, Oswald 293, 384, 386,  
387  
Spitzer, Daniel 77, 138  
Stalin, Josef 67  
Stauf von der March, Ottokar 226  
Stephan I. (der Heilige), König  
105  
Stifter, Adalbert 24, 38, 78, 79,  
81, 375, 376  
Stoessl, Otto 367, 368, 369, 370,  
371, 372, 373, 374, 375,  
376, 377, 378, 379, 380,  
381, 382, 383, 384, 385,  
386, 387, 388, 389, 390,  
391, 393, 394  
Strauß, Johann 76  
Strauss, Richard 235, 315  
Streicher, Gustav 319  
Stritar, Josip 22  
Strobach, 121  
Štúr, Ljudevit 22  
Svevo, Italo 13, 85, 91, 92  
Swinburne, Algernon Charles 219,  
223, 230  
Szabó, László Cs. 113  
Szabó, Lőrinc 335  
Széchenyi, István 36  
Szedő, László 336  
Szedő, Mihály 336  
Szerb, Antal 331, 335, 336, 337,  
338, 339, 340, 341, 343,  
345, 346, 347, 348  
Szinnyei-Merse, Pál 430  
Szomory, Dezső 297
- Tannhäuser 161  
Telbisz, Albert 333, 334  
Thewrek, Emil P. 111  
Thoma, Ludwig 191, 192, 193  
Thomas von Aquin 193  
Thun, Leo Graf 66  
Thuswaldner, Werner 45  
Tihanyi, Lajos 434  
Tisza, Kálmán 166  
Toldy (Schedel), Ferenc 165, 170,  
171  
Tolstoi, Lev 429  
Topitsch, Ernst 67  
Tóth, Árpád 161, 295  
Trakl, Georg 43, 297, 313, 314,  
315, 316, 317, 318, 320,  
321, 322, 323, 324, 325,  
327, 331, 332, 333, 334,  
335, 336, 337, 338, 339,  
340, 341, 342, 343, 344,  
345, 346, 347, 348  
Trost, Ernst 16  
Tucholsky, Kurt 284, 364  
Ulrich von Lichtenstein 340  
Unruh, Fritz von 360

Vaszary, János 429, 430, 433  
 Verhaeren, Emile 154  
 Verlaine, Paul 321  
 Vesper, Bernward 178  
 Viertel, Berthold 298  
 Virchow, Rudolf 69  
 Vogelsang, Karl von 64, 121, 124  
 Vörösmarty, Mihály 22  
 Vraz, Stanko (eig. Fras) 22  
  
 Wagner, Nike 215  
 Wagner, Otto 60, 74, 75, 417,  
     418, 423, 427, 434  
 Wagner, Peter 265  
 Wallaszky, Pál 165  
 Wallpach, Arthur von 180, 182  
 Wassermann, Jakob 321, 368  
 Webern, Anton von 316, 327  
 Wedekind, Frank 368  
 Weigel, Hans 44  
 Weininger, Otto 118, 215, 225,  
     226, 241, 242  
  
 Weiss, Walter 15  
 Weöres, Sándor 161  
 Werfel, Franz 298, 348  
 Wigand, Ede 429  
 Wildgans, Anton 298  
 Winter, Eduard 24, 67  
 Wittgenstein, Ludwig 46, 54, 67,  
     71, 72, 324, 325  
 Wlassics, Gyula 425  
 Wolf, Hugo 76  
 Wolfram von Eschenbach 161  
  
 Zeidler, Jakob 9, 13  
 Zemlinsky, Alexander von 316  
 Žmegač, Viktor 258  
 Zola, Emile 25  
 Zrinyi, Miklós (Nikola Zrinski)  
     20, 105  
 Zsolnay, Vilmos 421  
 Zweig, Stefan 298, 303, 331, 359,  
     360  
 Zwittinger, David 165



