

DIE ÄSTHETIK

JOHANN DVOŘÁK: ÜBER DIE MODERNE.
ZUSAMMENHÄNGE ZWISCHEN POLITI-
SCHER THEORIE, MODERNER LEBENSWEI-
SE UND ÄSTHETISCHEN KONZEPTIONEN

KARL STOCKREITER: GIACOMO LEO-
PARDI ODER DIE ENGAGIERTE ME-
LANCHOLIE ALS WIDERSTANDSFORM

ERWIN TREBITSCH: PRÄZISION
UND ÄSTHETIZISMUS. ROBERT
MUSIL UND ANTON WILDGANS

ERWIN TREBITSCH: WILD-
GANS UND BAUDELAIRE

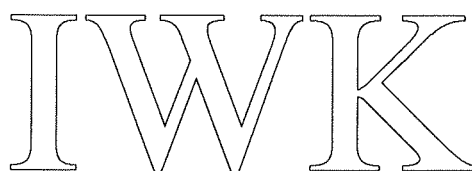
GITTA STAGL: VIRGINIA WOOLF. THE
CROWDED DANCE OF MODERN LIFE

GERALD KERTESZ: GEORG LUKÀCS
UND KARL MANNHEIM IM KREISE DER
BUDAPESTER INTELLEKTUELLEN

JOHANN DVOŘÁK: KARL KRAUS, DIE
„FACKEL“ UND DAS WELTGERICHT

GERALD KERTESZ: MODERNE,
POSTMODERNE - UND DANACH?

DER MODERNE



DIE ÄSTHETIK DER MODERNE

Johann Dvořák

ÜBER DIE MODERNE

Zusammenhänge zwischen politischer Theorie,
moderner Lebensweise und ästhetischen Konzeptionen..... 2

Karl Stockreiter

GIACOMO LEOPARDI ODER

DIE ENGAGIERTE MELANCHOLIE ALS WIDERSTANDSFORM 9

Erwin Trebitsch

PRÄZISION UND ÄSTHETIZISMUS

Robert Musil und Anton Wildgans19

Erwin Trebitsch

WILDGANS UND BAUDELAIRE23

Gitta Stagl

VIRGINA WOOLF (1882–1941)

The Crowded Dance of Modern Life.....27

Gerald Kertesz

GEORG LUKÁCS UND KARL MANNHEIM

IM KREISE DER BUDAPESTER INTELLEKTUELLEN38

Johann Dvořák

KARL KRAUS, DIE „FACKEL“ UND DAS WELTGERICHT43

Gerald Kertesz

MODERNE, POSTMODERNE – UND DANACH?.....51

DIE AUTOREN / DIE AUTORIN56

BRUNO KREISKY-PREIS FÜR DAS POLITISCHE BUCH 1997.....42

ISSN: 0020 - 2320

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST

52. JAHRGANG 1997, NR. 1-2, öS 150,-

Linie des Blattes: Verständigung der Öffentlichkeit über die Arbeit des Instituts für Wissenschaft und Kunst sowie Veröffentlichungen von wissenschaftlichen Arbeiten, die damit in Zusammenhang stehen.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Redaktion, Umbruch, Layout: Dr. Helga Kaschl. Lektorat: Mag. Eva Waniek. Alle: 1090 Wien, Berggasse 17/1, Telefon / Fax: (1) 317 43 42. Druck: Glanz & Hofbauer Ges.m.b.H., 1200 Wien, Treustraße 5, Telefon: (1) 330 73 67.

JOHANN DVOŘÁK

ÜBER DIE MODERNE Zusammenhänge zwischen politischer Theorie, moderner Lebensweise und ästhetischen Konzeptionen

„Wenn eine Nation heute das Moralische in einem zarteren Sinne begreift, als das vorangegangene Jahrhundert es begriff, dann hat ein Fortschritt stattgefunden; das ist klar. Wenn ein Künstler dieses Jahr ein Werk hervorbringt, das von größerem Wissen oder einer höheren Einbildungskraft zeugt, als er im Vorjahr gezeigt hat, so ist dies ein untrügliches Zeichen seines Fortschreitens. Wenn die Lebensmittel heute von besserer Qualität und preiswerter sind als gestern, so stellt dies im materiellen Bereich einen unbestreitbaren Fortschritt dar. Wo aber, ich bitte euch, ist die Garantie des Fortschritts für morgen? Denn so verstehen es die Schüler der Philosophen der Dampfkraft und der chemischen Zündhölzer: der Fortschritt erscheint ihnen nur in Gestalt einer unendlichen Reihe. Wo ist diese Garantie? Nirgendwo anders, sage ich, als in eurer Leichtgläubigkeit und eurem Dünkel.“¹

Charles Baudelaire

VORBEMERKUNG

Die Begriffe *Moderne* und *Modernität* haben einen eigentümlich zwiespältigen, ja sogar mehrdeutigen Charakter. Zum einen waren und sind sie noch immer verbunden mit einer Vorstellung von ‚Fortschritt‘ und ‚Fortschrittlichkeit‘, die eine ‚allgemeine Verbesserung der menschlichen Dinge‘, der Lebenslage der großen Zahl meint; bedeuten sie längst für die Vielen eine Verschlechterung ihrer Lebensverhältnisse (was wohl treffend in dem zynischen und verächtlich machenden Wort ‚Modernisierungsverlierer‘ seinen Ausdruck findet.)

Es geht also um die Rekonstruktion, um die Wiedergewinnung eines Begriffs der Moderne, in dem sich nicht der Triumph der Sieger und die Hoffnungslosigkeit der Verlierer niederschlägt, sondern die Erinnerung an eine noch nicht verlorene Zukunft, die Aktualisierung einer einst verheißungsvollen und hoffnungsfrohen Vergangenheit.

DIE NEUZEIT IN EUROPA, EINE NEUE KLASSE VON PRODUZENTEN UND DIE DURCHSETZUNG DER KAPITALISTISCHEN PRODUKTIONSWEISE

„Die Weise, in der die Menschen ihre Lebensmittel produzieren, hängt zunächst von der Beschaffenheit der vorgefundenen und zu reproduzierenden Lebensmittel selbst ab. Diese Weise der Produktion ist nicht bloß nach der Seite hin zu betrachten, daß sie die Reproduktion der physischen Existenz der Individuen ist. Sie ist vielmehr schon eine bestimmte Art der Tätigkeit dieser Individuen, eine bestimmte Art,

ihr Leben zu äußern, eine bestimmte Lebensweise derselben. Wie die Individuen ihr Leben äußern, so sind sie. Was sie sind, fällt also zusammen mit ihrer Produktion, sowohl damit, was sie produzieren, als auch damit, wie sie produzieren. Was die Individuen also sind, das hängt ab von den materiellen Bedingungen ihrer Produktion.“²

Karl Marx & Friedrich Engels

„So at length, when universal learning has once completed its cycle, the spirit of man, no longer confined within this dark prison-house, will reach far and wide, till it fills the whole world and the space far beyond it with the expansion of its divine greatness. Then at last most of the chances and changes of the world will be so quickly perceived that to him who holds this stronghold of wisdom hardly anything can happen in his life which is unforeseen or fortuitous. He will indeed seem to be one whose rule and dominion the stars obey, to whose command earth and sea harken, and whom winds and tempests serve; to whom, lastly, Mother Nature herself has surrendered, as if indeed some god had abdicated the throne of the world and entrusted its rights, laws, and administration to him as governor.“³

John Milton

Die Utopien, die im frühneuzeitlichen Europa konstruiert werden, beinhalten bemerkenswerter Weise immer wieder urbane Visionen, die Landschaft der Zukunft ist eine städtische Landschaft. Und dies in einem Europa, in dem landwirtschaftliche Produktion vorherrscht.

Zum Teil mag dies noch leicht zu erklären sein durch den Hinweis auf endzeitliche Visionen und deren Verknüpfung mit biblischen Metaphern: wenn da die Rede ist von einem neuen Himmel und einer neuen Erde, von einem neuen Reich, einem Reich des Friedens und der Gerechtigkeit; oder vom Bau einer neuen Stadt auf dem Hügel, vom Bau eines neuen Jerusalem ...

Doch die neue Stadt entsteht nicht einfach als Kundgebung göttlichen Willens, sie ist planvolles Menschenwerk, Ergebnis sorgfältiger städtebaulicher Konstruktion.

Diese Art von Urbanität hat zu ihrer Voraussetzung eine Entwicklung in der landwirtschaftlichen Produktion, die durch neue Organisation, Technologien und Methoden die Abhängigkeit der Bauern von der Natur deutlich verringert hat; diese Entwicklung ging Hand in Hand mit dem Abbau der herkömmlichen feudalen Verhältnisse.

Um etwa 1600 war in den ökonomisch entwickeltesten Gebieten Europas (in England, in den Niederlanden, aber auch in Böhmen und Mähren) die Leibeigenschaft praktisch überwunden: die Beziehungen zwischen den Feudalherren und den von

ihnen abhängigen unmittelbaren Produzenten waren zunehmend in Vertrags- und Geld-Beziehungen umgewandelt worden. Viele Bauern hatten einen Status an Selbständigkeit und verringerter Abhängigkeit erreicht, der es ihnen gestattete, wirtschaftlich zu prosperieren und zu expandieren und ihr Leben zunehmend als eigenständig gestaltbar zu erfahren. (Die Formen neuer, protestantischer, Religiosität und – damit eng verbunden – neuen, selbständigen Denkens hingen eng zusammen mit den Möglichkeiten des selbständigen Handelns und neu gewonnener Unabhängigkeit und Freiheit der Lebensgestaltung.) Diese Bauern, relativ autonome Kleinproduzenten, wußten, daß sie, um sich zu behaupten und ihre Lebenslage zu verbessern, nicht nur der Natur etwas abzurufen hatten, sondern gleichzeitig die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Arbeit neu gestalten mußten: die Umgestaltung der noch bestehenden Abhängigkeitsverhältnisse zu den Feudalherren in sichere vertragsrechtliche Beziehungen, die Verbesserung bestehender Verträge, die Verbesserung des Rechtswesens überhaupt (um es den Einflüssen der traditionellen feudalen Grundherrschaft zu entziehen und den Zugang zu einer einigermaßen ‚fairen‘ Rechtssprechung zu finden).

Diese Bauern der frühen Neuzeit sind dem Neuen gegenüber aufgeschlossene, wissenschaftlich-technisch orientierte, reformfreudige Kleinproduzenten, die ebenso trachten, die ‚technische‘ Kontrolle über die Natur, die rechtliche Kontrolle über ihren Grund und Boden sowie die politische Kontrolle (oder zumindest erweiterte Mitbestimmung) über religiöse und andere gesellschaftliche Angelegenheiten zu erlangen. (Die Bilder von der Barbarei und der Idiotie des Landlebens, von den Bauern als natur- und scholleverbundenen, konservativ-reaktionären Existenzen konnten erst entstehen als diese Art von Kleinproduzenten – durch die Gegenreformation oder durch den Gang der kapitalistischen Entwicklungen – ihrer Existenz beraubt worden waren.)

Im Europa der frühen Neuzeit ist insgesamt in den ökonomisch entwickelten Zonen (von Italien bis England) das Entstehen einer neuen sozialen Klasse von einigermaßen ihrer selbst bewußten – kleinen – Produzenten zu beobachten: Bauern, Handwerker, Künstler-Ingenieure, aber auch Kaufleute (die den Vertrieb von neuartigen Waren und deren Erzeugung organisierten); Seefahrer, die – unter Benutzung neu entwickelter Navigationsinstrumente – neues Land erkundeten, neue Waren einbrachten (oder zumindest Produkte der ‚neuen Welt‘ durch Piraterie sich aneigneten).

Die Angehörigen dieser neuen sozialen Klasse – the ‚middle sort of the people‘ – waren arbeitende, selbständige Unternehmer in Stadt und Land (dies war in der frühen Neuzeit keine soziale Illusion), ‚self-employing workers‘, ihre körperliche und geistige Arbeitskraft zu Märkte tragende Gelehrte und Künstler, die Kopf- und Handarbeit miteinander ver-

knüpften – und dies nicht auf der Grundlage eines theoretischen Programms, sondern in ihrer alltäglichen Tätigkeit.

Charakteristisch für die frühe Neuzeit ist ein fröhlicher Materialismus, eine Intellektualisierung der alltäglichen Arbeit, die verbreitete Möglichkeit der sinnlichen Erfahrung der Verbindung von Kopf- und Handarbeit.

Die Herstellung der Verbindung von Denken und manueller Tätigkeit geschah im Alltag der Angehörigen der neuen sozialen Klasse von relativ autonomen Kleinproduzenten. Nicht länger war Gelehrsamkeit auf einige wenige berufsmäßige Intellektuelle beschränkt; die neu entfalteten – profitablen – Tätigkeiten erforderten eine Vielzahl von neuen intellektuellen Kenntnissen und Fertigkeiten. Neue Techniken in der Landwirtschaft erforderten ein vorausdenkendes und planendes Handeln. Nicht länger genügte es, Ackerbau und Viehzucht in bloßer Anpassung an die Naturgegebenheiten zu betreiben, die jahreszeitlichen und täglichen Abläufe der herkömmlichen Tätigkeiten einfach weiter zu verfolgen; die ‚natürlichen‘ Gegebenheiten mußten verändert, neu gestaltet werden. Dies geschah im großen wie im kleinen: in der Trockenlegung sumpfiger Gebiete oder buchstäblich in der Landgewinnung aus dem Wasser (wie in den Niederlanden und England); durch die Bewässerung allzu trockenen Landes ebenso wie durch die ‚Kultivierung‘ und Züchtung neuer landwirtschaftlicher Produkte.

Zugleich aber mußten von den Angehörigen der aufstrebenden neuen Mittelklasse in den Städten und auf dem Lande auch Auseinandersetzungen mit traditionellen Formen des Rechts, der Politik, des religiösen Glaubens, der Gelehrsamkeit geführt werden. Wer es weiter bringen wollte im Leben, konnte sich nicht länger damit begnügen, seine angestammte berufliche Tätigkeit ordentlich zu verrichten. Notwendig war vielmehr eine ständige Auseinandersetzung mit den bestehenden Verhältnissen (in der Natur, wie in der Gesellschaft): ein Aufbrechen der Schranken der ständischen Zunftorganisation, der feudalen Landwirtschaft, der traditionellen Religion.

Insgesamt bedeutete dies im 15., 16. und 17. Jahrhundert in Europa eine ständige Intellektualisierung des Alltags jener vielen kleinen Produzenten in Stadt und Land, für die die Fragen des religiösen Glaubens, des Weltbildes, der individuellen Lebenslage und der Perspektiven wirtschaftlicher Prosperität keine des bloßen Meinens, Glaubens und Dafürhaltens, sondern der gesamten Lebenspraxis waren. Die Entstehung und Verbreitung dieser relativ großen Zahl ‚organischer Intellektueller‘ (Antonio Gramsci), für die Denken keine spezielle, berufsmäßige Tätigkeit darstellte, sondern mit ihrer sonstigen Berufsarbeit untrennbar verbunden war, beförderte maßgeblich jene sozialen Umwälzungen in Europa, die sowohl zu politischen Revolutionen als auch zur Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise führten.

MODERNITÄT IN WISSENSCHAFT UND KUNST. ODER: VERDRÄNGUNG UND GESCHICHTE

„Der wahre Stammvater des *englischen Materialismus* und aller *modernen experimentierenden Wissenschaft* ist *Baco*. Die Naturwissenschaft gilt ihm als die wahre Wissenschaft und die sinnliche *Physik* als der vornehmste Teil der Naturwissenschaft. *Anaxagoras* mit seinen *Homoiomerien* und *Demokrit* mit seinen Atomen sind häufig seine Autoritäten. Nach seiner Lehre sind die *Sinne* untrüglich und die *Quelle* aller Kenntnisse. Die Wissenschaft ist *Erfahrungswissenschaft* und besteht darin, eine *rationelle Methode* auf das sinnlich Gegebene anzuwenden. Induktion, Analyse, Vergleichung, Beobachtung, Experimentieren sind die Hauptbedingungen einer rationalen Methode. Unter den *der Materie* eingebornen Eigenschaften ist die *Bewegung* die erste und vorzüglichste, nicht nur als *mechanische* und *mathematische* Bewegung, sondern mehr noch als *Trieb*, *Lebensgeist*, *Spannkraft*, als *Qual* – um den Ausdruck Jakob Böhmes zu gebrauchen – der Materie. Die primitiven Formen der letztern sind lebendige, individualisierende, ihr inhärente, die spezifischen Unterschiede produzierende *Wesenskräfte*. In *Baco*, als seinem ersten Schöpfer, birgt der Materialismus noch auf eine naive Weise die Keime einer allseitigen Entwicklung in sich. Die Materie lacht in poetisch-sinnlichem Glanze den ganzen Menschen an.“⁴

Friedrich Engels & Karl Marx

„... experience daily shews us that nothing is impossible unto man, but that through labour and industry the most difficult things at length may be obtained ...“⁵

The Moderate, 1648

„Reason is the *pace*; Encrease of Science the way; and the Benefit of man-kind, the end.“⁶

Thomas Hobbes

„Nun sehen wir endlich *Baco* von *Verulam* auftreten. Er zeigt zuerst, daß selbst der gute Wille, die Natur und ihre Kräfte kennen zu lernen, nicht hinreichte, sondern daß der Forscher sich zu diesem wichtigen Geschäfte besonders auszubilden habe. Er zeigt uns die Macht gewisser Vorstellungsarten, gewisser Vorurtheile, die uns hindern, die Gegenstände, welche die Natur uns darbietet, genau zu kennen und den Zusammenhang, indem sie untereinander stehen, zu begreifen. Wir erschrecken über die Forderungen, die er an den Beobachter macht, und erstaunen über die Hilfsmittel die er ihm reicht, über die neuen Organe mit denen er ihn ausrüstet. Von diesem Augenblick an scheint Beobachtung über Grillenfängerei zu siegen, an die Stelle des Wortes die Sache zu treten, indem das Wort eine wohlbeobachtete Sache bezeichnet. Hier scheint eine neue Epoche anzugehen, eine neue Bahn sich zu öffnen. Jeder Beobachter scheint gezwungen auf die Willkür seines eigenen Geistes Verzicht zu thun und sich den bestimmten Sachen zu unterwerfen.“⁷

Johann Wolfgang von Goethe

Wir sind längst daran gewöhnt, die Sphären der Kunst, der Wissenschaft und der Arbeit sorgfältig voneinander gesondert zu halten. Nach gängiger

Auffassung hat zu gelten: Ein Künstler oder eine Künstlerin *arbeitet* nicht, sondern geht einer eigenartigen schöpferischen Betätigung nach, die manchmal auch Geld einbringt. Ein Wissenschaftler der – außer Theorie – etwas Materielles produziert, ist ein Techniker.

Wir sind heute daran gewöhnt, sorgfältig zwischen literarischen und wissenschaftlichen Texten zu unterscheiden. Der Abstand zwischen fiktionaler und nichtfiktionaler Literatur wird allenfalls durch eine entsprechende Wissenschaftsdisziplin – die Literatur-Wissenschaft – überbrückt.

Doch einem 'echten' Wissenschaftler schriftstellerische Qualitäten zu bescheinigen, bedeutet beinahe, ihm seine 'wissenschaftlichen' Qualitäten abzusprenken und ihn ins Reich der Dichter zu verweisen. Dies wiederum soll heißen, daß seine Äußerungen nichts oder wenig mit Wahrheit und Wirklichkeit zu tun haben, sondern Erfindungen sind, erdichtete Wahrheit (also Wahrheit in einem eigentümlich 'höheren' Sinn).

Die nunmehr gängige Trennung zwischen Wissenschaft und Literatur hat ihre Entsprechung innerhalb der Wissenschaft selber in der Aufspaltung zwischen Naturwissenschaft(en) und Geistes- oder Sozialwissenschaft(en).

Es ist bemerkenswert, daß diese Aufspaltungen nunmehr als geradezu natürliche, und darum wohl nicht mehr zu überwindende Phänomene betrachtet werden. Wobei gleichzeitig von der Notwendigkeit der 'Zusammenschau', 'Vernetzung', 'Ganzheitlichkeit' etc. geschwärmt wird. Als einheitsstiftend gelten entweder 'natürliche' Instanzen (die *Natur*, die geschützt werden muß und in die der Mensch nicht ungestraft eingreifen darf) oder 'übernatürliche' Instanzen und Kräfte (Götter, Geister, der Mond ...). Das heißt, als einheitsstiftend für die verschiedenen Weisen der menschlichen Welt-Erkenntnis und deren Darstellung wird keineswegs die menschliche Wahrnehmungs-, Organisations- und Gestaltungsfähigkeit angenommen, sondern allenfalls die 'Fähigkeit' der Hingabe an außermenschliche Gewalten. (Allerdings scheint derzeit überhaupt die Rettung der Welt vor allem von der Selbstaufgabe der Menschheit abzuhängen; und es geht nicht mehr um die Herstellung einer für die Menschen lebenswerten Welt, sondern etwa um die Arterhaltung aussterbender Gräser oder Tiere, der allemal gegenüber der Behebung menschlichen Leids und Elends der Vorzug zu geben ist: wurde früher einmal der Untergang des Abendlandes, so wird jetzt der Welt-Untergang schlechthin beschworen ...)

Dem entsprechend werden gegenwärtig im Bereich der sogenannten schöngeistigen Literatur, jedenfalls der hohen Literatur, vor allem 'Geschichten' erzählt, Märchen, und es wird über die Wirklichkeit hinwegtäuschende oder von ihr ablenkende Prosa oder Lyrik erzeugt.

Doch es war nicht immer so: die neuzeitliche Literatur ist ebenso wie die neuzeitliche Wissenschaft immer wieder mit der Erkenntnis der Wirk-

lichkeit und ihrer bewußten und planvollen Veränderung und Verbesserung verbunden gewesen.

Ein wesentliches verbindendes Element in Theorien der modernen Kunst und der modernen Wissenschaft ist die Kategorie der Arbeit. Immer wieder wird die tätige Gestaltung und Veränderung vorgegebenen Materials als konstitutiv für die wissenschaftliche Tätigkeit (Verbindung von Theorie, Empirie und Handarbeit, etwa im Experiment) wie für die künstlerische Produktion hervorgehoben. Daraus ergibt sich im modernistischen Kunst- und Wissenschaftsverständnis immer wieder eine Affinität zur Sphäre der industriellen Arbeit.

Es ist aber zu zeigen, daß relevante Strömungen neuzeitlicher Wissenschaft und Kunst immer wieder den Zusammenhang, ja die Einheitlichkeit der menschlichen Erkenntnis wie auch der Erkenntnis und Gestaltung der Welt beinhaltet haben; und daß davon ausgehend auch immer wieder ein Naheverhältnis von Wissenschaft und Kunst, aber eben auch zu jeglicher produktiven Arbeit betont worden ist.

Gerade in einer Zeit, in der Wissenschaft und Technik als Ursachen der schwerstwiegenden Übel, die die Menschheit betreffen und bedrohen (vom Ozonloch bis zu den Regenwäldern), angesehen werden, ist es wichtig, sich noch einmal zu vergegenwärtigen, was mit moderner Wissenschaft einst gemeint war.

Francis Bacon (1561–1626) zum Beispiel hatte in seinen Schriften die Trennung zwischen akademischer, universitärer Gelehrsamkeit und dem Erfahrungswissen der Handwerker, der Künstler-Ingenieure überwunden. Dies war ein wichtiger Beitrag zur Entwicklung der modernen Wissenschaft. Aber die Schriften Bacons sind wesentlich Ausdruck bestehender Tendenzen, sozialer Bewegungen, gewesen und keineswegs – wie es heutige Philosophie-Geschichtsschreibung gerne will – einsame Gedankenschöpfungen eines mehr oder weniger genialischen Philosophen.

„Francis Bacon himself was always insistent that his philosophy was to be regarded not as the product of his individual wit, but as the product of his age.“⁸

Entscheidend ist überhaupt das Kriterium der Praxis, die Bewährung eines jeglichen Denkens und Handelns an seinem Nutzen für die Menschen insgesamt. Francis Bacon hat dies mit den folgenden Sätzen zusammengefaßt:

„In natural philosophy practical results are not only the means to improve human wellbeing. They are also the guarantee of truth. ... Science too must be known by its works. It is by the witness of works, rather than by logic or even observation, that truth is revealed and established. It follows from this that the improvement of man's lot and the improvement of man's mind are one and the same thing.“

Und:

„whether knowledge is possible or not must be settled not by argument, but by trying.“⁹

Es gehörte zum Ideal der frühneuzeitlichen Wissen-

schaft, daß sie ein kollektives Werk zu sein hatte, ein ständiger Gedankenaustausch zwischen den Gelehrten und Handwerkern, basierend auf einer Einheit von Kopf- und Handarbeit, zum Wohle der Menschheit insgesamt.

„Bacon insisted again and again on the virtual identity of scientific truth and practical utility. ‚What is most useful in practice is most correct in theory.‘ (*Novum Organum*, II, 4)

‚The improvement of man's mind and the improvement of his lot are one and the same thing.‘ (*Thoughts and Conclusions*).“¹⁰

Derartiges Verständnis von Wissenschaft und Technik, derartige Auffassungen von wahrhaft industrieller Arbeit muten heutzutage geradezu befremdend an; doch sie standen am Beginn der modernen Wissenschaft, und es wäre gut, würde heutige Wissenschafts- und Technik-Kritik sich auf jene Auffassungen (und somit auch auf Bacon) besinnen, statt einem vernunft- und menschenfeindlichen Obskurantismus zum Wohle einer vergötzten Natur zu huldigen.

Francis Bacon und viele seiner Zeitgenossen (unter den an der neuen Wissenschaft, das heißt an der Verbindung von Empirie und Experiment und theoretischer Erklärung, interessierten Handwerkern und Gelehrten) wünschten keine Wissenschaft losgelöst von den Fragen nach ihrem Nutzen für die Menschheit; im Gegenteil: geforscht und technisch umgesetzt sollte das werden, was das menschliche Leben besser gestalten konnte. Und so war Bacon auch keineswegs ein Gelehrter, der versuchte, den Menschen seiner Zeit beizubringen, wie sie – formal, entsprechend diversen Regeln – richtig Wissenschaft zu betreiben hätten; ausschlaggebend für die ‚Richtigkeit‘ wissenschaftlicher Arbeit sollte eben nicht mehr eine Orientierung an aristotelischer (oder vielleicht Baconscher) Logik sein, sondern das Kriterium der Praxis: die Menschen sollten lernen, kraft eigener Vernunft und nicht auf Grundlage fremder – gar antiker – Autorität zu handeln.

„He was not proposing to teach men how to argue correctly, but how to invent new arts. He complains of the ‚unkind and ill-starred divorce between the empirical and the rational faculty, which had thrown into confusion all the affairs of the human family‘. He proposes to remarry them in the interest of human wellbeing. ‚Out of this marriage,‘ he writes, ‚let us hope there may spring helps to man, and a line and race of inventions that may in some degree subdue and overcome the necessities and miseries of humanity.‘“¹¹

Seitens der Wissenschaft wurde nach der Englischen Revolution von 1640 bis 1660 und im Gefolge der Restauration des Königshauses der Stuarts sorgfältig der unpolitische Charakter aller wissenschaftlichen Unternehmungen betont, ebenso wie das Bemühen, sich jeglicher Einmischung in religiöse und moralische Angelegenheiten zu enthalten. In einem Entwurf für die Statuten der *Royal Society* aus dem Jahre 1663 heißt es:

„The Business and Design of the Royal Society is: To improve the knowledge of natural things, and all

useful Arts, Manufactures, Mechanick practices, Engynes and Inventions by Experiments – (not meddling with Divinity, Metaphysics, Moralls, Politicks, Grammar, Rhetorick, or Logick).“¹²

Und Thomas Sprat schrieb in seinem 1667 erschienenen Werk *The History of the Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge* über die Aufgaben dieser wissenschaftlichen Gesellschaft:

„Their purpose is, in short, to make faithful *Records*, of all the Works of *Nature*, or *Art*, which can come within their reach: that so the present Age, and posterity, may be able to put a mark on the Errors, which have been strengthened by long prescription: to restore the Truths, that have lain neglected: to push on those, which are already known, to more various uses: and to make the way more passable, to what remains unreveal'd. This is the compass of their Design. And to accomplish this, they have indeavor'd, to separate the knowledge of *Nature*, from the colours of *Rhetorick*, the devices of *Fancy*, or the delightful deceit of *Fables*. ...

They have attempted, to free it from the Artifice, and Humors, and Passions of Sects; to render it an Instrument, whereby Mankind may obtain a Dominion over *Things*, and not onely over one anothers *Judgements*.“¹³

Doch die strikte Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Literatur, wurde etwa seitens der Literatur nicht ohne weiteres vollzogen. Immer wieder wurde der Erkenntnis-Charakter der Kunst hervorgehoben, sowie die Funktion der Literatur, Tatsachen und Kenntnisse von der Welt ebenso zu vermitteln wie Belehrung über sittliches Handeln und Unterhaltung. Immer wieder wurde (z. B. in Daniel Defoes „Robinson Crusoe“) gerade auf den nicht-fiktionalen Charakter von erzählten Geschichten verwiesen. Und noch Charles Baudelaire stellte fest:

„Die Zeit ist nicht mehr fern, wo man begreifen wird, daß jede Literatur, die sich weigert, mit Wissenschaft und Philosophie in brüderlicher Gemeinschaft zu leben, eine menschenmörderische und selbstmörderische Literatur ist.“¹⁴

Das Naheverhältnis zwischen moderner Kunst und moderner Wissenschaft ist kein willkürlich konstatiertes und auch keine bloß programmatische Aussage; es ist begründet in den wirklichen Anfängen neuzeitlicher Wissenschaft und neuzeitlicher Kunst, die in jener neuen sozialen Klasse relativ autonomer Kleinproduzenten wurzelten, deren Angehörige noch die berechtigte Hoffnung haben konnten, Arbeit, Kunst, Wissenschaft und Religion zu einer umfassenden und zum allgemeinen menschlichen Glück auf Erden führenden Lebenspraxis zu vereinen.

Mit dem Untergang jener Klasse (deren Angehörige in das Bürgertum oder in das Proletariat aufgingen) wurden die Reste der einst bestehenden zusammenhängenden Lebensperspektiven in zersplitterten Sonderbereichen der Kunst, der Wissenschaft und der politischen Programmatik aufgehoben.

BESTIMMUNGSSTÜCKE MODERNER KUNST

„Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachmachen, dessen verborgenstes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist, mit anderen Worten, vollendete Mimesis.“¹⁵

„Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien. Sie kann nur aus dem Standpunkt der unmittelbaren, aktuellen Gegenwart geschrieben werden; denn jede Zeit besitzt die ihr eigene neue aber unvererbare Möglichkeit, die Prophetien zu deuten, die die Kunst von vergangenen Epochen gerade auf sie enthielt.“

„Es ist die wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte die der Epoche ihrer Abfassung geltenden Prophetien in den großen Kunstwerken der Vergangenheit zu entziffern.“¹⁶

Walter Benjamin

Was im engeren Sinn als moderne Kunst (inzwischen als ‚klassische Moderne‘) bezeichnet wird, ist etwa Ende des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entstanden.

Die Produkte dieses künstlerischen Modernismus entstammen hoch entwickelten kapitalistischen Gesellschaften (wie England, Frankreich, USA) oder relativ unterentwickelten Gesellschaften (wie zum Beispiel der Habsburger-Monarchie) oder solchen, die an der Peripherie avancierter kapitalistischer Regionen existierten (z. B. Irland) oder aber in Zusammenhang mit revolutionären Prozessen (z. B. in Rußland).

Es gibt also keine einheitlichen und oberflächlichen Erklärungsmuster für das Entstehen modernistischer Kunstwerke.

Ein wichtiges Merkmal moderner Kunst ist, daß sie bei ihren Rezipienten eine intellektuelle Selbstorganisation, eine Reorganisation der gewohnten, herkömmlichen Seh-, Hör-, Denkweisen – und eventuell gar Handlungsweisen bewirkt – oder zumindest bewirken kann.

Das heißt, moderne Kunst hat unter anderem die Funktion einer informellen Erziehungs- und Kulturarbeit, wie sie die Regelerziehungsinstitutionen und die übliche Kulturindustrie längst nicht mehr leisten sollen, wollen oder überhaupt im Stande sind.

Es gibt eine wiederkehrende Legende von der modernen Kunst, die besagt, moderne Kunstwerke seien nur für Minderheiten von Kennern bestimmt und jedenfalls für die Massen unverständlich. Dem ist zweierlei entgegenzuhalten:

Erstens erfordern moderne Kunstwerke die „Anstrengung des Gedankens“, aber dies ist auch schon der Anspruch vieler – vermeintlich einfacher – beruflicher Tätigkeiten. Moderne Kunst soll nicht der Andacht und Erbauung, der quasi-religiösen Verzückerung, der Zerstreuung und Ablenkung dienen, sie soll vielmehr das menschliche Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsvermögen erneuern, erweitern und bestärken. Dazu bedarf es der wiederkehrenden kritischen Auseinandersetzung mit den Kunst-

werken; daher müssen sie auch abweichen von der Norm, vom Gewohnten, müssen immer wieder neu und provokant, müssen wahrhaft modern sein; müssen zum Nach- und Weiterdenken anregen.

Zweitens: Betrachten wir die wirklichen Ansätze der Theorie und Praxis moderner Kunst in den vergangenen hundert oder hunderfünfzig Jahren, dann fällt auf, wie sehr Bemühungen um die große Zahl möglicher Konsumenten, um die Vermittlung der massenhaften Befähigung zu einer produktiven Konsumtion von Kunstwerken im Vordergrund standen. Allerdings standen und stehen dem die Praktiken des Regelerziehungssystems ebenso entgegen, wie die der gängigen Kulturindustrie und der einschlägigen Wissenschaftsdisziplinen. Verhindert werden sollen hierbei stets die massenhafte Vermittlung jener Fertigkeiten und Kenntnisse, die es gestatteten, bestehende gesellschaftliche Verhältnisse zu verstehen und bewußt zu gestalten.

Moderne Kunst kann nur verstanden werden auf dem Wege autodidaktischer Bemühungen – und sie fördert diese auch.

So sind etwa Schriftsteller wie Marcel Proust, James Joyce oder Robert Musil zunächst ohne weiteres lesbar; sie stellen keine erhöhten ‚formalen‘ Anforderungen an die Leserinnen und Leser (wie dies manchmal bei modernistischen Gedichten oder Theaterstücken der Fall sein kann). Allerdings verstellt eine ‚Tradition‘ feuilletonistischer und literaturwissenschaftlicher Interpretation den Zugang zu den epochalen Werken der Moderne, weil diese als ungeheuer kompliziert, äußerst schwer verständlich und angeblich nur unter Zuhilfenahmen einer oft mehrere tausend Werke umfassenden Sekundärliteratur auch nur zu lesen begonnen werden können.

So kann allem Anschein nach niemand, außer einem berufsmäßigen Literaturwissenschaftler, auch nur einen, geschweige denn mehrere der großen modernen Romane in einem Leben lesen.

Das Gegenteil ist wahr: gerade die epochalen Werke der modernen Literatur (wie z. B. James Joyces „Ulysses“, Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ oder Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“) erfordern keineswegs eine enorme Vorbildung. Es ist nicht notwendig, Homer zu kennen, um James Joyces „Ulysses“ zu lesen und zu verstehen.

Die Werke der Moderne zerstören gewöhnliche und elitäre Bildungstraditionen und schaffen ein eigenes, neues Verständnis für sich selbst, wie – stellenweise – für die Kunst der Vergangenheit. Künstlerische Modernität, die ihrer selbst bewußt ist, ergreift stückweise die Vergangenheit, bricht Teile heraus, interpretiert sie neu, eignet sie sich so an, aktualisiert sie (macht sie für die Gegenwart brauchbar), zerstört systematisch andere Teile der bisherigen Geschichte der Kunst, und schafft sich so eine bewußt artifizielle neue Tradition – eine eigene Tradition der Moderne.

Was die visuellen Künste und die Musik anbelangt, so gilt auch hier, daß Modernität ein neues

Sehen und ein neues Hören erzwingt sowie die Diskussion über Bilder, Plastiken und Musikstücke. Dazu steht im Widerspruch die herkömmliche Aufführungs- und Ausstellungspraxis, die stummes, andächtiges Zuhörertum in den Konzertsälen und Opernhäusern (ergänzt durch nicht enden wollen den Applaus an gegebenen Stellen) und stille Bildbetrachtung in den Museen und Ausstellungshäusern pflegt.

Zumindest seit Charles Baudelaire gibt es ein Bemühen um die Vermittlung moderner visueller Kunst für die große Zahl.

Und mit Gustav Mahler, der Schönbergschule (und später dem Experiment mit dem ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘) begann ein neues Verständnis für die Notwendigkeit eines neuen Hörens ebenso wie einer neuen, präzisen, werkgetreuen Aufführung von Musikstücken; die häufige, detailgenaue, gleichmäßige Wiederholung von oft sehr kurzen Musikstücken war ein Ideal, das im üblichen Konzertbetrieb nicht zu realisieren war und dem erst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit (und hier erst mit der Compact Disc) entsprochen werden konnte.

Die Abkehr vom üblichen Konzertbetrieb wurde und wird den Vertretern der musikalischen Wiener Moderne als Versuch der elitären Abwendung von den Massen ausgelegt; in der Tat war es der Versuch, in Abkehr vom traditionellen bürgerlich-feudalen Musikbetrieb eine Schule des neuen Hörens, des Mitdenkens, der Beförderung musikalischer Intelligenz zu begründen.

Insgesamt kann bezüglich der künstlerischen Moderne hervorgehoben werden: Moderne Kunst bedarf stets der theoretischen Auseinandersetzung; es muß immer wieder von neuem bestimmt werden, welche die Maßstäbe für ein wahrhaft modernes Kunstwerk sind; diese Maßstäbe sind weder ewig feststehende Normen, noch bloßes Ergebnis der Übereinkünfte von wenigen Experten (gleichsam Priestern der Kunst): die Maßstäbe müssen öffentlich und allgemein diskutiert werden, sie müssen allen Menschen zugänglich sein und einsichtig gemacht werden können.

Das Verständnis für moderne Kunst ist kein Geheimwissen weniger Auserwählter, sondern prinzipiell allen zugänglich und in argumentativer Weise zugänglich zu machen. (Dies ist eine erste wichtige Parallele der Ansprüche moderner Kunst zu den ursprünglichen Ansprüchen moderner Wissenschaft!)

Die notwendige theoretische Auseinandersetzung mit den Kunstwerken der Moderne verändert auch das Verhältnis zu aller bisherigen Kunst, denn auch sie wird nunmehr Gegenstand kritischer Auseinandersetzung, wird neu interpretiert, in der Bewertung und Interpretation destruiert und/oder neu angeeignet. Kunst hört damit auf, eine Sphäre der Ersatz-Religion, der gedankenfernen, andachterfüllten Erbaulichkeit zu sein. (Auch dies ist eine Parallele zur neuzeitlichen Wissenschaft, die die Welt zunehmend entzaubert und entsakralisiert hat!)

In der Auseinandersetzung mit Kunst wird Welt-Erfahrung vermittelt; in Kunstwerken finden gesellschaftliche Prozesse, Auseinandersetzungen, Entwicklungen ... ihren Niederschlag und Ausdruck; Kunstwerke sind Stücke eines kollektiven Gedächtnisses; sie sind aber nicht nur Erinnerungs-Stücke, sondern zugleich Elemente einer vorweggenommenen Zukunft und dienen dem Gedenken und der Aufbewahrung nicht eingelöster Hoffnungen der Vergangenheit; in den Träumen der Phantasie und mit Gedankenexperimenten können Möglichkeitswelten erdacht und vermag die Neugestaltung der bestehenden Welt überlegt werden. Kunstwerke werden durch Nach- und Weiterdenken von den Betrachterinnen und Betrachtern, Hörerinnen und Hörern, Leserinnen und Lesern zu Ende produziert.

Da die Interpretationsmöglichkeiten eines Kunstwerkes zahlreich sind, wäre die Auseinandersetzung mit Kunst als kollektiver Kommunikationsprozeß zu organisieren. Geschehe dies, dann könnte es auch geschehen, daß Auseinandersetzung mit Kunst eben auch die wiederholte, andauernde Auseinandersetzung mit historischen und aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen bedeutet und schließlich in die bewußte (individuelle und kollektive) Lebensgestaltung, in die politische Gestaltung der Gesellschaft übergeht.

„... und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.“¹⁷

ANMERKUNGEN:

- 1 Charles Baudelaire: „Die Weltausstellung 1855“. In: Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke / Briefe*. Hsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Band 2. Carl Hanser, München, Wien 1983, S. 233 f.
- 2 Karl Marx / Friedrich Engels: „Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren

- Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten.“ In: Karl Marx / Friedrich Engels: *Werke*, Band 3. Dietz, Berlin 1959, S. 21
- 3 Zitiert nach Charles Webster: *The Great Instauration*. Duckworth, London 1975, S. 1
- 4 Friedrich Engels / Karl Marx: „Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Konsorten“. In: Karl Marx / Friedrich Engels: *Werke*, Band 2. Dietz, Berlin 1958, S. 135
- 5 Zitiert nach Joseph Frank: *The Beginnings of the English Newspaper 1620–1660*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1961, S. 160
- 6 Thomas Hobbes: *Leviathan*. Edited with an introduction by C. B. Macpherson. Penguin, Harmondsworth 1968, S. 116
- 7 *Goethes Werke*. Hsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Band 68,2. Hermann Böhlaus Nachf., Weimar 1897, S. 161 f.
- 8 Benjamin Farrington: *Francis Bacon. Philosopher of Industrial Science*. Collier Books, New York 1961, S. 33
- 9 Zitiert nach Christopher Hill: *Intellectual Origins of the English Revolution*. Panther Books, London 1972, S. 94
- 10 a. a. O., S. 82
- 11 a. a. O., S. 81 f.
- 12 Zitiert nach G. Böhme u. a.: *Experimentelle Philosophie*. Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 205), Frankfurt/M. 1977, S. 140
- 13 Thomas Sprat: *History of the Royal Society*. Edited with critical apparatus by Jackson I. Cope and Harold Whitmore Jones. Routledge & Kegan Paul, London 1966, S. 61 f.
- 14 Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*, Band 2. Hanser, Wien, München 1983, S. 195
- 15 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* I,3. Suhrkamp (werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt/M. 1980, S. 1047
- 16 a. a. O., S. 1046
- 17 Karl Marx / Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei [London 1848]. In: Karl Marx / Friedrich Engels: *Werke*, Band 4. Dietz, Berlin 1959, S. 465

KARL STOCKREITER

GIACOMO LEOPARDI ODER DIE ENGAGIERTE MELANCHOLIE ALS WIDERSTANDSFORM

I.

„Das Wort ‚Melancholie‘ bezeichnet im modernen Sprachgebrauch recht unterschiedliche Dinge. Es ist der Ausdruck für eine Geisteskrankheit, die durch Angstzustände, tiefe Depression und Lebensüberdruß gekennzeichnet ist – wenngleich freilich in neuerer Zeit ihr medizinischer Begriff eine weitgehende Zersetzung erfahren hat.¹ Es ist ferner der Ausdruck für ein auch im physischen Habitus kenntlich werdende Charakterveranlagung, die zusammen mit der sanguinischen, cholerischen und phlegmatischen das System der ‚vier Temperamente‘ bildet. Es ist schließlich der Ausdruck für einen vorübergehenden Seelenzustand, der bald quälend, deprimierend, bald aber auch nur sanft-träge oder nostalgisch sein kann. In diesem Fall ist es eine rein subjektive Stimmung, die dann auf die Welt der objektiven Dinge übertragen werden kann, so daß man sinnvoll von der ‚Melancholie des Abends‘, der ‚Melancholie des Herbstes‘ oder, wie Shakespeares Prinz Heinz, von der Melancholie von ‚Moorditch‘, des nach einer Sumpfgegend benannten Londoner Stadtteils, sprechen kann.“²

In dieser Präambel zu ihrem Meisterwerk der Melancholiedarstellung *Saturn und Melancholie* haben Klibansky, Panofsky und Saxl nur eine kleine Zahl von Melancholievorstellungen genannt. Müheelos könnten andere Masken der Schwermut aus der Requisitenkammer der Gattungsgeschichte hervorgeholt werden. Die Langweile des Adels etwa, der im Frankreich des 17. Jahrhunderts von allen relevanten Entscheidungen ausgeschlossen, sich durch die Attitüde des *ennui* vom Gefühl der Ohnmacht entlastete oder der Eskapismus des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert, das sich, die Macht- und Unterdrückungsverhältnisse konservierend, in die resignative Innerlichkeit der Literatur zurückzieht.³ Man könnte ebenso den Vorwurf der „linken Melancholie“ erwähnen, den Walter Benjamin gegen die „routinierte Schwermut“ Erich Kästners richtet, dessen Gedichte zu

„der Traurigkeit des Saturierten, der sein Geld nicht restlos seinem Magen zuwenden kann,“

sprechen.⁴

Es gibt allerdings eine Form der Melancholie, auf die der Vorwurf der ohnmächtigen, weltflüchtigen Resignation nicht zutrifft und die – auf dem ersten Blick – auch mit den tradierten Melancholievorstellungen im Widerstreit liegt: die artistische Melancholie. Diese durchdringt die Künstlerexistenz vollständig. Sie bezeichnet den Standort des Künstlers im Bereich des Wissens als Randlage dessen, der vor dem Objekt zurücktritt und mit radikaler Skepsis die Gewißheiten ins Schwanken bringt, auch die sein Selbstbild betreffenden. Sie spricht den

Wunsch nach Enthüllung aus, nach Aufdeckung, daß das Selbstverständnis der Menschen, auch der Weisen in ihren Büchern, Betrugereien und Täuschungen sind, Masken und nur zum Schein; denn mit den Worten des melancholischen Jacques aus Shakespeares *As You Like It*:

„die ganze Welt spielt Komödie, die ganze Welt spielt Theater.“

Sie bezeichnet auch den Standort des Künstlers in der Gesellschaft: als Außenseiter, der die einfache Identität vereitelt und als Verweigerer der sozialen Rolle. Vor allem aber verkörpert die artistische Melancholie eine spezifische Form der Reflexion, die man eine materielle nennen könnte; eine, die von den Phänomenen nicht weg, sondern hinflüchtet und deren Rissen und Unwägbarkeiten in ihren Denkbildern Rechnung trägt, ohne sie in einer entstofflichten, transzendenten Einheit versöhnen zu wollen. Geht sie durch die Zerrissenheit der Phänomene, denen das *pathos* der Menschen anhaftet, hindurch, so setzt sie die Sicherheit dessen aufs Spiel, der derart denkt, und versagt ihm die ruhige Identität zwischen dem Ich, das sich betrachtet und dem betrachteten. So ist melancholische Reflexion niemals vor einer Gefahr geschützt, die ihr die Verweigerung der Kontinuität beschert: der gegensätzlichen Auswirkungen der melancholischen Erkrankung entsprechend, von genialer Inspiration in den Abgrund geistiger Dumpfheit zu fallen. Gäbe es ein Emblem der artistischen Melancholie, dann wäre es, wie manchmal in der ikonographischen Überlieferung als Attribut der Melancholie, der Spiegel, in dessen reflektiertem Bild die Spaltung des Blicks Erfahrung wird.

Die artistische Melancholie als Selbstbild des Künstlers erscheint erstmals im italienischen Humanismus und bleibt bis in die Zeit der Moderne tragfähiges Paradigma. Ihr Auftritt fällt mit dem radikalen Wandel des Melancholiebegriffs im Quattrocento durch die Florentiner Neuplatoniker zusammen, die das gefürchtete, verdüsterte Bild der Melancholie aus dem Mittelalter nobilitierten. Wenngleich die Künstler der neu entstandenen Theorie, in der die Verbundenheit von Genie und Melancholie beschlossen war, viel für ihr verwandeltes Selbstverständnis und ihre Emanzipation vom Zunftwesen verdankten, so ist doch auch von Anfang an ein deutlicher Widerspruch zu den idealistischen Konzepten der Philosophen vernehmbar.

Für beide gilt freilich, daß sie nicht auf das entwertende Bild des den Krankheiten verfallenen Melancholikers, welches die mittelalterliche Überlieferung bot, zurückgreifen konnten, um ihre Melancholievorstellung zu einem Streitbegriff zu machen.