REGISTER DER PERIODIKA UND  
KÜNSTLERISCHEN VEREINIGUNGEN

- A Hét (Die Woche) 42, 103, 104,  
108, 109, 112, 114  
A Magyar Iparművészeti (Das  
ungarische Kunstgewerbe)  
422  
A Tett (Die Tat) 151, 152, 335  
Acht (Nyolcak) - Künstlergruppe  
431  
Arbeiter-Zeitung 122  
Barabba (Literarischer Zirkel)  
336, 337, 347, 348  
Berliner Tageblatt 359  
Bote für Tirol und Vorarlberg 184  
Budapesti Napló (Budapester Tag-  
blatt) 358  
Der Brenner 334  
Der Kyffhäuser 181  
Der Merker 315, 320  
Der Ruf 316  
Der Scherer 181  
Deutsches Volksblatt 124  
Die Fackel 42, 177, 357, 402  
Die Jugend 359  
Die weißen Blätter 360  
Die Zeit 42, 181, 359  
Die Zukunft 203  
Egyetemes Filológiai Közlemények  
(Universale Philologische  
Mitteilungen) 165  
Extrablatt 259  
Figyelő (Der Beobachter) 166, 169  
Gödöllői Künstlerkolonie 430  
Göttinger Musenalmanach 12  
Huszadik Század (Zwanzigstes  
Jahrhundert) 333  
Jung-Tirol 179, 180, 182  
Jung-Wien 78, 178, 179, 181, 417  
Ma (Heute) 335  
Medizinische Wochenschrift 410  
Miénk (Künstlervereinigung) 430  
Moderne Dichtung 42  
Moderne Rundschau 42  
Művészeti (Kunst) 425, 426  
Nabis 422  
Nagybánya-Schule 419, 421, 425,  
430, 432  
Neue Freie Presse 63, 65, 75, 77,  
138, 359, 371  
Neue Tiroler Stimmen 185  
Neues Wiener Tagblatt 402  
Nyugat (Der Westen) 42, 103, 151,  
152, 297, 332, 333, 334,  
335, 336, 348, 431  
Österreichische Leogesellschaft  
202  
Pan 203  
"Pan"-Verein Innsbruck 180, 182  
"Pan"-Verein Linz 180, 182  
"Pan"-Verein Salzburg 180, 182  
Pester Lloyd 333, 359  
Reichspost 376  
Renaissance 333  
S. Fischer-Verlag 185  
Scherer 182  
Simplicissimus 359  
Sodalitas Litteraria Danubiana 19  
Ton und Wort 315, 320  
Ver Sacrum 418  
Wiener Kirchenzeitung 371  
Wiener Secession 415, 417, 418,  
426, 428  
Wiener Werkstätten 429  
Wiener Zeitung 377





# „KAKANIEN“

---

Dieser Band (diese Publikation) ist aus der Arbeit der Österreichisch-Ungarischen Gemischten Kommission für Literaturwissenschaft, eingerichtet von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, hervorgegangen.

Was hier vorgelegt wird, ist kein systematisch durchorganisiertes Ganzes, sondern eine Sammlung von 20 Beiträgen mit unterschiedlichen Perspektiven und auf verschiedenen Abstraktionsebenen angesiedelt. Die Zusammenarbeit von Forschern verschiedener Altersgruppen bringt unterschiedliche methodische Ansätze und historische Erfahrungen ins Spiel.

Verbindend ist der Blick über den Zaun. Dies entspricht der Aufgabe der Kommission und der wachsenden Einsicht in kulturelle Gemeinsamkeiten und Wechselbeziehungen zwischen Österreich und Ungarn. Sie reichen über das Ende der Habsburgermonarchie hinaus und über Staatsgrenzen hinweg. Ja, sie erhalten von heute aus gesehen im Rückblick eine neue Qualität und Aktualität, gerade deshalb, weil die belastenden politischen Dimensionen des Obertitels weggefallen sind.

ISBN 963 05 5980 3

---

ISBN 3 7001 1857 0