Zu diesem Zweck eignete sich eine andere, aus der Antike stammende Schrift, in der die über zwölf Jahrhunderte lang vergessene Auffassung vom hochbegabten Melancholiker sich entfaltete: Das *Problem XXX, 1*, jene „Monographie der schwarzen Galle“, die in den Aristoteles zugeordneten *Proble-mata* aufgenommen wurde und wahrscheinlich Theophrast zum Autor hat. Hier vollzog sich auf der Grundlage der Aristotelischen Naturphilosophie in unnachgeahmter Weise die Vereinigung zwischen dem medizinischen Begriff der Melancholie, der Wahnvorstellung der griechischen Tragödie und des *mania*-Begriffs der Platonischen Philosophie. Die Fähigkeit, auf alle psychophysische Einflüsse leicht und heftig zu reagieren, die der Verfasser dem Melancholiker aufgrund dessen habitueller Veranlagung zusprach, konnte – war der Typus des Außergewöhnlichen einmal theoretisch gerechtfertigt – zur Auffassung des Melancholikers als Genie beitragen. Durch die gewaltsame Anspannung seines Erinnerungsvermögens entstehen im Melancholiker Vorstellungen und Bilder (*phantasmata*), die seinen Geist heftiger bewegen, als es bei anderen der Fall ist. Ganz offensichtlich ist es die *vis imaginativa*, die Einbildungskraft, die für die überragende Begabung des Melancholikers verantwortlich ist und in deren Eigentümlichkeit ihre Abkunft von der schöpferischen *mania* und dem göttlichen Enthusiasmus bei Platon durchschimmert. Die Wandlung, welche die Auffassung des „göttlichen Wahns“ im *Problem* vollzieht, ist allerdings bedeutungsvoll; dieser wird zu einer

„Erregbarkeit der Seele gemacht und damit die Größe des geistigen Menschen an das Maß seiner Erlebnis- und insbesondere seiner Leidensfähigkeit geknüpft.“⁵

Das Konzept des genialen Melancholikers wurde erst von den Philosophen und Künstlern der Renaissance wieder aufgenommen, wobei die Gegensätzlichkeit ihrer Umformungen dieser Auffassung von Interesse ist. Während die Neubegründung der modernen Genielehre in der Renaissance-Philosophie sich am Begriff des göttlichen Enthusiasmus aus Platons *Phaidros* orientierte, der nicht nur die Vernunft der Vernünftigen übersteigt, sondern auch Rettung verspricht aus der in Polaritäten gespannten phänomenalen Welt, an der auch die *vis imaginativa* klebt, ist es gerade die Einbildungskraft mit ihrer Voraussetzung der psychophysischen Labilität, um die sich die Auffassung des Künstlers von herausragender schöpferischer Befähigung kristallisiert. Die Ambivalenz der Melancholie findet in der Doppelgesichtigkeit der Einbildungskraft ihre Entsprechung. Diese ist eine Fähigkeit, die zwischen dem Fühlen und dem Denken liegt, die teil hat an den Sinneswahrnehmungen, ohne ihre Evidenz zu besitzen und am Denkvermögen, ohne den logischen Zusammenhang abstrakten Folgerns zu kennen. Damit ist die Konkurrenz zur Philosophie deutlich gemacht. Dieser sind die Scheinbilder der

Einbildungskraft mit ihrem Erkenntnisanspruch bei gleichzeitiger Körpernähe ein Skandal.

In der Zeit, in der das Publikum noch an der mittelalterlichen Auffassung von der Minderwertigkeit des melancholischen Temperaments festhielt, wandten sich die Künstler und Gelehrten der Renaissance dem Bild des Saturns zu, das die Astrologie überlieferte. Diese hellenistische Wissenschaft, die in arabischen Handschriften konserviert wurde, war die zweite Quelle für die Lehre vom Melancholiker, die in einem genauen Zusammenhang mit den Theorien von den Gestirneinflüssen steht. In der Saturnvorstellung bekundet sich ein dialektischer Zug, der

„aufs erstaunlichste der Dialektik des griechischen Melancholiebegriffs sich zuordnet. ... Wie die Melancholie, so verleiht auch der Saturn, dieser Dämon der Gegensätze, der Seele auf der einen Seite die Trägheit und den Stumpfsinn, auf der andern die Kraft der Intelligenz und Kontemplation, wie sie bedroht auch er die ihm Unterworfenen, mögen sie an und für sich noch so erlauchte Geister sein, stets mit den Gefahren des Trübsinns oder der irren Ekstase ...“⁶

Ähnlich der im *Problem* vertretenen Theorie, in der das weitgehend negative, medizinische Bild der Melancholie eine Wendung bekommt, die eine ambivalente Spannung erzeugt, wird in der Antike das komplexe und überwiegend negative Saturnbild der Astrologie mit einem grundsätzlich positiven kontrastiert. Der Humanismus entdeckt nun im Saturn und in der Melancholie diese Polarität wieder und sieht in ihr die Grundstruktur des neuentdeckten Genies. Vor allem bei Marsilio Ficino, dem „Philosophus Platonicus, Medicus et Theologus“, Übersetzer Platons und Plotins, der am eindrucklichsten und nachhaltigsten das Bild des genialen Melancholikers formte, wird jedoch auch der Gegensatz zu den Auffassungen der Künstler offensichtlich. Spiegelt sich auch in Michelangelos Wortgebrauch die Verbindung zwischen „platonischem Wahnsinn“ und „aristotelischer Melancholie“ wider, wenn er die für sein Schaffen geeignete Seelenverfassung *pazzia* nennt; dann wollte er, indem er seine „Verrücktheit“ betonte, gewiß weniger auf seinen „göttlichen furor“ verweisen, als auf sein sich nicht anpassendes Verhalten.⁷ In Ficinios dem Übersinnlichen zugewandter Philosophie freilich spielt der „platonische furor“ eine andere Rolle. Sein Interesse gilt dem saturnischen Gelehrtentypus, den *studiosi* und Geistesarbeitern, die, zur melancholischen Erkrankung prädestiniert, stets von der gefährlichen Widersprüchlichkeit Saturns bedroht sind. Es ist der tiefere Sinn seiner *Theologia Platonica*, daß sie die Erlösung aus der immanenten Antithetik des Saturns verspricht, indem in einem philosophisch-therapeutischen Verfahren der Dämon und damit auch die Melancholie von ihren schädlichen Eigenschaften gereinigt wird. Für Ficino besteht kein Zweifel: schädliche Eigenschaften und diesseitige Welt sind identisch. Nach seinem Rat kann sich der hochbegabte Melancholiker nur in Sicherheit

bringen, wenn er sich Saturn freiwillig zuwendet.

„Als Feind und Bedrucker alles irgendwie dem Diesseits verhafteten Lebens erzeugt Saturn die Melancholie; als Freund und Beschützer eines höheren, rein intellektuellen Daseins aber vermag er sie zu heilen.“⁸

Daß mit der Loslösung aus der Sphäre der menschlichen Bedürfnisse und Wünsche auch die Bedeutung der Einbildungskraft für den philosophischen Melancholiker sinkt, ist nur zu verständlich. Der Neuplatoniker beantwortet die Frage, die nach Benjamin das Bild des Melancholikers dem Zeitalter stellte,

„wie es gelingen könne, dem Saturn die Geisterkräfte abzulauschen und doch dem Wahnsinn zu entgehen“.⁹

mit der Theorie der erhabenen Melancholie, die von ihren gemeinen, verderblichen Eigenarten getrennt wurde. Es ist kein Zufall, daß gerade die gemeine Melancholie die Aufmerksamkeit der Renaissance-Künstler erregt.

In der Bildüberlieferung des späten Mittelalters hatte sich Saturn immer mehr zum Vertreter der Armen und Unterdrückten entwickelt und er erscheint auf den Fresken nicht selten als zerlumpter Bauer, der sich erschöpft auf sein Werkzeug stützt; bei diesen Darstellungen konnte man auf einen Bildtypus Bezug nehmen, der im 13. Jahrhundert aus orientalischen Textillustrationen in die westliche Vorstellungswelt drang und Saturn mit Spitzhacke und Spaten zeigte. Aber nicht nur das vom klassischen Schema abweichende Bildmotiv beeinflusste die abendländische Kunst, sondern ebenfalls das komplizierte System der Darstellungen in orientalischen Handschriften, die das Verhältnis der Planeten zu den ihrem Einfluß unterworfenen Menschen veranschaulicht. Auf den sogenannten „Planetenkinderbildern“ ist es nicht selten, wie im *Salone des Palazzo Ragione* zu Padua, der vom Saturn beherrschte „Planetenberuf“ des Bauern, der, in der Gestalt eines Mannes in *contrapost*-Haltung und auf einen Stock gestützt, uns vor Augen geführt wird.¹⁰ Aus dem Saturn im Bauergewand ist der dem Saturneinfluß erlegene Bauer geworden. Es ist bemerkenswert, daß diese aus der saturnisch-melancholischen Bildtradition stammenden Motive wie der auf eine Hand gestützte Kopf oder die an einen Stock gelehnte Figur im *contrapost*, auf jenen Bildern wiederkehren, die Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies zeigen. Auf diesen Bildern ist es Adam, der sich nach schwerer Arbeit ausruht, und in dessen Haltung Ermattung, Nachdenklichkeit und Trauer über den Verlust der paradiesischen Unbefangtheit sich vermischen. Dieses Denkbild der adamitischen Schwermut, auf dessen Grund die ambivalenten Saturn-Qualitäten sich befinden, war das geeignete Motiv zur Darstellung der Künstler-Figur. In Piero della Francescas Freskenzyklus über die „Kreuzeslegende“ in der Bettelordenskirche San Francesco zu Arezzo (1466

abgeschlossen) wird der Künstler-Melancholiker in einer Angleichung an Adam vor Augen gestellt. In einem der Lünettenbilder werden die einzelnen Protagonisten der Adamsgeschichte in die Reflexion der nackten Künstlergestalt miteinbezogen. Die Reflexion ist melancholisch, das drückt seine Haltung aus; aber indem der verjüngte Adam in einem kunstvoll ausbalancierten *contrapost* dasteht, zeigt er, daß er weder der Schwerkraft ausgeliefert ist, noch genötigt ist, sie in der Spekulation aufzuheben. Artistische Melancholie ist in ihrem Reflexionsmoment nicht hinfällig und nicht erhaben; sie ist durch ihre Adams-Nähe mit dessen Bedürfnissen, Zerreißungsakten, Hoffnungen verbunden; darin besteht ihre, von schädlichen Saturneinflüssen nicht geschützte, fragile Macht.¹¹

Ohne Zweifel: die Einbildungskraft ist jener Kampfbegriff, mit dessen Hilfe die Auseinandersetzung zwischen philosophischer und künstlerischer Melancholie- und, wie man hinzufügen kann, Erkenntnisform geführt wird.

II.

„Vis imaginativa“ oder Einbildungskraft gibt das Stichwort für einen Autor, auf dessen Werk die Bezeichnung „artistische Melancholie“ vollkommen zutrifft und der Vorwurf, pessimistischer, weltflüchtiger Außenseiter zu sein, anstatt wortkräftiger Dissident, der er tatsächlich war, so ungerecht wie vielsagend ist: Giacomo Leopardi. In seinem Werk – hier sollen in erster Linie seine tagebuchartigen Reflexionen, die er in seinem *Zibaldone* zwischen 1817 und 1832 auf 4526 Manuskriptseiten festgehalten hat und seine *Operette morali* (1824), ein Prosawerk aus vierundzwanzig satirischen Dialogen nach Lukian, herangezogen werden¹² – behandelt er die Themen der Nichtigkeit des Lebens, des Glücks und des unstillbaren Verlangens, des Verhältnisses von Illusion und Wahrheit, mit einer Intensität, die ihre gewohnte Stellung in der „Ordnung der Dinge“ erschüttert. Er wuchs in der kleinen mittelitalienischen Stadt Recanati, die damals dem rückständigen Kirchenstaat angehörte, als Sohn einer konservativen, streng katholischen, adligen Familie auf. Leopardi, der sich schon als Kind in die väterliche Bibliothek zurückzog, sich in kurzer Zeit zu einem hervorragenden Philologen und Übersetzer antiker Schriften entwickelte und sich dabei für immer seine Gesundheit ruinierte, war schon für seine Zeitgenossen ein Opfer zahlreicher Klischees. Wie aus einem im Jahre 1832 geschriebenen Brief an den Schweizer Historiker Luigi De Sinner zu erfahren ist, wehrte er sich gegen die Absicht, seine „Philosophie der Verzweiflung“ auf sein Leiden zurückzuführen, und verwarf schließlich verbittert diese Erklärung, die er als ungerecht und erniedrigend empfand:

„Bevor ich sterbe, werde ich gegen diese Erfindung der Schwachheit und der Vulgarität protestieren und

meine Leser bitten, sich eher mit der Widerlegung meiner Beobachtungen und Überlegungen zu befassen als damit, meine Krankheiten anzuklagen.“¹³

Gegen spätere Vorurteile, die seine Vita und sein Werk einhüllen, konnte er freilich keinen Widerstand leisten. So konnte er es nicht verhindern, daß er, obwohl seine Bedeutung als einer der luzidisten Vertreter der Moderne, der in seinen Gedichten (*Canti*) die alten Formen sowohl inhaltlich als auch stilistisch erweiterte, in der Literaturkritik bis in die Gegenwart, vor allem in der deutschsprachigen Rezeption, zu einem Pionier eines pessimistischen Ästhetizismus verunstaltet wurde.¹⁴ Todesnähe wurde seinem Werk attestiert, Verwerfung der Vernunft und Nachgiebigkeit gegenüber Illusionen; Kategorien also, die eher einer glorifizierenden Beschreibung der *Fin de Siècle*-Literatur entsprechen würden und auf Leopardis Arbeit angewandt der Absicht dienen, sein Denken als „europäischen Pessimismus“ oder als Anti-Rationalismus – oft im lobenden Sinn – zu stilisieren. Seine paradoxen Gedanken pessimistisch zu nennen, gehört zu den gängigsten Topoi der Leopardi-Rezeption. Hier warf Schopenhauers Pessimismus als philosophische Lehrmeinung seinen Schatten. Im Gegensatz zu dem deutschen Philosophen jedoch führt die Erkenntnis von der Nichtigkeit aller Dinge bei Leopardi nicht zur Askese, sondern vielmehr zur bewußten Bejahung des entlarvten und desillusionierten irdischen Lebens.¹⁵ Daß unter dem Vorzeichen des Pessimismus die politische Relevanz seines Denkens übersehen wurde oder vielmehr der Pessimismus, mit Benjamins Worten, als Kennwort dazu dient, „sein Schaffen ins Abstrakte zu verwandeln“, um seine „revoltierende Bitternis“ vergessen zu lassen, ist so deutlich, wie seine jugendliche Dürstlichkeit verständlich ist.

„Denn in der schlechtesten Welt das Rechte durchsetzen ist bei ihm nicht nur Sache des Heroismus, sondern der Ausdauer und des Scharfsinns, der Verschlagenheit und der Neugier. Es ist dies todesmutige Experimentieren mit dem Explosivstoff ‚Welt‘, was die ‚Pensieri‘ so hinreißend macht. Sie sind ein Handorakel, eine Kunst der Weltklugheit für Rebellen.“¹⁶

Um die Bedeutung der paradoxen, zwischen Extremen gespannten Gestalten Leopardischer Gedanken begreifen zu können, sollen im folgenden einige der stetig wiederkehrenden Themen seiner *filosofia dolorosa* aufgenommen und am Beispiel des Dialogs zwischen Plotin und Porphyrios aus den *Operette morali* besprochen werden. Alle Momente seiner Philosophie des Schmerzes sprechen es unmißverständlich aus: daß die Erkenntnisse, die durch melancholische Reflexion gewonnen werden, nur – hierin der griechischen Tragödie ähnlich – durch Leidenschaften vermittelt werden können. Der Dialog kristallisiert sich um einen Passus aus der Plotin-Vita des Porphyrios, in der dieser erzählt, daß einmal, als er auf den Gedanken gekommen war, sich das Leben zu nehmen, Plotin es merkte und ihm erklärte, ein solcher Gedanke zeugte nicht

von den Überlegungen eines gesunden Geistes, sondern von einer melancholischen Verstimmung.

NOIA UND NULLITÀ

Porphyrios antwortet Plotin, nachdem dieser ihn auf die Beweggründe seines Vorsatzes angesprochen hatte:

„Mein Vorsatz ist nicht auf ein Unglück zurückzuführen, das mir zugestoßen ist, oder vor dem ich mich fürchte, sondern auf einen Ekel am Leben, einen Überdruß, den ich so heftig empfinde, daß er einem Schmerz oder Krampf gleicht; auf die Tatsache, daß ich die Nichtigkeit aller Dinge, die mir im Laufe des Tages begegnen, nicht nur erkenne, sondern schmecke und berühre, so daß nicht nur mein Geist, sondern alle meine Gefühle, auch diejenigen des Körpers, ganz erfüllt sind von dieser Nichtigkeit (um einen seltsamen, aber hier passenden Ausdruck zu verwenden). Und du wirst mir nicht sagen, diese Stimmung sei unvernünftig, obwohl ich gern zugebe, daß sie zu einem großen Teil von einem körperlichen Unwohlsein herrührt. Sie ist aber dennoch sehr vernünftig (...). Nichts ist vernünftiger als die Langweile. Alle Freuden sind nichtig. Selbst der Schmerz, ich rede von dem der Seele, ist meistens nichtig.“¹⁷

Bemerkenswert ist, daß die Empfindung des Nichts, das gleichsam mit allen Sinnesorganen wahrgenommen wird und die *schreckliche Langweile* hervorruft, nicht von Geistesabwesenheit begleitet wird, sondern selbst etwas Vernünftiges ist. Nur jemand, dem Gedanken etwas bedeuten, kann die Erfahrung der *noia*, die in gewisser Weise das sublimste der menschlichen Gefühle ist, machen.¹⁸ Für Leopardi ist die Empfindung des Nichts, der *Eitelkeit aller Dinge* die Voraussetzung, die Tiefe des Erkenntnisgegenstandes ermessen zu können. Die Gedanken, von nun an in Bewegung gehalten, sind notwendig, um den Schock zu bewältigen, den die Zerstörung der Illusionen und der als scheinhaft demaskierten Gewißheiten ausgelöst haben. Führt vorerst die Entleerung der Dinge dazu, den Nutzen des *parlare di se*, der Selbstbeobachtung als Mittel des Philosophierens zu betonen, wird bald darauf die Sicherheit, die der Rückzug auf das eigene Ich verspricht, ebenfalls erschüttert; denn dieses Zurückziehen ist mit einer zur Beobachtung erforderlichen Spaltung verbunden, die eine vollkommene Koinzidenz des Ichs mit sich selbst verhindert. Die Umstände erinnern an einen Geistesverwandten Leopardis: Michel de Montaigne. In einer Passage seiner *Essais*, die ihn selbst zum Sujet haben, gibt dieser eine Erklärung den Ursprung seines Buches betreffend:

„Es ist eine trübselige Gemütsstimmung, eine Stimmung also, die meiner natürlichen Anlage überaus zuwiderläuft, hervorgebracht von der Bekümmernis der Einsamkeit, in die ich mich vor einigen Jahren geflüchtet habe, die mir ursprünglich das Hirngespinnst in den Kopf gesetzt hat, mich mit Schreiben abzugeben.“¹⁹

Die Einsicht in die komplexe Kausalität zwischen Körper und Geist wird von Montaigne in die Begriff-

lichkeit der Melancholie gefaßt. Die „trübselige Gemütsstimmung“, die das „Hirngespinnst“ zu schreiben determiniert – ein Ausdruck, der bei Montaigne die extreme Bedeutung von Wahn, Delirium besitzt –, findet man in der *noia* Leopardis wieder, einer melancholischen Verfassung, die an die Empfindung des Nichts geknüpft ist und genauso produktiv ist. Wie ist es möglich, daß die *noia* den Grund für die Obsession des Schreibens darstellt? In einem Dialog der *Operette morali* antwortet Torquato Tasso auf die Frage seines Genius, was denn die Langweile sei:

„Hier fehlt mir die Erfahrung nicht, um deine Frage zu beantworten. Mir scheint, die Langweile ist von derselben Beschaffenheit wie die Luft, die alle Räume zwischen den Sachen und jeden leeren Raum im Innern derselben ausfüllt; und wo ein Körper sich entfernt und kein anderer an seine Stelle tritt, da dringt sie sogleich ein. Ebenso werden alle Intervalle des menschlichen Lebens zwischen Vergnügen und Leiden von der Langweile ausgefüllt.“

Der Genius nimmt den Faden auf:

„Und da nun alle eure Vergnügungen von ähnlicher Beschaffenheit sind wie die Spinnennetze, nämlich sehr fein, dünn und durchsichtig, so dringt die Langweile, wie die Luft in die Spinnennetze, von allen Seiten in sie ein und füllt sie aus. Ich glaube, daß man unter Langweile wirklich nichts anderes zu verstehen hat als das reine Verlangen nach Glück, das durch den Genuß nicht befriedigt und durch das Unglück nicht verletzt wird.“²⁰

Die *noia* als das pure Verlangen nach Glück, das durch Befriedigung nicht stillgelegt und durch Unglück nicht gelähmt ist, stellt die Triebkraft für die Produktivität des Schreibens bereit. In den Bereich des „Zwischen“, in den das ungestillte, pure Verlangen einfließt und auf das Nichts stößt, dringt das Schreiben mit der Absicht, ein nicht illusionäres Glück in Erfahrung zu bringen. Die Erkenntnis des Nichts, das die Aufzeichnungen des *Zibaldone* leitmotivisch durchzieht, wäre ohne die Auseinandersetzung mit der französischen Aufklärung unvorstellbar. Diese hatte allen Dingen ihre metaphysische Legitimität entzogen. In der Folge dieser grundsätzlichen Kritik stehen Leopardis Worte, daß

„der Ursprung der Dinge, und Gottes selbst, das Nichts (ist). Denn kein Ding ist unbedingt notwendig, das heißt, es gibt keinen unbedingt sicheren Grund dagegen, daß es *nicht* sein oder anders sein könne.“²¹

Nicht im göttlichen, sondern im menschlichen Entwurf sieht Leopardi einen Weg, der aus der erlebten Sinnlosigkeit führt. Das Nichts gehört dem Menschen zu, seinem zwischen Freuden und Elend gespannten Körper. Die *nullità delle cose* übt auf den Wunsch zu schreiben eine besondere Anziehungskraft aus. Im Sinne eines radikalen Skeptizismus, der die Relativität metaphysischer Ordnungsprinzipien erkennt, führt das Fühlen und Schmecken des Nichts, von dem Porphyrios spricht, und das sich in der unmittelbaren Wahrnehmung erfüllt, zum einzi-

gen substantiellen Rückhalt. Das Nichts, der Gegenstand und Vorwurf des Schreibens, besetzt den Ort der gestürzten Wahrheiten, um die Voraussetzung für ein wirkliches Glück zu schaffen. Am Horizont zeichnen sich die politischen Implikationen von Leopardis Theorie der *noia* und der *nullità delle cose* ab. In dem Maß, in dem durch die Reflexionsvorgänge des Schreibens das Verlangen deutliche Umrisse bekommt und die gesellschaftlich akzeptierten Befriedigungsmöglichkeiten und Mängel erkannt werden, wächst der Wunsch nach unbekannten, wahren, dem Verlangen angemessenen Erfüllungen.

TEORIA DEL PIACERE

Plotin:

„Ich weiß wohl, daß wahrscheinlich fast alle Menschen ein mit Genuß vermisches Leid einem Zustand ohne Leid und ohne Genuß vorziehen würden, so groß ist der Wunsch und sozusagen der Durst, den die Seele nach dem Genuß hat. Die Frage läßt sich aber nicht auf diese Weise stellen; denn Genuß und Vergnügen sind genaugenommen so unmöglich wie das Leiden unvermeidlich. Und zwar ist das Leiden so unaufhörlich wie das Verlangen und das Bedürfnis, das wir nach Genuß und Glückseligkeit empfinden, welches nie gestillt werden kann.“²²

Die *teoria del piacere* (Theorie des Glücks, das mit der Genußsphäre verbunden bleibt) ist der Versuch, die vielleicht einfachen Ursachen für die Empfindung der *nullità delle cose* zu ergründen.²³ Vorausgesetzt wird in Leopardis Theorie, daß jeder Mensch ein Verlangen nach einem Glücksgefühl (*desiderio del piacere*) besitzt, das mit seiner Selbstliebe (*amor proprio*) verbunden ist. Dieses Verlangen hat keine Grenzen, nicht in der Zeit und nicht in der Ausdehnung; keine Befriedigung kann ihm gleichkommen, denn als ein grenzenloses Verlangen stößt es in der Realität nur auf Genüsse, die ihrem Wesen nach begrenzt sind und es nur für kurze Zeit stillen können. Dramatisch ist das menschliche Sehnen nach *piacere* aufgrund der Unversöhnlichkeit zwischen dem „unbegrenzten Verlangen“ und den „notwendigerweise begrenzten Genüssen“, die das Begehren niemals zur Ruhe kommen lassen. Wegen der Unterlegenheit des Genußes gegenüber dem Wunsch

„muß alles Behagen mit Mißbehagen gemischt sein, wie wir's erleben; denn indem die Seele zu Freuden gelangt, sucht sie gierig nach dem, was sie nicht erlangen kann: unendlich viel Freuden, oder die Befriedigung eines grenzenlosen Verlangens.“²⁴

Die unerlöste Spannung des Begehrens macht es unmöglich, sich mit dem Bestehenden abzufinden. Findet sich das „unbegrenzte Verlangen“ nicht in der Realität, so besteht es in den Vorstellungen des Menschen, verfügt er doch über das Vermögen der *immaginazione*. „Die Vorstellungskraft“, sagt Leopardi, ist

„die erste Quelle des Glücks für den Menschen. Je mehr sie über ihn herrscht, desto glücklicher ist er.“²⁵

Durch Vorstellung vermag er sich die Dinge zu entwerfen, die es noch nicht gibt, und in einer Weise, wie sie bei wirklichen Dingen nicht anzutreffen ist. Indem die Vorstellungskraft die sinnlich wahrnehmbare, gegenständliche Welt verdoppelt, ermöglicht sie Distanzierung, Reflexion und probeweise Aneignung zugleich. Gerade als Produkte der Vorstellungskraft sind die *illusioni* (Trugbilder) für Leopardi eine als wirklich erlebte Vorwegnahme des „unbegrenzten Verlangens“ (*piacere indefinito*), das die Realität versagt. Das „vergebliche Glück der Illusionen“ ist ihm das zuverlässigste Vergnügen. Er – der im Sinne der Aufklärung die Illusionen als Betrug entlarvt – ist wie kein anderer bemüht, die Trugbilder zu rehabilitieren. Das Rätsel der paradoxen Gestalten leopardischen Denkens läßt sich nicht erschließen, versucht man die entgegensprechenden Kräfte, die seine Begriffe spannen, zusammenzuzwingen. Thema ist die Gegensätzlichkeit von *ragione* und *immaginazione*, von Wahrheit und Illusion. Leopardis Kritik an der Aufklärung – die nur böse Zungen, die Polarität seiner Gedanken mißachtend – als Antiintellektualismus auslegen können, besteht darin, daß er ihren Vertretern vorwirft, die Bedeutung der Vorstellungskraft und der Illusionen für die Vernunft verkannt zu haben, mit der Konsequenz, daß die *ragione* vom Begehrungsvermögen gelöst wurde. Indem durch analytisches Vorgehen die *cose piacevoli* auf ihre elementaren Bestandteile zurückgeführt wurden, ihre Begrenztheit und damit auch ihre *vanità* zum Vorschein kam, wurde der imaginäre Charakter des *piacere* bewußt. Ein Wahrheitsbegriff, der die Funktion der Illusionen für nichts erachtet, steht zum Glücksanspruch im Gegensatz. Der Verlust der „großen und lebhaften Illusionen“ ruft das Gefühl tiefen Unglücks hervor. Die *teoria del piacere* gibt Aufschluß über die Empfindung der *noia* und der *nullità delle cose*, die als

„Ergebnis des Prozesses der Desillusionierung, in dessen Verlauf das rationale Denken die *illusioni* immer mehr als reine Fiktion entlarvt“,

interpretiert wird.²⁶ An dieser Stelle sei noch einmal mit Nachdruck festgehalten: Leopardis Aufklärungskritik hat einen durchaus aufklärerischen Sinn. Es geht nicht darum, die Vernunft und ihr analytisches Vorgehen zur Feindin der menschlichen Natur zu machen, sondern um eine bestimmte Verfassung der *ragione* zu kritisieren, deren Reflexion vor der Anwendung auf die eigenen Prämissen stockt. Die Aufzeichnungen Leopardis sind zu sehr von Rationalität durchtränkt, als daß die Deutung zulässig wäre, rationale Erkenntnis bürge ihm für menschliches Elend. Ein Gebrauch der Vernunft aber, der sich, wie Leopardi unermüdlich wiederholt, über die Wichtigkeit der *illusioni* täuscht, ist blind gegenüber der eigenen Abhängigkeit vom Begehrungsvermögen, das unerkannt und unreflektiert den Wahrheitsbegriff determiniert. „Die Täuschungen“, so lautet eine Eintragung des *Zibaldone* von 1821,

„kann nur verwünschen, verachten, verfolgen, wer selber getäuscht ward und wer da glaubt, diese Welt

sei in Wirklichkeit etwas oder könne etwas sein, und gar etwas Schönes. Das ist die vornehmlichste Täuschung; und so bekämpft der halbfertige Philosoph die Täuschungen, eben weil er getäuscht ist, der wahre Philosoph aber liebt sie und lehrt sie, weil er nicht getäuscht ist. Daß jemand gegen die Täuschungen kämpft, ist ganz allgemein das sicherste Zeichen eines höchst unvollkommenen, ungenügenden Wissens und nachhaltiger Täuschung.“²⁷

Analytisches, an Beobachtung und Erfahrung geübtes, logisches Vorgehen, das vermeintliches Wissen als Trug demaskiert, wird nach Leopardi selbst zur Täuschung, durchtrennt man die Verbindung zur Vorstellungskraft und dem Glücksverlangen. Was auf den ersten Blick Spiegelfechterei zu sein scheint, charakterisiert die Dialektik leopardischen Denkens. Dieses ist skeptisch; ganz im Sinne der Französischen Aufklärung durchschaut scharfsinniger Argwohn die metaphysischen Vorurteile, gesellschaftlichen Abhängigkeitsverhältnisse und desillusioniert die maskenhafte Welt. Die Entdeckung des Scheins und der Betrügerei, dort wo Sein und Rechtschaffenheit vorgegeben wird, führt zur Erkenntnis der Relativität, schließlich der Nichtigkeit der Dinge, die als Folge der Entlarvung die Grunderfahrung des Gefühls der *noia* bildet. In einer weiteren Bewegung bekommt für das Denken die *nullità delle cose* eine besondere Attraktivität. Jetzt wird das Opfer bewußt, das eine verkürzte Logik forderte. Das bittere, sinnlich erfahrene Nichts, das die Reflexion zurückließ, wird erkannt als die verworfene Einbildungskraft. Melancholisch ist an dieser Stelle die Reflexion, weil der Fluchtweg der Heuchelei für sie nicht in Frage kommt; sie kann sich nicht mehr in einen Zustand der Unwissenheit und Unmittelbarkeit zurückziehen, der, nach dem was geschehen ist, nicht anders als künstlich und barbarisch wäre. So nimmt sie die durch die ratio verworfene Sphäre der *immaginazione* in ihre Denkbilder mit auf. Leopardi glaubt nicht nur, daß der Mensch ein unbegrenztes Glücksverlangen besitzt, sondern auch, daß die Mittel gefunden werden können, es zu befriedigen. Von saturnisch-melancholischer Antithetik ist es, wenn für ihn dieses Mittel die Vernunft ist, deren verhängnisvolle Wirkung er andererseits unaufhörlich beklagt und die er für das Unglück der Menschen verantwortlich macht. Um zu einem Gebrauch der Vernunft anzuregen, der nicht zum Unglück treibt, sondern das Glück einzurichten verspricht und an die abgeschnittene Bindung zur Einbildungskraft anknüpft, bekennt Leopardi sich zu den „Irrtümern des Altertums“.

ANTIQUI E MODERNI

Porphyrios:

„Die Wahrheit ist diese, Plotin. Jene ursprüngliche Natur der antiken Welt und der wilden und unzivilisierten Völker ist unsere Natur nicht mehr; Gewohnheit und Natur haben in uns eine andere Natur geschaffen, die wir nun anstelle jener ersten haben und immer haben werden.“²⁸

Damit sich die dialektische Art seiner Gedanken manifestiert, nimmt Leopardi auf einen Topos Bezug, der im 18. Jahrhundert in Frankreich zu einem Modell des Epochenwandels geworden ist: die *Querelle des Anciens et des Modernes*, die Entgegensetzung von „Alten“ und „Neueren“ (in die er noch die Polarität von Natur und Vernunft einträgt).²⁹ Wir haben erwähnt, daß Leopardis Einstellung gegenüber den Aufklärern ambivalent war. Einerseits steht für ihn der philosophische Wahrheitsgehalt ihrer Schriften außer Zweifel; sie hätten „tiefste Wahrheiten“ entdeckt. Der „durchdachte Skeptizismus“ seiner sensualistischen Konzeption, die auch die Einbildungskraft und das Begehrungsvermögen materialistisch auffaßt, formte sich in der Tradition der Aufklärung. Wie Locke in seinem Essay *Concerning Human Understanding* ist auch Leopardi der Auffassung, daß

„über die Grenzen der Materie hinaus unser Geist weder etwas zu erkennen, noch auch sich etwas vorzustellen (vermag)“,

die Erfahrung demnach die *madre commune di tutte le cose* darstellt.³⁰ Andererseits kritisiert er die praktische Anwendung der Erkenntnisse und klagt die negativen Folgen des Prozesses der Desillusionierung an, der nichts an die Stelle der gestürzten Werte gesetzt hätte. Ihren Ausdruck findet die Kritik an der modernen Zivilisation in einer Analogie zu deren antiken Vorgängerin. Seine Vorstellung von der Antike trägt die Züge eines „Goldenen Zeitalters“, in dem die Entwicklung des analytischen Denkens die Menschen noch nicht ihrer einfachen, glücklichen Daseinsform entrissen hätte. Die antike Dichtung stellt für Leopardi eine *poesia immaginativa* dar, die für die modernen vom philosophischen Denken geprägten Dichter nur ein unerreichbares Vorbild sein kann und an deren Stelle in der modernen Zeit die *poesia sentimentale* getreten ist.³¹ Damit soll keine Flucht aus der Gegenwart propagiert werden, sondern vom Blickwinkel einer konstruierten Antike aus die Möglichkeit geschaffen werden, Mißstände und Mängel der gegenwärtigen Zivilisation zu kritisieren. In diesem Sinn schreckt Leopardi in dem von der österreichischen Zensur wegen seiner liberal-patriotischen Ideen verbotenen Hymnos „Ad Angelo Mai“ das *secol morto*, das „tote Zeitalter, in dem er lebt, auf:

„Du ruhmreicher Forscher, / fahr fort! Erwecke die Toten, / da die Lebenden schlafen! Laß sprechen die stumme / Zunge der alten Heroen, bis dieses beschmutzte / Jahrhundert nach Leben sich sehnt und sich endlich erhebt / zu leuchtenden Taten oder vor Scham erbebt.“³²

Leopardi bezeichnet seine Reflexionspoesie, in der die Brüche der Gedanken und der Lebensumstände wahrnehmbar werden, nicht als imaginativ, wie die der „Alten“ – das wäre verantwortungsloses Sich-davonmachen –, sondern als sentimentalisch oder melancholisch, denn:

„keine andere Poesie als die melancholische ist unserer Zeit eigen, auch kein anderer poetischer Klang, was immer der Gegenstand sei.“³³

Spricht er von Melancholie, so klingt Diderots Bewertung durch, in dessen *Encyclopédie* die Melancholie als das gewohnte Gefühl unserer Unvollkommenheit bezeichnet wird, dem eine anziehende Nähe zu der Sphäre der Begierden und Illusionen innewohnt.³⁴ Bei Leopardi allerdings ist diese Gestimmtheit dramatisch gesteigert durch das Bewußtsein von den Zerreißungsproben der künstlerischen Arbeit.

„Das Sentimentalische gründet und wurzelt nämlich in Philosophie und Erfahrung, in der Kenntnis des Menschen und der Dinge, kurz, in der Wahrheit; ihrem ursprünglichen Wesen nach lebte die Dichtung jedoch von der Täuschung.“³⁵

Analytische Erkenntnis und Vorstellungskraft halten eine spannungsvolle Balance. Die durch die desillusionierende Vernunft gemachten schmerzhaften Erfahrungen werden nicht mehr preisgegeben, ist doch paradoxerweise die Erkenntnis des Wahren nötig, um das begehrte Glück – nach der *teoria del piacere* ein materielles – wiederzufinden, das die Erkenntnis geraubt hatte; doch gelte es, um das Unglück nicht noch zu vertiefen, statt zu verhindern, die Bedeutung und den Nutzen der Irrtümer für das Glück des Menschen zu erkennen. Die einzige, stets gefährdete Lösung besteht für Leopardi in einer aus Vernunft und Einbildungskraft gemischten Erkenntnis, in der gegensätzliche Eigenschaften in seinem spannungsvollen Gleichgewicht gehalten werden. Angesichts der weitgehend unpolitischen deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte mag es überraschend sein, daß diese „gemischte Erkenntnis“, die das Ergebnis einer *mezza filosofia* ist, in der französischen Revolution erreicht oder zumindest angestrebt wurde. Die zeitgeschichtlichen Aufzeichnungen im *Zibaldone* widerlegen das politische Desinteresse Leopardis. Im Frankreich der Französischen Revolution erkennt er die am weitesten fortgeschrittene Gesellschaft. Freilich ist sein Verhältnis zur ihr, seiner ambivalenten Haltung gegenüber der Philosophie der Aufklärung entsprechend, gespalten. Er übt Kritik an ihrem Vernunftkult und dem Versuch das gesamte Leben zu *geometrisieren*, aber er betont, daß sie die *mezza filosofia* begünstigte, die zwar – vom Standpunkt einer vollen Philosophie aus betrachtet –, unvollkommen und voll Irrtümer ist, weil sie die Einbildungskraft gewähren läßt, dennoch aber eine positive Wirkung habe, weil sie als Medizin für die Folgen der „anti-vitalen Irrtümer“ der modernen Philosophie wirke. Das größte Verdienst der Französischen Revolution besteht für Leopardi darin, daß sie, indem sie die antiken Illusionen und Leidenschaften wiedererweckt und der modernen ratio durch die Verbindung mit dem antiken Fundament der *illusioni* ihre konstruktive Kraft verliehen habe, auch die Rückkehr des Ideals der „mittleren Zivilisation“ (*civiltà media*) der Antike ermöglichte. Der Begriff der „mittleren Zivilisation“, die in einem „Gleichgewicht zwischen der Vernunft und der Natur“ besteht, spricht die enge Verflechtung von Er-

kenntnishaltung und gesellschaftlicher Verfassung aus. Dadurch, daß sie der modernen Zivilisation durch die Wiedereroberung der imaginativen Energien aus der Antike ihre schöpferische Macht verleiht, bereitet die Französische Revolution den Boden für die ideale Lebensform einer Gesellschaft vor, in der eine „Vereinigung von Zivilisation und Einbildungskraft“ erreicht werden soll. Die moderne Zivilisation erlebt eine Wiederauferstehung jener *passioni* und *illusioni*, die in der Antike gesellschaftsbildende Wirkung hatten und im Lauf des Zivilisationsprozesses verloren gegangen sind. Die Umrisse einer Theorie werden sichtbar, die der von den Aufklärern vernachlässigten Einbildungskraft Reflexionsmächtigkeit einräumt und die geeignet ist, das Bild Leopardis vom natur- und todesverfallenen Dichter durch dasjenige des *iperillumina* zu ersetzen.

„ILLUSIONI“ UND „VERO“

Mit folgenden Worten versucht Plotin Porphyrios vom Selbstmord abzuhalten:

„Glaube mir auch, daß kein Lebensüberdruß, keine Verzweiflung, kein Gefühl von der Nichtigkeit aller Dinge, der Vergeblichkeit aller Anstrengungen und der Einsamkeit des Menschen, kein Haß gegen die Welt und sich selbst lange dauern können, obwohl diese Empfindungen der Seele sehr vernünftig sind und ihr Gegenteil unvernünftig. Trotzdem kehrt aber, wenn ein wenig Zeit vergangen ist und die körperliche Verfassung sich nur leicht verändert hat, nach und nach und oft auch ganz plötzlich durch winzige und kaum wahrnehmbare Ursachen der Geschmack am Leben zurück; neue Hoffnungen erwachen, und die menschlichen Dinge gewinnen wieder ihren täuschenden Schein, als seien sie der Sorge nicht unwert, allerdings nicht für den Verstand, aber doch sozusagen für den Sinn unserer Seele.“³⁶

Dem Sinn der Seele (*senso d'animo*) zugeordnet ist jenes moderne Gefühl, das aus einer „Mischung aus Sinnlichem und Geistigem“ besteht und seine Herkunft der aus Vernunft und Einbildungskraft gemischten Erkenntnis der *mezza filosofia* verdankt. Verzichtet man auf die Erkenntnisfunktion der *immaginazione*, verliert man das Vermögen, getrennte Elemente zu verknüpfen und die verborgenen Beziehungen zwischen den Dingen zu entdecken;

„die Vernunft bedarf der Einbildungskraft und der Illusionen, die sie zerstört; die Wahrheit des Irrtums; die Wirklichkeit des Scheins.“³⁷

Rufen wir den Begriff der platonischen *mania* in Erinnerung, den der Verfasser des *Problem XXX*,¹ durch den Begriff der Melancholie ersetzt. Der Begriff des göttlichen Enthusiasmus wandelte sich zu der naturwissenschaftlich geprägten Auffassung einer außerordentlichen Erregbarkeit der Vorstellungskraft, die den Melancholiker zu den überragenden Leistungen auf dem Gebiet der Künste, der Poesie, Philosophie und Politik befähigte. Diese gesteigerte Anschauungskraft und Erlebnisfähigkeit,

die im *Problem* den genialen Melancholiker auszeichnet, ist für Leopardi die Voraussetzung für die Entfaltung jener „Fähigkeit des Verallgemeinerns“, die zugleich die

„Fähigkeit, die Beziehungen zwischen den Dingen zu entdecken“

ist und die er als die wichtigste Eigenschaft sowohl des Dichters als auch des Philosophen ansieht.

„Ein Mensch von starker und lebhafter Einbildungskraft, gewohnt zu denken und tiefer zu dringen, wird in einem Augenblick außergewöhnlichen und vorübergehenden Kraftgefühls, oder der Begeisterung, der Verzweiflung, heftigen Schmerzes oder großen Leidenschaft, auch der Trauer, kurz, in irgendeiner Art von Trunkenheit, von Raserei usw., Wahrheiten entdecken, welche die reine und kalte und rechnende Vernunft in vielen Jahrhunderten nicht zu entdecken vermag.“³⁸

Aber wie auch der hochbegabte Melancholiker bei ständig erhöhter Gallentemperatur in Gefahr gerät in Geistesdumpfheit und Krankheit zu verfallen, so ist auch der erhitzte Zustand der Einbildungskraft und die in diesem Zustand entdeckten Zusammenhänge der Dinge auf die Dauer nicht zu halten, übersetzt man sie nicht in die Sprache der Logik; denn

„die Welt ist am Ende doch stets in kaltem Zustande, und die Wahrheiten, die in der Hitze entdeckt wurden, schlagen im menschlichen Geist, wie groß sie auch seien, nicht Wurzel, solange sie nicht vom geruhigen Fortschritt der kalten Vernunft (...) bestätigt werden.“³⁹

Ist diese polare, zwischen den Extremen gespannte Erkenntnishaltung, die ein wesentliches Merkmal artistischer Melancholie ist, nicht die genaue Übertragung der aus der Antike entnommenen Renaissance-Vorstellung, daß die schwarze Galle wie Stein oder Eisen von Natur aus kalt, sich sowohl ganz außerordentlich erkälten wie erhitzen kann? Diese Ähnlichkeit zu einer aus der Antike stammenden Melancholieauffassung ist – das sei noch einmal gesagt –, keineswegs Indiz für Krankheit oder resignative Weltsicht. Im Gegenteil: in den Reflexionen der artistischen Melancholie wird gerade das Glücksverlangen mitaufgenommen, die in den traditionellen Philosophien und Sozialsystemen ausgeschlossen wurde. Die Aufnahme des Begehrens des Menschen mit allen seinen in der Welt der Phänomene zerstreuten Kräften, seiner Leidenszustände und seiner Körperlichkeit in die gedankliche Verhandlung, verspricht nicht Erlösung durch künstliche Trugbilder. Die Melancholie des Künstlers übt gerade dann eine belebende, trostreiche Wirkung aus, wenn er in radikaler Skepsis dem unausweichlichen Unglück und der fürchterlichsten Verzweiflung Ausdruck verleiht. „Das ist so“, schreibt Leopardi,

„weil der Autor, als er beschrieben und tief empfunden hat, wie leer die Illusionen sind, sich doch einen großen Schatz an Illusionen bewahrte, (...) in die

auch der Leser, so ernüchtert er selbst durch die Lektüre sei, (einbezogen wird). Selbst der Anblick der Nichtigkeit ist in diesen Werken etwas, das dem Leser die Seele zu weiten und zu erheben, ihn innerlich mit sich selbst auszusöhnen scheint.⁴⁰

Darin zeigt sich die Dialektik melancholischen Denkens, daß es dann, wenn es die bittersten Wahrheiten kundtut, jenen „Schimmer von Fröhlichkeit“ hervorruft, den Pasolini in Leopardis Werk wahrnahm, und der den künstlichen Glücksversprechungen zu widerstehen lehrt.

Man könnte nun in einem weiteren Zeitsprung die Melancholie Italo Svevos behandeln, der die melancholische Untauglichkeit seiner Romangestalten Alfonso Nitti, Emilio Brentani und Zeno Cosini durch sein Erzählverfahren ironisch verwandelt, oder die Gestalt des tragischen Clowns bei Baudelaire und in den Bildern Rouaults als Erscheinungsform der artistischen Melancholie betrachten. Sie alle vereint eine Bekanntschaft, die der Triestiner Dichter Umberto Saba beim Namen nennt:

„Melanconia mi fu sempre compagna. / Ebbi solo da lei mie tante e care / gioie.“⁴¹

Die Verwendung des *Passato remoto* an dieser Stelle macht deutlich, daß es sich nicht um ein flüchtiges, bedeutungsloses Verhältnis handelt.

ANMERKUNGEN:

- 1 In Freuds Arbeit *Trauer und Melancholie* bedeutet der Ausdruck „Melancholie“ nur mehr eine allgemein verbindliche Reminiszenz, eine Hohlform, die nach den Erklärungen des pathologischen Zustandbildes der Depression, Manie, Zyklothymie, ihre Nützlichkeit verliert und preisgegeben werden kann. Merkwürdig ist es aber, daß die psychoanalytische Darstellung der entzauberten Melancholie immer noch alte medizinisch-kosmologische Zuordnungen und literarisch-ikonographische Topoi enthält. In der Bedeutung der kannibalistischen Phase für das libidoökonomische Verständnis der Melancholie zum Beispiel klingt noch das Motiv des kinderverschlingenden Saturns nach.
- 2 Raymond Klibansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt/M. 1990, S. 37
- 3 Siehe Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1969
- 4 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Werkausgabe, Bd. 8, Frankfurt/M. 1980, S. 283
- 5 Unter dem Begriff der Melancholie bindet der Verfasser des *Problem* die Genialität an den Wahnsinn, indem er der platonischen *mania*-Begriff im Sinne rational-naturwissenschaftlicher Erkenntnis interpretiert; siehe Klibansky, u. a., a. a. O., S. 89 ff.
- 6 Panofsky; Saxl, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, a. a. O., S. 327
- 7 Siehe Margot u. Rudolf Wittkower: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*. Stuttgart 1989, S. 123
- 8 Es verwundert nicht, daß in Ficinos System die größte Gegensätzlichkeit zwischen Venus und Saturn besteht, der Einfluß des Vermögens der Venus auf den Planeten Saturn nur ungünstig sein kann. Siehe dazu Klibansky, u. a., a. a. O., S. 391 Anm.
- 9 Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd.1, a. a. O., S. 329. Eine Generation zuvor hatten humanistische Gelehrte der Antithetik Saturns noch Rechnung getragen. Der Dante-Kommentator Jacopo della Lana z. B. legt dar, daß der Saturn vermögens seiner Qualität als erdschweres, kaltes, trockenes Gestirn, die völlig materiellen, nur zur harten Landarbeit sich eignenden Menschen erzeuge; vermögens seiner Lage aber – als höchster der Planeten – auch ebenso die äußerst spirituellen, allen Erdenleben abgekehrten *religiosi contemplativi* hervorrufe.
- 10 siehe Klibansky, u. a., a. a. O., S. 303
- 11 Ich beziehe mich hier auf die Interpretation des Freskenzyklus von Piero della Francesca von Klaus Heinrich in einem Seminar an der FU Berlin 1983/84. Auf dieses in Italien der Renaissance entworfene Künstlerbild, dem ein Verständnis von Kunst zugrunde liegt, das mit der Adamsidentifikation und dem exquisiten Umgang mit der Saturn-Melancholietradition auch den Arbeitsbegriff und die Lebenssituation der Menschen mitreflektiert, konnte Dürer in seinem Kupferstich „Melencolia I“ Bezug nehmen.
- 12 Eine Auswahl der tagebuchartigen Aufzeichnungen des Zibaldone in: Giacomo Leopardi: *Das Gedankenbuch*. München 1985, die *Operette Morali* übersetzt in: G. Leopardi: *Ich bin ein Seher*. Leipzig 1991
- 13 *Italienische Literaturgeschichte*, hsg. von Volker Kapp, Stuttgart; Weimar 1992, S. 273
- 14 Als repräsentatives Beispiel sei das Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow in: Giacomo Leopardi: *Gedichte und Prosa*, Frankfurt/M. 1979 erwähnt.
- 15 Pessimistisch sind die leopardischen Gedanken allenfalls in der Bedeutung des Schlagwortes der Radikalen gegen die Gemäßigten in den Debatten der Französischen Revolution. Als Pessimist galt *celui qui voit les choses en noir*.
- 16 Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, a. a. O., S. 118; vgl. kontrastierend: Johannes Höhle: *Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*. Darmstadt 1990: „Sein Weltschmerz machte jedes konstruktive und zukunftsweisende Konzept unmöglich“ (25).
- 17 Leopardi: *Ich bin ein Seher*, a. a. O., S. 315 f.
- 18 „La noia non é se non di quelli in cui lo spirito é qualche cosa“ und „La noia é in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani.“ (Giacomo Leopardi: *Poesie e Prosa*, a cura di R. Damiani, Vol.II, Milano 1988, 195). („Die Langweile gibt es nur bei jenen, denen der menschliche Geist etwas bedeutet“ und „Die Langweile ist in gewisser Weise das erhabenste aller menschlichen Gefühle.“)
- 19 Montaigne, in: Jean Starobinski: *Montaigne. Denken und Existenz*, Frankfurt/M. 1989, S. 43
- 20 Leopardi: *Seher*, a. a. O., S. 193 f.
- 21 Leopardi: *Gedankenbuch*, a. a. O., S. 265
- 22 Leopardi: *Seher*, a. a. O., S. 326
- 23 *Piacere* bedeutet sowohl das Begehren als auch den Gegenstand, auf den sich das Begehren richtet, und es bedeutet das durch die Befriedigung ausgelöste Gefühl des *godimento*, des Genußes. Einen Überblick über die *teoria del piacere* gibt Volker Steinkamp: Giacomo Leopardis „Zibaldone“: *Von der Kritik der Aufklärung zu einer „Philosophie des Scheins“*, Frankfurt/M. 1991, S. 56-68
- 24 Leopardi: *Gedankenbuch*, a. a. O., S. 70
- 25 a. a. O., S. 71
- 26 Steinkamp, a. a. O., S. 61
- 27 Leopardi: *Gedankenbuch*, a. a. O., S. 311

- 28 Leopardi: *Seher*, a. a. O., S. 324
- 29 Siehe den Beitrag „Antiqui/ moderni“ v. H. R. Jauss, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hsg. von Joachim Ritter. Basel; Stuttgart, S. 410-414
- 30 Leopardi: *Gedankenbuch*, a. a. O., S. 186. Leopardis materialistische Auffassung der Einbildungskraft ist evident: „Begehrt der Mensch auch stets nach unbegrenzter Freude, er begehrt dennoch eine stoffliche, sinnliche Freude.“ (S. 233)
- 31 Für den Vergleich zu den Romantiker, die ebenfalls den Wettkampf zwischen der „naiven“ Dichtung der Alten und der „sentimentalischen“ der Moderne thematisierten, verweise ich auf Franca Janowski, „Das Problem der Modernität in der Poetik des frühen Leopardi“, in: *Leopardi und der Geist der Moderne*; hsg. vom Italienischen Kulturinstitut Stuttgart, Tübingen 1993, S. 71-83
- 32 Giacomo Leopardi: *Canti e Frammenti / Gesänge und Fragmente*, Italienisch / Deutsch, übers. u. hsg. von H. Endrulat, Stuttgart 1990, S. 40 f.
- 33 Leopardi: *Seher*, a. a. O., S. 456
- 34 „Mélancholie. s. f. C'est le sentiment habituel de notre imperfection. (...) La Mélancholie n'est point ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour, et laisse savourer les plaisirs délicats de l'âme et des sens.“ (Diderot, zit. in: Fritz Schalk: *Studien zur Französischen Aufklärung*, München 1964, S. 127. Über Melancholie in der Zeit der Aufklärung: Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, S. 21 f., S. 193 f.
- 35 Leopardi: *Gedankenbuch*, a. a. O., S. 217
- 36 Leopardi: *Seher*, a. a. O., S. 328 f.
- 37 Leopardi: *Gedankenbuch*, a. a. O., S. 331
- 38 a. a. O., S. 349
- 39 a. a. O., S. 349. Zur Antithetik von Leopardis Poesie siehe Hans Ludwig Scheel: „Leopardi und die Antike“, in: *Giacomo Leopardi: Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, Stauffenburg Colloquium, Bd. 24, Tübingen 1992, S. 269 f.
- 40 Leopardi: *Seher*, a. a. O., S. 376 f.
- 41 Umberto Saba: *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano 1988, S. 284. („Die Melancholie war meine ständige Begleiterin. / Nur von ihr hatte ich meine zahlreichen und teuren / Freuden.“)

IWK-DOKUMENTATIONSSTELLE FRAUENFORSCHUNG BERATUNGS- UND INFORMATIONSZENTRUM für SchülerInnen / StudentInnen / ForscherInnen / InteressentInnen

Österreichweite Dissertations-Datenbank / Literaturlatenbank
15.800 gespeicherte und abrufbare Titel

Bibliothek – Artikelsammlung – Zeitschriften
Dissertationen – Diplomarbeiten – Projektendberichte

Arbeitskreise und Vorträge im Rahmen des Institutsprogramms

IWK-DOKUMENTATIONS- UND FORSCHUNGSSTELLE „ÖSTERREICHISCHE WISSENSCHAFTSEMIGRATION“

Datenbank mit etwa 2300 Kurzbiographien österreichischer WissenschaftlerInnen
EDV-Spezialbibliographie mit ca. 4000 Literaturangaben, Handbibliothek zu
Emigration, Exil, Nationalsozialismus, Zeitschriftenartikelsammlung

ÖFFNUNGSZEITEN: MONTAG – FREITAG 10.00– 16.00 UHR
1090 WIEN, BERGGASSE 17, TEL./FAX: (01)317 43 42

ERWIN TREBITSCH

PRÄZISION UND ÄSTHETIZISMUS Robert Musil und Anton Wildgans

Diese beiden Schriftsteller sollen uns als Paradigmen für zwei einander entgegengesetzte Kunstauffassungen dienen, welche beide im kulturellen Umfeld des österreichischen Bürgertums der Habsburgermonarchie ihre Wurzeln hatten. Beide waren fast gleichaltrig (Musil wurde im November 1880, Wildgans im Mai 1881 geboren). Musil wurde durch seinen ersten Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* 1906 früher bekannt als Wildgans, der erst 1909 mit dem Gedichtband *Herbstfrühling* an die Öffentlichkeit trat. Musil war weniger als Dramatiker bekannt denn als Kritiker und Erzähler, der mit dem Erscheinen des ersten Bandes des *Mann ohne Eigenschaften* den Gipfel des Bekanntheitsgrades in Österreich und Deutschland erreichte. Wildgans war als Lyriker und Dramatiker angesehen. Er starb zehn Jahre vor Musil, der 1938 freiwillig in die Schweiz emigriert war. Heute ist Musil weltbekannt und Wildgans praktisch vergessen. Das ist kein Werturteil, sondern eine literaturgeschichtliche Tatsache. Zu der Zeit, mit der wir uns heute befassen, war das nicht der Fall.

Neben Karl Kraus war Robert Musil der bedeutendste Kritiker von Wildgans' Werken. Ihn zeichnet ein geradezu glasklarer Stil aus. In seinem ersten Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* schildert er die sadistische und erpresserische Unterdrückung eines Internatsschülers, der bei einem Diebstahl ertappt worden war, durch zwei erbarungslose Mitschüler, die man in heutiger Terminologie als nahezu rechtsradikal bezeichnen würde. Diese Erzählung, welche viele von den drei Jahrzehnte später verübten rassistischen Grausamkeiten vorwegnimmt, ist nach Ansicht vieler vielleicht das hellstichtigste Buch, das vor dem Ersten Weltkrieg geschrieben wurde.¹ Abgesehen von dieser Aktualität, die das Buch noch heute besitzt, können wir auch Anzeichen von Musils Einschätzung der Realität sehen, die von seiner Ausbildung zum Diplomingenieur und Doktor der Philosophie unter dem Einfluß der Lehren Ernst Machs standen. Im Roman verlangt Törleß vergebens eine Erklärung des Paradoxes der imaginären Zahlen. Minus eins ist eine reelle Zahl, aber die Wurzel von minus eins ist imaginär und wird mit *i* bezeichnet, existiert also gar nicht. Trotz dieser Nicht-Existenz werden mittels imaginärer Zahlen Berechnungen für durchaus praktische Zwecke angestellt und Probleme gelöst, als überquere man einen Fluß über eine Brücke, die es nicht gibt. Diese Unsicherheit mathematischer Grundlage, dieses Nichts unter einer scheinbar soliden Oberfläche ist für Musil ein Symbol für die Unsicherheit der menschlichen Zivilisation. Diese Unsicherheit durch die Konstruktion von Möglichkeiten darzustellen, machte er schließlich im *Mann ohne*

Eigenschaften zu seiner Lebensaufgabe. Der Habsburgerstaat Musils, Kakanien, ist ein in einem labilen Gleichgewicht befindliches Staatsgebilde. Das wird nun nicht irgendwie behauptet, sondern geht aus der geradezu mathematischen Präzision hervor, die charakteristisch für seinen Stil ist und die sich auf das Wesentliche beschränkt:

„Es nannte sich schriftlich Österreich-Ungarische Monarchie und ließ sich mündlich Österreich rufen; mit einem Namen also, den es mit feierlichem Staatsschwur abgelegt hatte, aber in allen Gefühlsregungen beibehielt, zum Zeichen, daß Gefühle ebenso wichtig sind wie Staatsrecht und Vorschriften nicht den wirklichen Lebensernst bedeuten. Es war nach seiner Verfassung liberal, aber es wurde klerikal regiert. Es wurde klerikal regiert, aber man lebte freisinnig. Vor dem Gesetz waren alle Bürger gleich, aber nicht alle waren eben Bürger. Man hatte ein Parlament, welches so gewaltigen Gebrauch von seiner Freiheit machte, daß man es gewöhnlich geschlossen hielt; aber man hatte auch einen Notstandsparagraphen, 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. Solcher Geschehnisse gab es viele (...) und zu ihnen gehörten auch jene nationalen Kämpfe (...). Sie waren so heftig, daß ihretwegen die Staatsmaschine mehrmals im Jahr stockte und stillstand, aber in den Zwischenzeiten und Staatspausen kam man ausgezeichnet miteinander aus und tat, als ob nichts gewesen wäre.“²

Es dürfte kaum möglich sein, eine kürzere und informative Fassung von dreißig Jahren österreichischer Geschichte vor 1914 zu schreiben. Eine Probe soll noch aus einer Gefühlssituation gegeben werden, in der sich Sektionschef Tuzzi vis a vis seiner Frau Ermelinda – ‚Diotima‘ genannt – befindet:

„(...) Er hielt ‚geistige‘ Neigungen nur bis zu einem gewissen Grad für möglich, aber es widerstrebte ihm, listige Mittel anzuwenden, um herauszubekommen, ob dieser Grad noch gewahrt sei, darum hatte er sich gezwungen, seiner Frau zu vertrauen; aber wenn sich darin das Gefühl für eine männlich-vorbildliche Haltung auch stärker erwies als die Geschlechtsgefühle, so erregten diese immerhin noch genug Eifersucht in ihm, um ihm zum ersten Mal klarzumachen, daß ein Mann mit Beruf niemals die Zeit hat, seine Frau zu überwachen, wenn er die Aufgaben seines Lebens nicht vernachlässigen will. Er sagte sich zwar, wenn schon ein Lokomotivführer keine Frau auf der Maschine haben dürfe, so dürfe noch viel weniger ein Mann, der ein Reich lenkt, eifersüchtig sein, aber die edle Unwissenheit, in der er auf diese Weise verblieb, paßte wieder nicht zur Diplomatie und raubte Tuzzi etwas von seiner beruflichen Sicherheit.“³

Diese Präzision in der Darstellung ist zugleich ein Prinzip von Musils künstlerischem Schaffen und in

seiner Theorie über die Aufgabe des Dichters verankert. Im Gegensatz zur ‚Verherrlichung der Ideale‘ und des ‚Gefühls‘ – er nennt bei dieser Gelegenheit den Expressionismus – soll der Dichter durch Aufstellung von so viel Gleichungen, als er Unbekannte vorfindet, den inneren Menschen *erfinden*.⁴ Er hat alles darangesetzt, um diese Theorie in Praxis umzusetzen. Zu seinem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* gibt es eine ganze Anzahl von diesen ‚Gleichungen‘, nämlich einander gleichwertige Entwürfe, ‚Letzte Fassungen‘, die er schließlich wieder zurückzog, um sie noch einmal zu überarbeiten.

Allein zur Vollendung des zweiten Teils umfassen seine Manuskripte mehr als tausend engbeschriebene, durchgestrichene, korrigierte Seiten. Wären seine Motive rein künstlerische im konventionellen Sinn gewesen, ohne den inneren Zwang zur Abwandlung mathematischer Wahrscheinlichkeitsereignisse, hätte er den Roman vollenden können und wahrscheinlich vollendet, da die Zäsur des Ersten Weltkrieges ein natürliches Ende des projektierten Österreich-Jahres 1918 zum 70. Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs bedeutete. Wie er es sah, mußte er die beste aller Möglichkeiten ausarbeiten. Seine persönliche Tragik war, daß er daran arbeitete, während bereits der Zweite Weltkrieg den Rest der Welt, die seine Vorlage war, zertrümmerte.

Die Präzision bestimmt auch seine Kritiken, die scharf und ätzend waren, wenn die jeweiligen Standpunkte der Beteiligten einander entgegengesetzt waren, wie es bei Anton Wildgans der Fall war.

Während Musil die Aufgabe des Künstlers darin sah, den inneren Menschen zu erfinden und darauf das Gerüst einer Realität zu errichten, war es die Ansicht von Wildgans, aus einem persönlichen Erlebnis durch künstlerische Gestaltung oder nach seinen Worten ‚Destillierung‘⁵ ein allgemein gültiges Menschheitserlebnis formgerecht, und Begriffen der Schönheit folgend, darzustellen. Nur war das Streben nach formgerechter Präsentation häufig so stark, daß die Form den Inhalt abschwächte und die erstere zum Primärerlebnis des Lesers wurde. Das Werk wurde daher zu einem ästhetischen Erlebnis. Auf Grund seines geradezu programmhaften Grundsatzes, seine Dichtungen nach ästhetischen Grundsätzen von Form und Schönheit zu gestalten, kann man Wildgans als dem Ästhetizismus nahestehend ansehen. Zur Illustration wollen wir ein Gedicht aus dem Zyklus *Vom kleinen Alltag* zitieren.⁶

Man muß die Frauen der kleinen Beamten sehen,
Den Korb am Arm, wie sie einkaufen und bei den Ständen
Der Grünzeughändler stehen, aus den
Das billigste wählen und da noch zu feilschen versuchen.
Lang währt solcher Einkauf, und oft muß die Hand,
Die mühsam gepflegt und weiß erhaltene,
Was schon sie ergriffen, wieder hinlegen, weil es
Zu teuer. Aber die Blicke ruhn noch drauf.
Da kommen und drängen sich dicke Köchinnen vor

Und fassen mit rohen unbedenklichen Händen
Nach diesem und jenem, was kostbar und gut ist, und kaufen
Mit fremdem Gelde für Leute, die sie nicht lieben.
Und jene hätten das zarte Gemüse, das junge
Dem müden Manne süß-sorgend bereitet als erste
Gabe des Frühlings – nur um ein Lächeln.

Ohne die letzten drei Verszeilen wäre das Gedicht wirkungsvoller, da es mit dem harten ‚für Leute, die sie nicht lieben‘ endet. Die formvollendete Endung bringt aber eine ästhetische Befriedigung.

Die Tendenz zum Überwiegen des Ästhetischen wurde auch in verschiedenen Rezensionen von Wildgans-Gedichten erkannt, wobei betont werden muß, daß diese Kritiken positiv-enthusiastisch waren und den Standpunkt des Autors zu dem des Rezensenten machten. Unter dem Titel *Ein Gedichtbuch aus Wien* schrieb Stefan Zweig unter anderem:

„(...) In diesen Gedichten, die durchaus sozial sind, ohne darum sozialistische Parteiliteratur zu sein, ist viel von den kleinen und häßlichen Dingen unserer Stadt zum ersten Mal dichterisch erlöst. Denn so wie der Besitzende sich durch Wohltätigkeit von seinem Schuldgefühl gegenüber der unendlichen Armut, die Glücklichen gegen das Unglück erlösen, so kann der Künstler durch die bloße Kraft seiner Darstellung die verachtetsten Dinge vom Unpoetischen und damit Häßlichen für immer befreien. (...)“ (NFP 5.11.1911)

Felix Braun im *Strom*, dem Organ der Wiener Volksbühne (Feb. 1911, Nr. II) erkennt die ästhetische Distanzierung, wenn er schreibt:

„Kein Lehrender ist er (d. h. der Autor), sondern ein Schildernd; er besitzt keinen Zweck noch Willen zur Tat.“

Und ähnlich wie Zweig formuliert er: „Jedes (seiner Gedichte) hat eine äußere oder innere Schönheit.“

Im Gegensatz zu dieser Ästhetik der verborgenen Schönheit und des Verachteten finden wir bei Musil keinerlei ‚dichterische Erlösung‘. Eine nahezu klinische Beschreibung legt alle Einzelheiten eines Gefühlslebens dar. Diese ‚Erfindung‘ des Menschen ermöglicht es dem Autor, die unter den persönlichen Äußerlichkeiten gelegenen Seelenregungen vom Gesichtspunkt eben dieser Person zu beschreiben, da Musils Mensch von innen nach außen aufgebaut wird, während bei Wildgans die entsprechenden Regungen vom Betrachter erahnt werden. Die Handlungen, die sich bei Musil ergeben, resultieren aus der Logik einer Konstruktion, bei Wildgans aus einer persönlichen ins allgemeine transponierten Erfahrung. Es wäre hier zu erwähnen, daß Musil sich häufig gegen den Expressionismus wendet, aber dennoch von dieser Richtung beeinflusst war, da eine Facette des Expressionismus die Darstellung seelischer Vorgänge war.

Diese gegensätzlichen Ansichten fanden ihren Niederschlag in den zwanziger Jahren, als Musil Feuilletonredakteur und Kritiker der *Prager Presse* war. Zu jener Zeit war Wildgans Direktor des Wiener Burgtheaters. Um aber die Kritiken in die richtige Proportion zu rücken, muß gesagt werden, daß

Wildgans nicht der einzige war, den Musil bekämpfte: Er war gegen Karl Kraus, – der ebenfalls ein Gegner von Wildgans war –, gegen Franz Werfel, gegen Sigmund Freud und viele andere. Außerdem soll darauf hingewiesen werden, daß die folgenden Ausführungen notwendigerweise einseitig sind, da Wildgans niemals auf die Anwürfe in irgendeiner Weise reagiert hat. Weder in seinen veröffentlichten Briefen noch in anderen Aufzeichnungen konnte eine Stellungnahme gefunden werden.

In einem Essay für die Zeitschrift *Der neue Merkur*, der auch größtenteils eine Feuilletonkritik der *Prager Presse* umfaßte, schrieb Musil unter anderem:

„(...) Wichtiger als der Fall des Routiniers ist dabei der des echten Dichters, der sich von seinem Metier nicht leiten, sondern nur ableiten läßt. Er arbeitet von innen nach außen. (...)“

Das ist ganz in Übereinstimmung mit seinem Programm, den inneren Menschen zu erfinden. Sein Urteil über Wildgans ist negativ. Nach Kritik eines Gedichtes, mit welcher wir uns später befassen, schreibt er über einzelne Szenen in des Autors Stück *Liebe*:

„Man stelle sich z. B. vor, daß eine Frau gefragt werde, wie lange sie verheiratet sei, und sie möge antworten: Neun Jahre am heutigen Tag! Hundert verschiedene Menschen werden diese Antwort in vielleicht zehn verschiedenen Gemütslagen geben, aber jene Art, welche mit dem Gefühlsakzent ‚tief‘ antwortet, daß es heute gerade x Jahre sind, jene Menschenart mit dem Kalendergefühl ist die gleiche wie die der Sylvesternachdenklichkeit und der sonstigen tiefen Stunden des Bürgertiers, etwa jener, wo ein Mann erkennend, daß es schwer ist, jahrelang bloß an einer Frau Genüge zu haben, ins ‚tiefste Mannesleid‘ blickt. Abermals sind das Kleinigkeiten, aber man vermag ihnen zu entnehmen, was sich der Dichter unter Tiefe vorstellt.“⁷

Weiter daraus zitierend meint er:

„Jemand wird beschrieben als der ‚Typus des Großstadtmenschen mit geistigem Beruf‘, eine durchaus normale Frau spricht gelegentlich ‚etwas hysterisch‘, und ein Mann küßt ihr die Hand ‚mit einer gewissen Inbrunst‘. Dieses gewisse Ungewisse der Beobachtung des Lebens und ungefähre Verknüpfung der Beobachtung mit bereitstehenden Lebensarten ist die Psychologie dessen, was allgemein gedacht wurde und – allgemein gern mit den ewigen Wahrheiten verwechselt wird.“

Der Haupteinwurf, der hier erhoben wird, ist ein Mangel an Besonderheit des Denkens: ‚Er denkt allgemein.‘ Musil gesteht dem Autor den Griff des Dramatikers und eine frische Art des Zupackens zu, behauptet aber, daß Wildgans diesen Griff durch Üppigkeit des Szenariums abschwächt: Mondschein, rosa Ampellicht, Vollmondnacht, brennende Lampen mit grünen, smaragdgrünen und roten Seiden- oder Papierschirmen u.s.w.

Es ist wesentlich, daß dieses üppige Szenarium an ein Makart-Gemälde erinnert und dem Beschauer ein Bild ästhetischen Genusses vermittelt. Der

Vorwurf der Üppigkeit ist ebenfalls ein Vorwurf, der gegen den Ästhetizismus erhoben wurde und auf Grund seines Programmes, das Form und Schönheit akzentuiert, kann man Wildgans mindestens teilweise als Ästhetizisten ansehen.

Nun war der Ästhetizismus ein durchaus europäisches Phänomen und ebenso wie der Expressionismus zum Teil als Reaktion auf den Naturalismus zurückzuführen; was ihn aber für Österreich von besonderer Bedeutung machte, war die Tatsache, daß er der prägnanteste künstlerische Ausdruck des österreichischen Liberalismus war. Die Hauptgründe für diese Entwicklung sollen hier kurz angeführt werden.⁸

1848 bedeutete eine vollständige Niederlage der österreichischen Liberalen und einen Sieg der Aristokratie. Der Liberalismus verdankte seine spätere etwa zwei Jahrzehnte dauernde Herrschaft – grob gesprochen, von den sechziger Jahren bis in die achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts – nicht seiner eigenen inneren Stärke, sondern den militärischen Niederlagen und wirtschaftlichen Krisen des Habsburgerstaates. Durch die Identifizierung von Liberalismus mit Großindustrie, Finanzherrschaft und kapitalistischer Ausbeutung, die durch den Börsenkrach 1873, der unennbares Elend verursachte, noch verstärkt wurde, konnte er sich gegen die modernen österreichischen Massenbewegungen der Christlich-Sozialen, Sozialdemokraten und deutschnationalen Parteien nicht durchsetzen und büßte zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine politische Macht ein.

Seine kulturelle Ausrichtung war ursprünglich auf die allgemeinen europäischen liberalen Wertvorstellungen gegründet. Moralisch betrachtete er sich als tugendhaft, glaubte an die eigene Rechtfertigung und an den Staat als reinen Ordnungshüter. Intellektuell war er dem Prinzip der Herrschaft des Geistes über den Körper verpflichtet und war vom Fortschritt durch Wissenschaft, Erziehung und Arbeitsfleiß überzeugt. Durch seine schmale Basis, die sich hauptsächlich auf das deutsche und städtische emanzipierte jüdische Großbürgertum stützte, waren die österreichischen Liberalen absolut kaisertreu. Trotzdem und trotz mancher erworbener Adelsprädikate konnte keine Integration der Liberalen mit der Aristokratie zustande kommen, wobei die letztere auf eine reiche und kulturfördernde Tradition zurückblickte.

Es soll hier nur kurz angedeutet werden, daß die Tradition des Adels auf einem lebensfrohen und sinnlichen Barock-Katholizismus österreichischer Prägung beruhte, während – wie erwähnt – der europäische Liberalismus eine fast puritanische Grundlage hatte. Es hätte da vieler Generationen bedurft, um schließlich einen Ausgleich zu finden oder um den Großbürger in den Adel zu integrieren.

Die aufgewachsene nächste Generation suchte angesichts ihrer politischen Ohnmacht die kulturelle Führung zu erlangen. Dies fand vor allem in einem Mäzenatentum seinen Ausdruck, wobei zunächst

auch der Wunsch, es dem Adel gleichzutun, seine Rolle gespielt haben mag. Unter dem Druck der politischen Realität begann aber eine zunehmende Konzentration auf die eigene Person und die persönlichen Gefühlsregungen. Die Kunst und vor allem der Künstler in bezug auf sich selbst bedeuteten die zunehmende Flucht vor der Wirklichkeit, die als unangenehm und sogar verderblich empfunden wurde. Nicht nur der Maler und Bildhauer, auch der Schauspieler und Literat wurden zu eigenständigen Idealen hochstilisiert. Die Darstellung im Theater und der literarische Stil einer Kritik wurden ästhetischer Selbstzweck. Diese Fixierung auf das Selbst und seine Beziehung zur Kunst führte, wie es eine Studie aus dem Jahre 1973 behauptet, zu einer Selbstentfremdung und Vereinsamung der Wiener Schriftsteller zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Nun bedeutete diese Weltflucht keineswegs, daß die Zeichen jener Zeit, der Verfall des Altgewohnten, nicht erkannt wurden. Hugo von Hofmannsthal zum Beispiel sah in der totalen Widmung an die Kunst ein Zeichen von Angst, als aktiver Mitgestalter am Staatswesen versagt zu haben. So sieht es Carl E. Schorske in seinem Buch *Fin-de-Siècle Vienna Politics and Culture* und zitiert: „Wir müssen Abschied nehmen von einer Welt, bevor sie zusammenbricht.“ (Aus dem Englischen rückübersetzt E. T.). Musils Kritik richtet sich daher nicht nur gegen Wildgans, sondern indirekt gegen das ästhetisierende Bürgertum. Nun ist diese Geistesrichtung vor allem deshalb europäisch, weil im „europäischen Kulturmenschen“ ein Streben nach Schönheit als Teil des Lebensinhaltes fest verankert ist. Es ist nicht leicht, sich davon zu lösen und abschließend wollen wir die Flexibilität des Ästhetizismus an Hand einer Kritik von Musil zeigen: Diese Kritik ist der Beginn des Essays, worin er sich mit den Dramen *Kain* und *Liebe* auseinandersetzt:⁹

„Ich beginne mit einem Vers aus dem Gedichtbuch Mittag, das durchaus kein Frühwerk ist: ‚Es kann der Geist im Fertigen von Schuh’n / Tiefes Genügen finden und Bewenden / Als in des Denkens höchsten Gegenständen.‘“

Im ersten Teil dieser Kritik behauptet Musil, daß die Worte ‚Fertigen‘, ‚Bewenden‘ und ‚Gegenstände‘ dem Kanzleideutsch entstammen und setzt fort:

„(...) Was ist es für ein Mensch, dem im Augenblick höchsten Gefühls (Gedicht!) Kanzleiausdrücke über die Lippen kommen?“

Wir werden uns damit auseinandersetzen, müssen aber den zweiten Teil vollständig zitieren:

„(...) Solche Fähigkeit, einen Menschen aus drei Zeilen zu erkennen, nennt das deutsche Publikum Ästheten- oder auch Literatentum und betont großzügig gegenüber der vielleicht nicht ganz reinen Form die Ewigkeit des Inhalts. Es soll also auch auf diesen geachtet werden. In der Tat ist es häufig eine sogenannte ewige Wahrheit, der es widerfährt, von Wildgans ausgesprochen zu werden; in diesem Fall ein Gedanke, der heute bis in der Volksschulmeisterei vorgedrungen ist und dort dem bekannten Arbeitsun-

terricht die Seele liefert. Nur ist dieser in hunderttausend Abwandlungen ausgesprochene Gedanke immer richtig gewesen bis auf diese eine Variante, die ihm der Dichter gegeben hat. Denn selbst die demütigst christliche Werkliebe hat nie behauptet, daß der Dienst am Schuh tiefes Genügen gibt als Gottesdienst, sondern nur, daß der Dienst am Werk im Dienste Gottes, des für sie höchsten Gedankens stehen müsse. Es war also dem Dichter vorbehalten, durch die Form, die er einer fast ewigen Wahrheit gab, sie in einem Ausnahmefall falsch zu machen.“

Wenn wir im *Duden* nachsehen, können wir keinen Hinweis auf Kanzleideutsch bei jenen drei Worten finden. Das besagt natürlich nicht, daß diese Worte nicht in bürokratischer Korrespondenz verwendet werden. Es ist nun reine Ansichtssache Musils Meinung zu teilen oder nicht. Wildgans-Liebhaber werden sich dagegen äußern, Wildgans-Gegner werden sich damit einverstanden erklären. Das Argument kann als möglich, aber anfechtbar bezeichnet werden.

Wichtig und prinzipiell von Bedeutung ist der zweite Teil und zwar aus folgendem Grund: In diesem Gedicht kommt an keiner Stelle auch nur annähernd ein Bezug auf Gottesdienst, Dienst am Schuh, Gottes Werk oder irgendein religiöses Motiv vor. Die zitierten Zeilen sagen nur, daß der Geist, also der Intellekt, im Handwerklichen tiefere Befriedigung finden kann, als in intellektueller Kontemplation. Der Rest des Gedichtes ist wie folgt:

„O selig, starker Arme Werk zu tun. (Rest der Strophe)

Wir ändern fügen fiebernd Traum an Traum
Zum Babelturme schwärmender Gedanken,
Im Geist schon ragend an den fernen Saum

Goldener Wolken, und erkennen kaum
Von des Gerüstes allerhöchsten Planken
Die liebe Erde, Menschen, Tier und Baum.“¹⁰

Es wurde nur zitiert, um zu zeigen, daß weder ein ‚Dienst am Schuh‘ noch ein ‚Gottesdienst‘ direkt oder indirekt hineininterpretiert werden kann. Die Kritik stützt sich daher auf eine Grundlage, welche nicht existiert.

Ohne diese Fehlleistung zu rechtfertigen, wollen wir annehmen, daß jemand die Kritik um ihrer selbst willen liest. Sie ist logisch aufgebaut, präzise und klar. Sie würde daher als eine Möglichkeit einer Musterkritik betrachtet werden. Ungewollt und wahrscheinlich gegen seine Überzeugung kehrt Musil mit dieser Kritik zu Törlé zurück, der keine Erklärung für die imaginären Zahlen findet, die es ermöglichen, auf nicht-existenter Grundlage praktische Berechnungen zu führen, einen Fluß auf einer Brücke zu überqueren, die es nicht gibt. Ein Betrachter und Leser dieser Kritik wird nicht nur die Klarheit und den logischen Aufbau bemerken, er wird vielleicht einen Genuß an diesem Werk empfinden, den man als Ästhetik der Präzision bezeichnen kann; und es könnte sein, daß der Ästhetizismus, der durch klinische Beschreibung und Präzision bekämpft wurde, wie durch eine Hintertüre als wesentlicher Teil dieses Gebildes wieder in Erscheinung tritt.

ANMERKUNGEN:

- 1 Wilfried Berghahn: *Robert Musil*. Rowohlts Monographien 1978, S. 33
- 2 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Lizenzausgabe Rowohlt Verlag, 1978, S. 33
- 3 a. a. O., S. 589
- 4 Wilfried Berghahn, a. a. O., S. 83
- 5 Anton Wildgans: *Ein Leben in Briefen*, hsg. von Lilly Wildgans. Bd. 1, 1947, S. 329 f. (10. März 1913)

- 6 Anton Wildgans: *Sämtliche Werke*. Historisch kritische Ausgabe. 1947-1956, 1. Bd, S. 83 f.
- 7 Robert Musil: *Theater, Kritisches und Theoretisches*. Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, 1965, S. 118 f.
- 8 Die folgenden Ausführungen stützen sich größtenteils auf Carl E. Schorske: *Fin-de-Siècle Vienna Politics and Culture*. New York 1980
- 9 Robert Musil: *Theater*, a. a. O., S. 117
- 10 Anton Wildgans. *Sämtliche Werke*. 1. Bd., S. 161

ERWIN TREBITSCH

WILDGANS UND BAUDELAIRE

Auf den ersten Blick mag es gewollt und vielleicht sogar erkünstelt erscheinen, eine engere Beziehung zwischen Anton Wildgans, der als Dichter des Mitleids apostrophiert wurde, und Charles Baudelaire, der durch sein Leben außerhalb der bürgerlichen Konventionen, sein Eintreten für Richard Wagner und durch seine Gedichte, vor allem *Die Blumen des Bösen* den Ruf eines ruchlosen Menschen und ungehemmten Revolutionärs hatte, aufzuzeigen. Tatsächlich hat jedoch Wildgans nicht nur Gedichte aus *Die Blumen des Bösen* übersetzt, sondern auch ganz unzweideutig Baudelaire's Einfluß auf sein eigenes Schaffen nicht nur zugegeben, sondern geradezu betont. In einem Brief an Felix Braun vom 11. Februar 1925 gibt Wildgans über seine Jugend Aufschluß und nimmt dabei auf dichterische Einflüsse von außen Bezug:

„Daß aber eine fremde, vorhandene Form eigene Erlebnisse erst in den Bereich der Gestaltung rücken kann ... das will ich gerne – und für mich! – zugeben. Aber dieser Vorformer im Gedicht war für mich nicht Rilke, sondern – Baudelaire. So wahr mir Gott helfe!“

Etwas später im selben Brief schreibt er:

„Da kam dem Zwanzigjährigen (also um die Jahrhundertwende, E. T.) die Erleuchtung: Baudelaire. Hier war alle Qual geformt und alle Lust mit den Händen der Qual. Hier war die Liebe keine Angelegenheit der ‚Äuglein‘ und des ‚Rosenmundes‘, hier war sie das, als was wir sie im Laufe des letzten Jahrhunderts zu erleben gelernt haben: die Geißel Gottes. Hier waren die zertretenen Gestalten der Großstadt, ‚die kleinen Alten‘, die Mörder, Diebe, Dirnen, Säuer! Hier war für ihrer aller Leid die Form gefunden, die mein eigenes Erlebnis für sich selbst brauchte.“

Zunächst ist es also vor allem die Form – wie es in dem Brief heißt –, die so attraktiv wirkte. Baudelaire's Gedichte sind in ihrer äußeren und formellen Gestaltung außerordentlich diszipliniert abgefaßt, so daß sie in dieser Hinsicht unmittelbar gefällig

wirken. Wildgans wiederum war nicht nur als junger Mensch, sondern auch in späteren Jahren immer darauf bedacht, Gedichte, die, wie er in einem seiner späteren Briefe schrieb, ein erlesenes Publikum verlangen, so formgerecht und -vollendet wie möglich darzustellen.

Selbstverständlich kann man Wechselwirkungen oder auch nur einseitige Einwirkungen nicht allein auf die Form gründen. Es müssen auch inhaltliche Elemente und Darstellungen einwirken. Baudelaire schrieb ohne Hemmungen, ohne auf gesellschaftliche Urteile Rücksicht zu nehmen. Die gebundenen Verse zeigten inhaltlich jene Kraßheiten, von denen Wildgans an Felix Braun schreibt. Nehmen wir sein Gedicht *Une Charogne* (Ein Aas): Es handelt von einem Spaziergang des Poeten mit seiner Geliebten. An einer Wegbiegung liegt ein Aas. Nun heißt es, und zwar in der Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp:

„Die Beine abgespreizt, gleich einem geilen Weib, heiß seine Gifte schwitzend, bot es schamlos lässig den offenen Bauch voll übler Dünste dar.“

Und dann:

„Die Fliegen summten über diesen fauligen Bauch; in schwarzen Bataillonen krochen die Maden aus und quollen wie eine zähe Flüssigkeit diese lebenden Fetzen entlang.“

Diese Mittel der Beschreibung von notwendigerweise Ekelregendem und Schmutzigem können wir auch bei manchen Wildgans-Gedichten finden, zum Beispiel in *Unter der Stadt* (Gesamtausgabe, Bd. I, S. 128), welches 1917 im Gedichtband *Mittag* erschien, also als Wildgans bereits Mitte dreißig war. Die erste der vier Strophen beginnt mit „Knapp unter der Stadt, in der die Paläste stehen ...“. Dann heißt es später, am Ende dieser Strophe: „Knapp unter der Stadt, da sind die Kanäle“. Die zweite und dritte Strophe lauten folgendermaßen:

„Dort sickern die Abwässer zusammen.
Was lüsterne Gaumen geletzt
Und mit prickelnden Flammen
Die Pulse gehetzt:
Lust, Reiz – geronnen zu Kot!
Was den großen Hunger gestillt
Von Millionen Magen
Gekaute, verdaute Not: Brot
Brei und Jauche jetzt,
Dampfender Gischt, Gestank!
Dort in ewiger Nacht
Schacht an Schacht,
Bei eklem Fraß und Begatten
Hausen die Ratten!
Dort im Sicken und Stauen
Schleimiger Gemenge
Brüten und brauen
die Miasmen,
Steigen und drängen
die bösen typhösen
Dünste durch Rohre und Schläuche,
Nisten sich in Lungen und Bäuche.
Werden Fieber und werfen nieder
Wehrlose Glieder,
Und aus den Gittern der Kanäle,
Aus Grundwässern und Brunnen,
In die der Abhub gedrunken
Reckt sich die Seuche!“

Also ganz ähnliche Mittel der Beschreibung von abstoßend Ekelerregendem. Anlehnungen an Baudelaire finden sich auch in anderen Gedichten wie etwa *Ein Frühlingstag*, *Auf den Tod einer großen Hure*, *Dirnen*, etc. Es gibt aber auch indirekte Einflüsse, die man wenigstens zum Teil Baudelaire zuschreiben kann: Bei Wildgans gibt es Personen oder Charaktere, die nach seinen Selbstzeugnissen poetisch verschleierte Züge seiner eigenen Persönlichkeit tragen wie zum Beispiel manche satyrartigen Gestalten oder der Gott Pan wie in den Sonetten an Ead. Trotz ihrer klassischen Darstellung sind die Bocksbeine und Hörner durchaus Merkmale des Satanischen, des Bösen wie sie – wenn auch unverblümt – bei Baudelaire zu finden sind. Zwei weitere Merkmale sind in den Werken der beiden Dichter zu beobachten, die auf eine Beeinflussung hindeuten: Farbe und Symbol.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf eine sehr instruktive Wiener Dissertation hinweisen: Sie heißt *Der Einfluß der französischen Lyrik auf Anton Wildgans*, Stefan Zweig und Felix Dörmann. Sie wurde im Jahre 1949 von Hilde Vanicek verfaßt und ist klar, genau und sehr informativ. Besonders bin ich Vaniceks Dissertation hinsichtlich der Bedeutung von Farben in Wildgans' Lyrik verpflichtet.

Sowohl bei Baudelaire als auch bei Wildgans werden die Farben zur Vertiefung des Eindrucks und erhöhter Plastizität des Ausdrucks verwendet. Außerdem dienen sie zur Verstärkung eines Symbolgehalts, besonders bei Baudelaire. Ohne seiner Persönlichkeit Abbruch zu tun, ist es doch notwendig hier zu erwähnen, daß Baudelaire manchmal unter dem Einfluß von Drogen stand, die auch abstrakte Farberlebnisse zu einer Realität machten

und diese Erlebnisse wiederum Symbole wurden. Um aber auf die Farben zurückzukommen, heißt es zum Beispiel in seinem Gedicht *Sed non satiata*:

„Absonderliche Gottheit, *braun* wie die Nächte, nach Moschus duftend und Havanna-Tabak (das ist auch zugleich eine Farb-Beschreibung), Werk eines Dämons, eines Faust der Savanne, Hexe mit *ebenholzscharzer* Flanke, Kind der *finstren* Mitternächte, ...“

Oder (3. Strophe): „Aus diesen großen *schwarzen* Augen, den Kellerlöchern deiner Seele ...“ Baudelaire verbindet Farben zur weiteren Steigerung mit anderen Eigenschaften wie Gerüchen und atmosphärischen Eigenschaften wie zum Beispiel in *Une Martyre* (Eine Märtyrerin):

„Inmitten von Flakons, durchwirkten Stoffen und wolüstigen Möbeln, von Marmorbildern, Gemälden, *duftenden* Gewändern, die in Farben prunkvoll schleifen, In laulichem Gemach, wo, wie im Treibhaus, die Luft gefährlich ist und unheilvoll, wo Blumensträuße sterbend in gläsernen Särgen ihren letzten Seufzer hauchen, Ergießt kopflos ein Leichnam, in stetem Fluten, auf das durchnäßte Kissen ein lebend *rotes* Blut ...“

Es ist geradezu ein Gemälde, das hier geschildert wird. Auch bei Wildgans ist die Farbe oder ein mit einer bestimmten Tönung assoziiertes Wort wie etwa „Schatten“ ein wichtiger Bestandteil seiner Gedichte. Die erste Strophe von *Stille Plätze* zeigt das ganz deutlich:

„Die Plätze lieb' ich, die an Nachmittagen
So wunderstill in tiefem *Schatten* liegen
Da träumen sie und sind verschwiegen
Vom Tritt der Menge und vom Lärm der Wagen.
Dort wölbt ein Dom sein *dunkelndes* Portal,
Dort lehnt ein blinder Invalide am Pilaster.
Scharen von Tauben trippeln übers Pflaster
Und oben scheint der Himmel wie *Opal*.“

Hilde Vanicek zitiert in ihrer Dissertation aus vierzig Gedichten die verschiedensten Abstufungen wie Todesstimmung (*Im Moderlicht der fahlen Nebelnacht* aus *Kind der Liebe*) oder Freude (wie zum Beispiel *Hell wogen rings der Saaten goldne Brände* aus *Sommermittag*), es ist also dieser Farbenenthusiasmus keine zufällige Erscheinung. Die Farben und auch die Zuordnungen von Tönen und Farben, also Synästhesien, bringen uns zur Bedeutung von Symbolen, die wir ganz kurz vorher angedeutet haben. Für Baudelaire, der schließlich einer der Vorläufer beziehungsweise Gründer des Symbolismus war, sind Symbole ein Programm, wie es im Gedicht *Correspondences* (Entsprechungen) steht:

„Die Natur ist ein Tempel, wo aus lebendigen Pfeilern zuweilen irre Worte dringen, der Mensch geht dort durch Wälder von Symbolen, die ihn betrachten mit vertrauten Blicken.“

Symbole werden verwendet, um etwas auszudrücken, was sonst nicht ausgedrückt werden kann. Die Verdammung zum Beispiel, das Böse schlechthin kann symbolhaft angedeutet werden, so daß man den dahinterliegenden Gedanken erfassen kann.

Im bereits zitierten Gedicht *Ein Aas* von Baudelaire

laire ist das zufällig am Wege liegende Aas das Symbol für Tod und Verwesung, denen alles lebendige anheimfallen muß, auch die schöne Begleiterin des Spaziergängers. Das ist soweit ganz offen in dem Gedicht gesagt. Das Symbolhafte ist aber auch darin zu sehen, daß dieses Aas am Wege liegt. Die erste Strophe sagt folgendes:

„Gedenke des Dinges, das wir sahen, meine Seele,
an jenem Sommernorgen, der so lieblich war;
An eines Weges Biegung lag schändlich auf kiesel-
übersättem Bett ein Aas;“

Der Weg steht hier auch zweifelsohne für den Lebensweg und die Begegnung mit dem Aas für den Tod und die Verwesung in einem unerwarteten Moment. Da ist nirgends eine Hoffnung auf ein besseres Jenseits, die Fäulnis ist ewige Verdammnis im Nichts. Mittels eines Symbols wird hier gerade durch Einfachheit der Beschreibung ein kaum zu überbietender Pessimismus gezeigt. Nicht nur das: Die direkte Äußerung später im Gedicht, daß seine Begleiterin, mon âme, wie er sie nennt, ebenso wie der Dichter selbst der Vernichtung und Verwesung anheimfallen muß, bringt die Qual und die Angst vor dem Unerwarteten in das Leben hinein. Es war diese Lebensqual, wodurch sich Wildgans angesprochen fühlte, wie er in seinem Brief an Felix Braun darlegt und die auch in seinen Gedichten manchmal durchbricht. Sein Gedicht *Und ihre Kinder* befaßt sich mit dem Schicksal der unehelichen Kindern von Prostituierten.

Mit ihrer Jugend in trostlosen Waisenhäusern, mit ihrem erwachsenen Leben, das mit dem Makel der unehelichen Geburt behaftet ist (wir schreiben 1910). Was immer sie tun, wie immer sie handeln mögen, wird von der Umgebung mit strengerem Maß als bei anderen gemessen. Ganz wenige können sich von dieser Last befreien, Familien gründen und ihre Kinder in Freiheit erziehen. Die meisten von ihnen gehen aber elend zugrunde. Das Gedicht schließt folgendermaßen:

„Die meiste aber sterben wie der Schächer,
Der linke, der nicht weiß, daß der Verbrecher
Am Kreuz daneben Jesus Christus ist!“

Im Lukas-Evangelium wird berichtet, daß einer der beiden Übeltäter, die mit Christus zugleich gekreuzigt wurden, gelästert hat, während der andere jenen zurechtwies und an den neben ihm hängenden Erlöser glaubte. In den Evangelien Matthäus und Markus heißt es, daß ihn „beide Mörder schmähten“, und das Evangelium des Johannes erwähnt überhaupt nur „zwei andre“, also nicht einmal notwendigerweise Verbrecher, die zu beiden Seiten gekreuzigt wurden. Der Schluß des Gedichtes bezieht sich also eindeutig auf das Evangelium des Lukas. Das Interessante daran ist aber, daß auch dort nirgends steht, daß es der „linke“ Mörder war, der Christus fluchte, daß dieser zusätzliche Hinweis also ein eigener Symbolismus von Wildgans ist. Der Begriff „links“ hat von alters her die Bedeutung des Unheimlichen, Bösen, wie wir es schon in der Dop-

pelbedeutung des lateinischen „Sinister“ sehen. Auch im Neuen Testament tritt diese Auffassung zutage, wo es zum Beispiel heißt (Matth. 25/41): „Dann wird er sagen zu den *Linken*: Gehet hin von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln.“ Es ist also dieses „Links“ ein Ausdruck für einen Zustand äußerster Hoffnungslosigkeit. Daß diese Extremdeutung nicht überspitzt ist, kann man auch daraus sehen, daß Wildgans diesen Begriff in seinem Gedicht *Harlekinade* (Gesamtausgabe, Bd. I, S. 109) verwendet. Ein Clown, dem er auch viele eigene Züge gibt, trägt die verschiedensten Masken zu Schau, um seine Seele dahinter zu verstecken. Die Masken zeigen alle Gefühle und Typen wie:

„Vom Hunger bis zur der Gott-Idee,
Vom derben Trieb bis zum Liebesweh,
Vom Heiland bis zum linken Schächer, ...
also vom extrem guten zum extrem bösen.“

Zu Beginn haben wir kurz von der Form gesprochen, die einen großen Einfluß auf den Lyriker ausübte. Die hier vorgetragenen Übersetzungen wurden absichtlich in ihrer Prosafassung zitiert, da es dabei vor allem auf den Inhalt ankam. Die Zitate wurden dem Buch *Les Fleurs du mal – Die Blumen des Bösen*, übersetzt von Friedhelm Kemp, Fischer Bücherei 1962, entnommen. Aber ein Blick auf die äußere Erscheinung der französischen Originalgedichte zeigt auch dem, der nur mangelhaft französisch verstehen kann, daß im Versmaß – oft Alexandriner – dem verhaltenen und ungezwungenen Reim, ein Formbewußtsein zugrunde liegt, das beispielgebend sein kann. Dieser Kontrast zwischen Form und Inhalt war es auch, der Baudelaire für Wildgans so anziehend machte, und der auch in der Lyrik des letzteren zutage tritt wie zum Beispiel im Gedicht *Ein Frühlingstag* (Gesamtausgabe, Bd. I, S. 90), wobei wir auch hier die Synästhesie von Ton und Farbe bemerken. Hier soll nur auszugsweise zitiert werden; Zunächst eine Frühlingsstimmung im Park: Blühende Sträucher, spielende Kinder, eine sorgenfrei Atmosphäre und:

„Fernabgedämpft der Straßen Wirrgedröhn]
Half mit, des Parkes Stille zu erhöhen] (Tonmalerei)
Einander haschend hoch im Frühlingswind]
Trieb zarter Wölkchen *blondes* Ingesind“] (Farbe)

und nun der Umschwung:

„Da plötzlich wie ein roher Peitschenknall]
An eines Weges Pulverblitz – und -schall] (Tonmalerei)
Aus einer schwergefurchten Arbeitshand
Fiel eine Waffe rauchend in den Sand
Ein grauer Klumpen wie ein Schatten sank]
Von einer heiter übersonnenen Bank] (Farbe)
Gebrochne Augen, aufgesprengte Stirn
Gewühlt in eine Pfütze Blut und Hirn“

Der Schluß des Gedichtes:

„Von Dunst verschüttet ist das Sonnenlicht
Jetzt gelb wie Eiter, der aus Schwären bricht
Und blau gedunsen nieder in den Rauch
Lastet der Himmel wie ein trächtiger Bauch.“

Man kann wohl sagen, daß die letzten Strophen ohne Baudelaires Einfluß wahrscheinlich anders geschrieben worden wären. Diese Methode, wenn der Ausdruck erlaubt ist, war eine Möglichkeit des Ausweges aus dem Naturalismus, eine Abkehr vom photographischen Abklatsch.

Zusammenfassend können wir sagen, daß ein starker Einfluß von Baudelaire auf Wildgans beobachtet werden kann. Es stellt sich aber auch die Frage nach einer möglichen Erklärung dieses Einflusses.

Wildgans war bereits in frühester Jugend von seiner „Sendung“ als Dichter überzeugt, wie es in seinen Notizen und sporadischen Tagebuch-Eintragungen zu lesen ist. Als er auf Baudelaire stieß, war er 20 Jahre alt, noch vor dem Tode seines Vaters, der 1906 einem zehn Jahre langen Leiden an einem Gehirntumor erlag, und den er über alles geliebt hatte. Die gleiche abgöttische Liebe zum Vater ist auch in der Baudelaire-Biographie zu beobachten. Außerdem hatte Wildgans wie aus seinem Brief an Felix Braun ersichtlich ist, eine von innerer und äußerer Not geprägte Kindheit und Jugend und hatte dadurch eine Bereitschaft zur Rezeption und Identifizierung mit einem Leitbild, das stärker schien als er selbst war. Der Dichter Baudelaire sagte nun alles, was Wildgans bewegte, und wofür er eine passende Ausdrucksweise suchte: Die drastischen Schilderungen gebändigt und gezügelt durch die formvollendete Lyrik, die Qual der Liebe und der Lust – wie es in dem zitierten Brief heißt –, all das, was das Leben zu einer Vorhölle machte, waren Züge, die den jungen Menschen, der außerdem in finanzieller Not war und sich verlassen fühlte (wie nebenbei wiederum auch Baudelaire), nachhaltig beeindruckten. Es reicht aber nicht aus, die Gründe für den Eindruck und Einfluß des französischen Lyrikers in Jugenderfahrungen und Erlebnisparallelen zu suchen. Nicht nur Wildgans, sondern österreichische Dichter jener Zeit überhaupt standen zumindest eine Zeitlang unter dem Einfluß Baudelaires wie etwa Hofmannsthal, Dörmann und andere. Form, Farbe und Symbol fügten sich als Elemente ohne Schwierigkeit in die ästhetisierenden Tendenzen jener Zeit ein. Bei aller Kraßheit des Ausdrucks ist diese Lyrik nicht ein Abbild der Realität, sondern die Wiedergabe einer

Stimmung. Solche Empfindungen können von vielen Schaffenden geteilt werden, gehen also weit über die Lyrik hinaus. Wir finden diese Stimmungen nicht nur bei Wildgans, Stefan Zweig und Altenberg, sondern auch bei Schnitzler und Musil. Außerdem muß der Vollständigkeit halber erwähnt werden, daß es auch – wenn nur in ganz geringem Maße – eine Sache der Mode war, den Leser zu schockieren.

Es soll nun aber nicht übersehen werden, daß die Synthese von Form, Farbe und Symbol dieses Schwelgen in der Üppigkeit der Beschreibung auch des Häßlichen, eine zutiefst habsburgisch-österreichische Sache war, da diese Grundstimmung letzten Endes auf das Barock zurückgeht. Es war das Barock, welches diese Entwicklung provozierte und förderte. Während sich bei Baudelaire der Pessimismus bis zum Satanskult steigert (*Es Litaney de Satan – Die Satanslitaneien*, welche beginnen mit: O Du, der Klügste und schönste der Engel, Gott, vom Schicksal verraten und der Lobpreisungen beraubt, O Satan, erbarme meines langen Elends dich!) und sich konsequent steigern, zeigt das Barock das Gute und Böse nebeneinander, ja man kann sagen, miteinander. In den Gedichten von Wildgans tritt immer auch Gott auf, wenn vom Bösen gesprochen wird, auch wenn eine Erlösung nicht stattfindet. Der letzte Schritt, die Abwendung von Gott und die positive Zuwendung zum Bösen wird vom österreichischen Dichter nicht gesetzt.

Nun wirkt aber dieses Barock in Österreich in vielen Bereichen, in künstlerischen, kulturellen und auch in politischen. Das ergibt sich aus einer barocken Eigenschaft, nämlich die Realität unter dem Blickwinkel eines Zuschauers in einem Theater zu betrachten. Das hat nun zur Folge, daß die Emotion, die ein Kunstwerk oder auch ein Tagesgeschehen hervorruft, stark relativiert wird. Um auf Baudelaire und Wildgans zurückzukommen, war sich Wildgans der Kompromißlosigkeit seines Leitbildes voll bewußt, ging aber in seinen eigenen Gedichten nie über die Grenzen des gesellschaftlich gerade noch erträglichen. Es war daher eine Grenze in der Baudelaire-Rezeption durch Anton Wildgans gegeben, die nicht so sehr eingehalten wurde, weil er Wildgans, sondern eher, weil er ein Österreicher war.

GITTA STAGL

VIRGINIA WOOLF (1882–1941) The Crowded Dance of Modern Life

WAHRNEHMUNGSFRAGMENTE UND DIE KOMPOSITORISCHE ORDNUNG DES LITERARISCHEN

Ich gebe eine allgemeine Einführung und behandle dann in Auszügen Einzeltexte. Ich habe Texte gewählt, für die das, was ich als historisches Schreiben bezeichne, besonders gilt. Ich habe Texte gewählt, die die radikale Neuerung dieser Art schreiben, in ihrer Entwicklung lesbar machen und in der praktischen Auswirkung kenntlich werden lassen. Ich habe Texte gewählt, in denen das Zwiegespräch zwischen der Künstlerin als Kritikerin und der Kritikerin als Künstlerin wahrzunehmen ist. In ihnen werden die Register des konventionellen Erzählens und Denkens fiktiv ausgereizt und fallweise ridikulisiert. In ihnen werden Seitenhiebe ausgeteilt auf die patriarchale Gemütlichkeit des siegessicheren oben und des bedauernswerten unten. In ihnen werden gleichzeitig Rahmenbedingungen literarischen Schreibens reflektiert.

Ich zitiere aus den folgenden Essays und Kurzgeschichten: *Essays: Hours in a Library* (1916), *Modern Fiction* (1919), *How it Strikes a Contemporary* (1923), *Notes on an Elizabethan Play* (1925), *A Room of One's Own* (1928), *Professions for Women* (1931). Bis auf *A Room of One's Own* handelt es sich durchwegs um wenig rezipierte Essays. *A Room of One's Own* halte ich hinsichtlich des Aufbaus, der Argumentation und der Entwicklung von Positionen, als kultur- und kunsttheoretisches Pamphlet der Moderne für besonders interessant. Von den Erzählungen habe ich mich auf die folgenden konzentriert: *The Mark on the Wall* (1917), *Kew Gardens* (1919), *Solid Objects* (1920), *An Unwritten Novel* (1920), *Slater's Pins have no Points* (1929), *The Lady in the Looking Glass: A Reflection* (1929).

Die einleitende Darstellung, und das ist der einzig zeitliche Aspekt, den ich berücksichtigt habe, ist mit Zitaten aus *A Sketch of the Past* (1939) unterlegt. Es handelt sich dabei um eine bewußt am autobiographischen Schreiben orientierte Erinnerungsarbeit, die Woolf während ihrer Arbeit an der Biographie über Roger Fry verfaßt hat.

Es schien mir interessant, Virginia Woolf im Resumee und nach der Lektüre von Freud immer wieder auf ihre zentralen Kompositionsfragen zurückkommen zu sehen.

I

The Crowded Dance of Modern Life, eine Formulierung aus einem Essay, sei hier vorerst einmal nur als Titeldiege vorangestellt.

Die nahezu ausschließliche Beschränkung auf Texte der Autorin scheint mir deshalb zulässig, weil es mir darum geht, die für die Autorin spezifischen literaturtheoretischen Fragen und die Kompositionstechnik der Virginia Woolf als aufeinander bezogene Größen darzulegen: Textcharakter und Textur, Text als Darstellungsform und Text als in sich geschlossene literarische Einheit erläutern einander.

The Crowded Dance of Modern Life läßt sich auch als Epigramm für die immer wiederkehrende Begrifflichkeit in den Arbeiten Virginia Woolfs lesen: Leben und Kunst, Leben und die Kunst des Schreibens, Realität und Fiktion, das Vorgegebene und das Denkmögliche, das unreal Reale und die Einsichtigkeit des Imaginierten.

Wie sich der Wirklichkeit nähern und ihre Wahrheit erfassen, wenn man doch immer schon in ihr befangen ist? Wie sich ihr von außen nähern, wenn sie dann schon immer wieder eine andere ist?

The Crowded Dance of Modern Life gibt auch ein Bild für den Virginia Woolf eigenen Umgang mit Anschauungen, Ideen und Ansichten.

Virginia Woolf ist auch in dieser Formulierung voll der Ironie und voll der Lakonik für all die abgetakelten Begriffshülsen, die das ritualisierte akademische und eingeweihte, also sakrale Ritual flankieren.

In einer fast spielerisch-leichten, aber sehr präzise gesetzten Choreographie aus Phantasien und Skeptizismen werden in sich hermetisch geschlossene Phrasen aufgesprengt und in changierenden Neuarrangements einem reflektierenden schriftlichen Sprechen, der Kommunikation zugänglich gemacht. Relativiert und entkonventionalisiert geben die so gewendeten Phrasen durchaus neue Einsichten preis.

Schreiben ist für Virginia Woolf nicht das Bebildern des Erfassten, kein Nachvollziehen oder Imitieren, sondern das komplizierte Unternehmen, den flüchtig-fragmentarischen Charakter des Realen in einer mobilen Parade aus Belebtem und Unbelebtem, aus Bewußtem und Unbewußtem, aus Begriffenem und Erahntem, in seiner Mischung aus Momenthaftem und Reflexivem, in all der Vielschichtigkeit als transparentes Gewebe in Sprache zur Anschauung zu bringen.

Virginia Woolf versucht mit ihrem Schreiben zu realisieren, wofür Roger Fry in seinem Essay *An Essay in Aesthetics* plädiert: die suggestive und manipulativ unterstellte Einheit zwischen Bild und Abbild ist praktisch und theoretisch als Suggestion sichtbar zu machen. Der behaupteten Einheit sind die der Kunst immanenten Qualitäten als transponierte Darstellungsebenen mit jeweils eigenen Kriterien und Qualitäten der Beurteilung gegenüber-

zustellen. Die Kunst habe nicht die Realität wiederzugeben und auch nicht ihr moralischer Hüter zu sein; sie habe vielmehr in der Suche nach transponierenden Formen absolut, unbeirrbar und unerbittlich zu sein. Fry, der das viktorianische England mit seinen postimpressionistischen Ausstellungen 1910 und 1912 vorerst einmal skandalisierte und der England dann in den Sog der Auseinandersetzung um die Kunst als eigene Realität zu ziehen verstand, beschwört in einem Brief einen Künstlerfreund: *to give up the idea of imitative likeness*.

Was Roger Fry für die Malerei und die Plastik einfordert, versucht Virginia Woolf für die Literatur. Ihr theoretisches und ihr erzählendes Schreiben sind ein – wenn auch elegantes – Ringen, die formalen Eigenschaften der Literatur als Kunst herauszuschälen.

Theoretisches und erzählendes Schreiben betrachten besagte Eigenschaften von verschiedenen Seiten und in immer neuen Zusammenhängen, lassen im Beschreiben, beim Berichten, im Verweisen neue Formen und Kombinationen entstehen.

Das umfangreiche Essaywerk von Virginia Woolf, das mehr als vierzig Jahre umspannt, dokumentiert eine Abfolge immer wieder aufgegriffener Zwiesgespräche mit Autoren und Lesern über das sensitive und intellektuelle Repertoire des Literarischen. Virginia Woolfs Romane und Erzählungen sind Wagnisse im Thematischen und im Formalen. Sie sind vor allem Abenteuer in den ununterbrochenen, und dennoch unter- und gebrochenen Strom des Bewußtseins. Letzteres fluktuiert vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Kollektiven zum Abgehobenen, vom Manifesten zum Verdrängten, vom Lapidaren zum Sublimen. Die synchrone Vielschichtigkeit kommt nur mit den Stimmen der vielen sinnlich zum Ausdruck.

Die Radikalität der literaturtheoretischen Position von Virginia Woolf zeigt sich an zwei dem Anschein nach extrem entfernten Strängen des Schreibens: in den kompositorisch strengen, wenn auch grazilen Essays und im experimentierenden Umkreisen des Darstellens beim Entfalten einer Erzählung. Diese Art zu erzählen, entzieht sich dem gängigen Bild des Erzählens und absorbiert epische und lyrische Elemente.

Die Radikalität der ästhetischen Position bestimmt auch den Umgang mit dem Prinzip Gültigkeit. Die Möglichkeit, das Wirkliche zu spiegeln, anzuzweifeln; der Zweifel an der Stimmigkeit des eben Entworfenen ist immer auch Gegenstand der Literatur der Virginia Woolf. Sie problematisiert dabei nicht bloß die Sicht als Ansicht, sondern das Trio: die Betrachtung, den Gegenstand und die Darstellungsmittel.

Looked at again and again half consciously by a mind thinking of something else, any object mixes itself so profoundly with the stuff of thought that it loses its actual form and recomposes itself a little differently in an ideal shape which haunts the brain when we least expect it. (*Solid Objects*, 1920)

Virginia Woolf analysiert die Vertrautheit und die Trägheit gegenüber gewohnten, wenn auch längst überholten Vorstellungsbildern als eine wesentliche Quelle ritualisierter Herrschaftssicherung. Die imaginierte und im Fiktiven untermauerte Übereinstimmung des Abbilds mit dem Abgebildeten beschwört die Wiederholung des immer schon Gegebenen und verleiht ihm den Heiligenschein der wirklichen Wirklichkeit: so hält sich das verschwörerische Verständnis von dem, was ist, in den Köpfen von Autoren und Lesern. Die Suche nach der absolut notwendigen Form ist jedoch nicht zu denken als die Suche nach dem endlich zu etablierenden Regelwerk für wahrhaftes Schreiben. Die Absolutheit ist die Verpflichtung, die Rahmenbedingungen des schreibenden Tuns zu reflektieren. Die Notwendigkeit ist die Treue zum Experiment, selbst dann, wenn man, was Virginia Woolf öfter zweifelnd festhielt, im Experimentieren scheitert.

Die Zweifel selbst müssen in der Literatur zur Sprache gebracht werden, in Sprechen verwandelt werden. Die Klarheit der Komposition gewährleistet die Transparenz der Zugänge und der Erarbeitung. Gemeinsam machen Zweifel und Klarheit Literatur offen für den mitwogenden und mitdenkenden Leser, gestatten die intendierte Vieldeutigkeit des Fiktiven.

All that fiction asks of us is that we should break her and bully her, honour and love her, till she yields to our bidding; for so her youth is perpetually renewed and her sovereignty assured. (*Modern Novels*, 1919)

Es geht um eine Art diskutierendes Erzählen und erzählendes Kommentieren. Es geht um poetisches Charakterisieren und um episches Beschreiben. Ich nenne diese Methode rhetorisches Schreiben. Ganz und gar unterschiedliche Diskursmodelle ergänzen und befördern einander, widersprechen und übertrumpfen einander. Es wird behauptet und verworfen, abgeleitet und interpretiert, relativiert und neutralisiert, erzählt und beschrieben mit Wirs und Ichs und Mans und Ers und Sies und allgemeinen Einschüben, die ganz autorenlos und doch ganz kollektiv zu sein nicht verhehlen. Und in diesem kreuz und quer entstehen neue literarische Register, die im größten Durcheinander klar und überschaubar, wenn auch nicht leicht durchschaubar bleiben.

Jeder Begriff, jeder Sachverhalt und jede Darstellung schließen wie vorausgeschickt schon wieder gegenläufige, aufhebende Elemente ein: da ist die Seite des Werdens, des Entstehens und der Entwicklung, die bewegliche und veränderliche, die oszillierende Dimension von Zuständen, Verhalten, Ausdrucksformen. Und da ist die Seite des Kontinuierlichen, Ruhenden, Verharrenden und Beständigen und Objekthaften. In beiden Dimensionen und in beiden Gattungen bewegt sich lebendiges Leben und bewegt sich lebendige Literatur.

I see myself as a fish in a stream; deflected; held in place, but cannot describe the stream. (*Sketch of the Past*, 1939)

Zwischen Realität und Schreiben existiert ein Spannungsverhältnis.

We are not so purblind as to suppose that a man because his name is Smith and he lives therefore in Liverpool is therefore real. (*Notes on an Elizabethan Play*, 1925)

Solange die Literatur sich nur als Spiegelung des Realen begreift und die dinghaften und lebendigen Seiten fein auseinanderdividiert, erstere den festen Stoffen und zweitens den Personen zuweist, bleibt deren Beziehung stumm. Wie Bäume werden die Figuren in eine Landschaft gestellt. Und die Landschaft ist wie ein Passepartout. Wo bleibt hierbei Raum, findet sich ein Medium für Veränderung? Selbst geringfügige Veränderungen an dem Rahmen und an den Bäumen bewirken ein verändertes Gesamtbild! Wie lassen sich soziale Veränderungen darstellen? Soziale Veränderung vollzieht sich als Veränderung sämtlicher Zustände und Beziehungen: und zwar jener zwischen den Dingen und zwischen den Menschen und unter beiden.

Schreiben hat dort analytisch-kompositorische Funktionen, wo es neuen Patterns und Anordnungen nachspürt und diese in ihrer Dynamik erfaßt. Schreiben ist aber auch freischwebende Aufmerksamkeit für die vielschichtige und vielköpfige, chaotisch verströmende, nicht zentrierbare und flüchtige Seite der ununterbrochenen Atemtätigkeit des Sozialen und der atomisierten Individuen. Beide Ebenen zu erfassen, darauf richtet sich die ununterbrochene Tätigkeit des alltäglichen Bewußtseins, in immer neuen Ansätzen und ständig atemlos. Immer aber ist diese alltägliche Bewußtseinsarbeit auch Erarbeitung von Teilerkenntnissen. Das schreibende Bewußtsein greift diese Tätigkeit auf und setzt sie fort.

Das Spannungsverhältnis zwischen Realem, Faktischem und Literarisiertem, Fiktivem setzt sich auch bei der Charakterisierung der imaginierten Gestalten fort. (Die Fähigkeit zu charakterisieren, wird Virginia Woolf von ihren Kritikern abgesprochen.)

Consider what immense forces society brings to play upon each of us, how that society changes from decade to decade, and also from class to class; well, if we cannot analyse these invisible processes, we know very little about the subject of a memoir; (*Sketch of the Past*, 1939)

Charakterisieren heißt Sichtbarmachen bislang verborgener Prozesse; heißt Prozesse, die mächtig wirken und den Menschen das Gefühl der Ohnmacht, der Ausgeliefertheit und der Passivität hinterlassen, zu denen sie sich aber gleichsam verständlich zu verhalten suchen, in Worte zu fassen. Ein Teil des bislang Unsichtbaren wird sichtbar, wenn es gelingt, das allgemein Rezeptive, das schwammhaft Aufsaugende und ununterscheidbar Assimilierende der individuellen Wahrnehmungssituation szenisch zu isolieren. Die Umgebung und die umgebenden Dinge werden dabei ein kommunikatives Moment der Erfahrungsdimension ganz wie

wechselnde Bewußtseinsperspektiven und Bewußtseinsplitter.

Sie alle zeugen von der und berichten über die Eingebettetheit der Personen und von deren spezifisch individuellem Platz. Das Soziale und das Gesellschaftliche wird als Bewegungsform, im Fließen exponiert. Damit bleiben aber die widersprüchlichen Seiten sozialer Existenz und die Bewegung dieses Widerspruchs immer auch und gleichzeitig gegeben: das Veränderliche und Gestaltbare und das Starre und Vollzogene.

Bei der Charakterisierung von Figuren hält Woolf immer, auch um den Preis des plötzlichen Unterbrechens und einer in der Schwebe hinausgezögerten Unabgeschlossenheit, an der Ambiguität fest. Weit und breit kein eindeutiger Charakter. Kein eindeutiger Charakter, von dem sich sagen ließe, weil dies geschehen ist und jenes, deshalb ist dieser Mensch so und so und nicht anders.

Gerungen wird vielmehr um Charakterisierungen, in denen das Aufleuchten von Momenten der Klarsicht (*Moments of Vision*, so der Titel eines Essays über Thomas Hardy) für das individuell begreifende Bewußtsein ebenso gilt wie für das erzählende und Erkenntnis formulierende.

Die Woolfschen Charaktere sind nicht aus einem Guß, sie haben nicht diesen und jenen Charakter und dieses und jenes Register von Persönlichkeitsmerkmalen. Sie sind vielleicht einmal mehr das und dann wieder etwas oder ganz anders. Es ergeben sich andere Pole des Spezifischen einer Person. Diese Momente leuchten in Erinnerungsfetzen und Monologen, in der Gegenrede und in der Art der Überlegungen, in Gedankeninhalten auf und verglimmen gleich darauf. Ihr Nachhall aber bleibt, schwingt nach.

Was für die Austauschbedingungen moderner Menschen gilt: ein Minimum ist stabil, ein Maximum ist flüchtig, schon wieder vorbei! Schon wieder Schimäre! Das gilt auch für die Beschreibung literarischer Charaktere. Die einzelnen lösen sich aus dem Schatten des Allgemeinen, grenzen sich ab, gewinnen an Kontur, sind und bleiben individuelles Bewußtsein, aber gleiten alsbald wieder in die Regulative des schattenhaft Allgemeinen zurück, ehe sie sich von neuem lösen und die Moments of *un-being* in Moments of *being*, bewußt gelebte, verwandeln.

Virginia Woolf porträtiert das soziale Zusammenspiel. Menschen bewegen sich in ihren sozialen Räumen, aber sie bewegen sich immer gleichzeitig auch in ihren Innenräumen. Virginia Woolf beschreibt das Kippen zwischen Abhängigkeit und Selbständigkeit im Überlappen von Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung. Das Beobachtete, das Registrierte, das Analytierte ist kein Außen zum Innen, es ist Teil des ganz alltäglichen Zustands. Verhältnisse und Verhaltensweisen werden in ihrer Verwandlung betrachtbar.

Charakterisierung und Charakterzeichnung sind bei Virginia Woolf in einem doppelten Sinn Oberflä-

chenphänomene. Die unsichtbaren Prozesse des sozialen Verkehrs und die nicht bewußten des individuellen Verkehrs werden als Erscheinungen der Oberfläche abgehandelt, so als lägen sie selbst als Beobachtbare vor dem Autor und vor dem Leser. Über diese Darstellungsform werden sie qua Benennung zu einem Teil der Oberfläche, zu dem, was Virginia Woolf the fabric of life nennt.

I make it real by putting it into words ... we are the words; we are the music; we are the thing itself. (*Sketch of the Past*, 1939)

Für die Arbeit der Virginia Woolf ist die Erinnerung das zentrale Mittel einer Person, sich als individuelle begreifen und artikulieren zu können.

Memory is the means by which the individual builds up patterns of personal significance to which to anchor his or her life and secure it against the 'lash of the random unheeding flail'. (Jeanne Schulkind in her introduction to *Moments of Being*, 1985)

Aber diese Erinnerung als Tätigkeit ist nicht nur ein persönliches, individuell erinnerndes Bewußtsein, das sich in der Gegenwart plaziert und sich damit psychisch gesund erhält. Erinnerung ist mehr noch die Möglichkeit, auf eine Verankerung im Raum, in der Bewegung, in der Veränderung zurückzukommen, sich als geworden und doch abgeschlossen, zumindest für Augenblicke begreifen und als wirklich empfinden zu können.

Erinnerung ist aber vor allem auch die Fähigkeit, sich in einem überindividuellen Schauer und Durcheinander von Eindrücken und Empfindungen sinnlich erleben zu können, Dimensionen eigener Wahrnehmung beanspruchen zu können.

Die beinahe 60jährige Virginia Woolf spricht Kindheitseindrücke an.

Everything would be large and dim; and what was seen would at the same time be heard; sounds would come through this petal or leaf – sounds indistinguishable from sights. (*A Sketch of the Past*, 1939)

Über die Erinnerung verschafft sich Erfahrung schockartig Zugang zum Bewußtsein, nötigt das Bewußtsein zu Erkenntnissen. Die Lektüre mit ihrem je besonderen Erfahrungshintergrund und die über den Leser zur Realität gewordene Resonanz des je individuellen Erfahrungshintergrundes verfeinern die Wahrnehmungsfähigkeit; es ergeben sich daraus immer wieder andere Arten der Bewegung und der Orientierung in der Vielfalt des Wahrgenommenen. Das erinnernde Bewußtsein gestattet der Gleichzeitigkeit des Geschehens die wohlthuende Auflösung in Zeit.

Aufgenommenes zu benennen, neue Beobachtungsräume auszuloten und hellhörig zu machen für den Gebrauch der intellektuellen und sensitiven Werkzeuge; in der explosiven Tiefe der eigenen Emotionen auch ein wenig zu verharren und damit in der Folge eventuell ein Stück mehr von der eigenen Wirklichkeit zu behausen, sind für Virginia Woolf wichtige Wirkungsebenen von Literatur.

New books lure us to read them partly in the hope that they will reflect this re-arrangement of our attitu-

de – these scenes, thoughts, and apparently fortuitous groupings of incongruous things which impinge upon us with so keen a sense of novelty – and, as literature does, give it back into our keeping, whole and comprehended. (*How it Strikes a Contemporary*, 1923)

II

The Crowded Dance of Modern Life ist ein Satzfragment. *The Crowded Dance of Modern Life* ist auch der Titel einer Auswahl von Essays. *The Crowded Dance of Modern Life* steht auch für ein ästhetisches Credo. Darüber hinaus ist dieses Satzfragment eine für Woolf typische Phrasierung. Typisch auch für ihre Art, Wortbögen zu schaffen auf der Suche nach dem passenden Ausdruck, einer modernen Ausdrucksform für den modernen Zustand, für das moderne Denken und für den modernen Menschen.

Das Wort *crowded* verkörperlicht die Dichte und Enge der Menschentraube, die Unübersichtlichkeit der Menge und die klaustrophobe Präsenz der vielen. Gleichzeitig aber intoniert dieses Wort auch das Flirrende des Gedränges, die dichte, bewegliche Vielköpfigkeit und die in unterschiedliche Richtungen Auseinanderstrebenden. Beine, Arme, Haare, Nasen, Münder; Glitzer und Tand im Durcheinander wie in den Bildern eines Lautrec, eines Kirchners oder Dix'.

Mit diesem Knäuel operiert auch die Sprachspannung. Das Durcheinander des Getümmels bricht sich an der Gewöhnlichkeit der Worte, was selbstverständlich schien, wird unbegreiflich und dann fast wieder durchsichtig. Metapher und Metonymie, Bild und Verdichtung. *Der dichtgedrängte Tanz des modernen Lebens*. Die Worte wollen sich nicht fügen, sind makaber und grotesk, ausgelassen und heiter. Ist der Leser bereit, an der Entdeckungsreise forschend teilzuhaben, dann ist er selbst mitten im Gedränge und wogt mit den Zeichen, denen er lesend zu Leibe zu rücken sucht.

Diese doppelte Bewegung, gleichzeitig inmitten zu sein und dann doch auch fast marginal, steht für die moderne Lebenssituation. In der literarischen Darstellung ist diese doppelte Bewegung einmal in der Thematik gegeben: sie verwickelt und schafft ein Zentrum, verweigert sich dem Ausschließen und Distanzieren. Dann ist da die Bewegung als solche, alles ist offen und im Übergang. Die Worte klingen nach, als gruppierten sie sich immer neu und drängten die Gedanken, den Rhythmus aufzugreifen.

Virginia Woolf wendet sich immerzu an den gewöhnlichen Leser. (Der Begriff des Common Reader geht auf Samuel Johnson zurück, der in seinem Buch *The Life of Gray* vom Common Reader als der einzig legitimen literarischen Beurteilungsinstanz spricht). Virginia Woolf hat diesen Begriff des Common Reader als Titel für die Serie von Essay-sammlungen, die sie 1925 und 1932 herausgegeben hat, wieder aufgegriffen.

Allein ihm, dem gewöhnlichen Leser, traut sie zu, sich von fixen Ideen, wie etwas ist, klingt und zu beschreiben ist, zu lösen. Allein der gewöhnliche Leser sei begierig, zu erfahren und zu ergründen und sich ein wenig weitertreiben zu lassen. Allein der gewöhnliche Leser schaffe es, mitten im Wirbel innezuhalten und sich im Beobachten und Benennen herauszunehmen und um sich zu blicken.

Vom gewöhnlichen Leser erwartet Virginia Woolf in der Tradition Walter Paters und Oscar Wildes, daß er jene für die kritische Auseinandersetzung unerläßliche Bedingung zu erfüllen in der Lage ist: im Dialog mit den eigenen Interessen und Wünschen Kriterien zu formulieren, die als zwar streitbare und angreifbare, gerade deshalb und nichtsdestotrotz zu erhellen vermögen, was wir uns vom Leben, aber auch von der literarischen Beschreibung und Darstellung erwarten.

Tänzelnd und bei aller Ernsthaftigkeit immer auch mit einem ironischen Unterton gleitet die Essayistin auf der Suche nach der neuen Form für neue Empfindungen (zitiert nach dem Essay *Hours in a Library*, TLS 1916, *The Essays of Virginia Woolf*, volume 2: 1912 to 1916, edited by Andrew McNeillie) und noch ganz im Ringen um die Eröffnung des Bewegungsraumes im Erzählen über in die Schriftstellerin Virginia Woolf und probiert sich in Kurzgeschichten an den Grundfragen moderner Literatur.

In der Erzählsammlung *Haunted House*, die noch zu Lebzeiten der Autorin für 1941 geplant war, aber letztlich posthum erstmals 1944 erschienen ist, findet sich auch die Kurzgeschichte *Solid Objects*, die bereits 1920 in der Zeitschrift „Athenaeum“ veröffentlicht wurde. Schon der Titel ist aufreizend: abstrakt und sachlich setzt er sich gegenüber der gängigen Vorstellung über das Erzählen ab: Geschichten, so lautet ein selten direkt ausgesprochenes, aber unterschwellig vorbereitetes Klischee, Geschichten, sind doch eher voll der persönlichen Verwicklungen und immer auch ein wenig sentimental.

Darüber hinaus hat der Begriff ehern, fest, als eine Möglichkeit solid aus dem Englischen zu übertragen, einen prominenten Platz im Rahmen materialistischer Versuche, die Gesellschaftlichkeit aller Verhältnisse zu erklären: alles, was ehern ist, verdampft / all that's solid melts into air, heißt es bei Marx. Solid karikiert auch die fiktive Solidität, die als realistisch darstellt, was der Biederlichkeit der eigenen Vorstellungswelt entspricht.

Dieses Realismus-Credo entwickelt Charaktere bloß als Anhängsel der als ehern begriffenen Sach- und Dingwelt. Einige angedeutete Pinselstriche und schon entsteht dieser oder jener Prototyp: und hat es nicht weit zum Stereotyp. Die Schlampigkeit, mit der hier Schreiben zum bloßen Lakai des ehernen ‚Ist‘ wird und notdürftig die Ungenauigkeit und Bequemlichkeit im Denken und Begreifen verbirgt, ist Kernpunkt der Woolfschen Auseinandersetzung mit Wells, Bennett und Galsworthy, die den Realismus in den Stand der Katechetik erhoben. (Siehe dazu

den auch im deutschsprachigen Raum eher bekannten Essay *Mr. Bennett und Mrs. Brown*, erschienen als Traktat der Hogarth Press 1924 und als überarbeitete Version des Essays *Character in Fiction*, 1923.)

Für das an die deutsche Sprache gewöhnte Ohr ist das Wort solid noch darüber hinaus ertragreich. Wer solid ist, weiß sich von allem Exzessiven fern zu halten, investiert darin, gefestigt, gemäßigt und beständig zu wirken und zu gelten. Es zählt der Schein und dessen gesellschaftstüchtiger Vetter, der Anschein.

Sobald aber der Leser in den Strom der Geschichte gezogen wird, verlieren die bedeutungsvollen Anschlüsse an Gewicht. Ein von der Ferne ausgemachter schwarzer Fleck ist eigentlich ein Knäuel aus Beinen. Der scheinbar ruhende, feste Körper wird alsbald zum Podium theaterreifer Bewegung. Motor der Bewegung ist die Heftigkeit, mit der die streitenden Münder ihre Wortkaskaden entsichern. Dem Lesenden teilt sich das Motorische in der Wucht der Worte mit. Die Bewegung ist ganz in den Worten, und die Worte setzen das Bild beim Lesen in Szene. Ein erhobener und auch erhabener Spazierstock (auch er mehr Person als Objekt) fuchtelte wortlos erregt und dirigiert zu

... You mean to tell me ... You actually believe ...,
(*Solid Objects*, 1920)

Die Erzählposition bleibt distant: leidenschaftslos, objektiv und nüchtern. Beschrieben wird, überaus detailgenau, die abgeschlossene Welt sich selbst überlassener Subjekte, zufällig vorhandener Objekte: belebt und unbelebt, selbst die Heftigkeit ist noch kühl und gelassen, bis zu dem Punkt, an dem der ridikulisierende Ton das Wortumfeld solid aus der Verankerung kippt. Damit fällt auch die Solidität der Distanz in der Betrachtung.

„Politics be damned!“ issued clearly from the body on the left-hand side, and, as these words were uttered, the mouths, noses, chins, little moustaches, tweed caps, rough boots, shooting coats, and check stockings of the two speakers became clearer and clearer; the smoke of their pipes went up into the air; nothing was so solid, so living, so hard, red, hirsute and virile as these bodies for miles and miles of sea and sandhill. (*Solid Objects*, 1920)

Immer noch geht es um die behauptete Festigkeit des Gegenständlichen, die sich partout den verwundbaren Körper als Demonstrationsobjekt auserkoren hat und so ernsthaft wie lachhaft den Pfeifenrauch zum Inbegriff des Unverwüstlichen macht. Sobald die ungewöhnliche Benennung der Vorgänge eine gewisse nötigende Dichte erreicht, wird der Leser mit einem Schwung zum Komplizen des Relativen und Relationalen gemacht, denn auch das Flüchtige, das Momentane, Soziale und Sprachliche wird analog der Objektbeschreibung bildhaft konkret. Über die Sprache der Abstraktion wird das Bildhafte plastisch,

... and as these words were uttered ... (*Solid Objects*, 1920)

versichert ein objektiviert-neutrales Bewußtsein und gesteht der Beobachtung von geäußerten Worten die gleiche Materialität zu wie Kleidungsstücken. Ein Vorgang, der sich bloß aus der inneren Form der Erzählung ergibt, das Deutlicher-Werden der Gestalten beim Näherkommen, macht in der Beschreibung der Bewegung die große Nähe, ja die Parallelität des Annäherns als fiktive Konstruktion oder als tatsächliches Geschehen greifbar. Die Unterscheidbarkeit wird flüchtig, ganz so wie im Lesevorgang des Alltäglichen die Unterscheidbarkeit verschwimmt:

Wir machen uns von näherkommenden Fremden Bilder. Die Worte, die wir beiläufig aufschnappen, die für einen Moment Begegnung und Verbindung werden, und die uns das Fremde/den Fremden nochmals ein Stück näher bringen, werden als allgemeine gestreift. Die sinnliche Qualität dieses Vorgangs ist Moment des individuellen Terrains des Lesers. Der komplexe Vorgang kommt leichtfüßig daher, obwohl er durchkomponiert ist. Die Leichtigkeit verdankt sich der Vielschichtigkeit der Quellen, der Eindrücke und der Zeichen. Sie verdankt sich einer Vielschichtigkeit, die immer gewahrt bleibt; die sprachliche Anordnung verbürgt sich für die Unauflöslichkeit der Zeichenunterschiede. Gesten, Objekte, Laute, Worte sind ineinander verwoben und rekonstruieren persönliche Erfahrung und allgemein Wahrnehmbares, drücken dieses durch jenes aus – und dann wieder umgekehrt.

Wir hören jemanden sprechen. Zu der Stimme gehört der Körper linkerhand. Die Worte, die fallen, und das Näherkommen des Betrachters sind zwei aufeinander bezogene Bewegungen. Die Intensität der Wahrnehmung nimmt mit dem Näherkommen zu, ohne daß das Wahrzunehmende näher beschrieben wird. In die Spannung drängt sich eine erzählerische Regung: ein euphorischer Satz:

... auf dem sich meilenweit hinstreckenden Band aus Meer und Dünen gab es nichts ähnlich Beständiges, nichts Vitaleres, Härteres, Behaarteres und Männlicheres als diese beiden Körper.

Etwas subjektiv Wahrgenommenes wird zu einer feststellenden Aussage. Reklamiert die Erzählposition die soziale Wunsch- und dementsprechende Gestenwelt von zwei jungen Männern? Ist das Bemühen der jungen Männer um Solidität erfolgreich, weil alles rundum so fragil und so flirrend ist? Handelt es sich um einen ironischen Kommentar?

Keine dieser Fragen wird dem Leser beantwortet, aber er ist der unmittelbare Adressat des folgenden Satzes:

You know how the body seems to shake itself free from an argument, and to apologize for a mood of exaltation; flinging itself down and expressing in the looseness of its attitude a readiness to take up something new – whatever it may be that comes next to hand. So Charles ... (*Solid Objects*, 1920)

Das eben Zitierte animiert zur vergleichenden Beobachtung und evoziert eine Technik, die zum selbstverständlichen Erfahrungsschatz des ge-

wöhnlichen Lesers gehört. Es wird im Vergleichen erkannt und im Erkennen verglichen. Es handelt sich dabei um ein alltägliches, vielfach praktiziertes Verfahren, auf das immer wieder zurückzugreifen ist. Im Rahmen dieser Erzählung geht es um den bewußt gesetzten Rekurs auf dieses Vorgehen: aber diesmal ergibt sich das vergleichende Erkennen aus der literarisierten Verwandlung der Beobachtung, die vor dem lesenden Auge zu Erfahrung wird.

Das Aha-Erlebnis stellt sich ein, weil der Leser als Zeuge seiner eigenen Beobachtung angesprochen wird und zur Beobachtung des Beobachtungsvorganges aufgerufen ist. Nicht nur der Körper mit seiner Gestik, sich die Affekte sichtbar abzuschütteln, wird vorgeführt. Vorgeführt wird der Körper auch als Moment sozialer Realität und sozialer Einsicht. Der Körper wird für Autoren und Leser zitierbar, weil sein Ausdruck die Verbindung zwischen realer Bewegung und vermittelter Bewegung evoziert: Zwei Menschen im Streit, ihre Umgebung ist nichts als Erweiterung und Spiegel des Streites. Die affektive Explosivität überzieht alles, greift auch nach dem nächsten. Die Argumentation verläßt das Allgemeine und wird konkret. Eine Person! Charles! Eine Schlußfolgerung wird zu einer überraschenden Wende in der Erzählung: zu einem dramaturgischen Erzählmittel.

Das/der nächstliegende ... also Charles ...

Die Selbstvergessenheit einer Hand, die im losen Sand auf ein Glasstück stößt, ist Ausgangspunkt der experimentierenden Suche eines der Protagonisten in *Solid Objects*. Zunehmend scheint dieser Person das gesicherte Soziale ein unwürdiger Fetisch und das dinghaft Banale wohlthuend warm. Wenn auch die klaren und entschiedenen Bezeichnungen dinglicher Qualitäten verschwimmen und sich zunehmend auflösen, so ist das dennoch weniger beängstigend als die Ungesicherheit des Sozialen. Das Glasstück in seiner Dinglichkeit ist Focus für die narrative Beschreibung der Verhältnismäßigkeit sozialen Verhaltens. Soziale Entschlossenheit und weltvergessende Zerstreuung vertragen sich nicht und paaren sich doch, blenden einiges aus, lassen anderes zu: Schönheit und Wahrheit scheinbar bedeutungsloser gläserner und metallener Objekte eröffnen einen sozialen Raum jenseits des Klassenschicksals. Alles nur halb so solid!

Diese Technik, an der Unbelebtheit von Gegenständen, an Räumen und Geräuschen die Allgegenwart des Sozialen und Kollektiven zu zeigen und an der Reglosigkeit das Prekäre des Sicherens und Stablen zu thematisieren (also das, was Virginia Woolf als das veränderte, moderne Leben bezeichnet und mit 1910 [und zwar macht sie diese Aussage daran fest, daß sich die Köchin im Esszimmer über die Zeitung beugt und bei der Herrschaft nach den neuesten Meldungen nachfragt] ansetzt), wird in den ersten modernen Romanen *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925) und *To the Lighthouse* (1927) oft benutzt.

Das verlassene, nunmehr unbehaute Zimmer Jacobs in *Jacob's Room* doppelt die Eiseskälte eines sinnlosen Todes auf dem Schlachtfeld des Ersten Weltkrieges. Die trivialen Gegenstände des verwaisten Raumes erzählen von den Aspirationen und von den Trugbildern dieses in sich so wenig konturierten jungen Mannes. Die Beschreibung der nunmehr herren- und funktionslosen Dinge läßt schemenhaft eine Person erahnen, die bald wieder als irgendein unbedarfter junger Mann verglimmt.

Glockenschläge geben den Takt zum Bewegungstanz der Menschenmassen in den gedrängten Straßen Londons, versichern die Menschen, daß Halt existiert und entlassen sie zugleich in die individuelle Abgeschlossenheit ihrer Probleme in *Mrs Dalloway*. Glockenschläge markieren aber auch die innere Verbindung zwischen Menschen aus ganz unterschiedlichen Welten.

Im Mittelteil von *To the Lighthouse, Time Passes*, wird ein verlassenes Haus, das der Reinigung bedarf, zur Drehscheibe, über die man in die Gefühle, die Empfindungen, die Erinnerungen der Bewohner und Besucher gleitet. Das Haus ist innerhalb des Romans die Schwingtür zwischen dem Vergangenen, das hier seine Gegenwart hat, und der Vorbereitung auf die Zukunft, die hier im reinigenden Sinnieren und taxierenden Registrieren von Veränderungen bereits Gegenwart ist. Auch die Zeit ist nur ein relatives Ordnungsmoment und relativ wenig an dieser Zeit ist in Ordnung.

In der kurzen Geschichte *The Mark on the Wall* (1917) fällt einer Dame ein Punkt an der Wand auf. Beim Versuch, dahinter zu kommen, worum es sich bei dem Punkt handelt, beginnen ihre Gedanken in der Geschichte in die Geschichte abzudriften. Hat hier einst die Miniatur einer Adligen gehangen? Augenblicklich entsteht das Ambiente von Herrschaft und Personal. Bereits beim ersten Mal, als

But as for the mark ...

And yet the mark ...

In certain lights that mark on the wall ...

(*Mark on the Wall*, 1917)

gebetsmühlenartig beschworen und gleich wieder verworfen wird, werden grundsätzliche Fragen aufgeworfen. Wie wissen, wie etwas geschah, nachdem es bereits geschehen ist? Welche Charakteristika hat das Leben?

Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to being blown through the Tube at fifty miles an hour – landing on the other end without a single hairpin in one's hair! (*Mark on the Wall*, 1917)

Zerzaust und zerbeutelt und mit derangierter Frisur taucht das Leben aus den Tiefen der Untergrundbahn herauf, rappelt sich auf, beutelt sich ab – und – fragt wieder nach. Was ist das für ein Zeichen an der Wand? Was macht das Zeichen aus? Was macht das Leben aus? Plötzlich spricht das erzählende Ich von sich, aber es bleibt trotz Ich-Form ganz allgemein.

All the time I'm dressing up the figure of myself in my own mind, lovingly, stealthily, not openly adoring it,

for if I did that, I should catch myself, and stretch my hand at once for a book in selfprotection. (*Mark on the Wall*, 1917)

Auch dieses Ich kann nicht mehr, als das Ringen um die Geschlossenheit der Identität dem Spott preisgeben und in lakonischen Worten den Fluchtimpuls in das gelehrte Buch beschreiben. Anders der Schriftsteller:

As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror; that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness in our eyes. And the novelist in future will realise more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection, but an almost infinite number, those are the depth they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the description of reality more and more out of their stories, taking a knowledge of it for granted, as the Greeks did and Shakespeare perhaps – but the generalizations are worthless. (*Mark on the Wall*, 1917)

Der Schriftsteller setzt dieses reflektive Erkennen, in dem alles noch so Unbedeutende zu Material wird, in Gang, indem er verschiedene Perspektiven aufeinanderprallen oder auseinanderfallen läßt. Indem er beschreibt und zum Ausdruck bringt, gibt er den Perspektiven der vielen auch eine äußere Realität. Im Nachklang, im Kontrast, aber auch in der Übereinstimmung wird die soziale Textur des Individuellen wahrnehmbar. Der Innenraum der Einzelperson spiegelt sich in den vielen willkürlichen, absichtsvoll gesetzten Innensichten der anderen. Der Blick auf dieses Geschehen ist auch ein Modell literarischer Darstellung von Personen bei Virginia Woolf. Der Austausch als Vorgang und der vollzogene Moment sind die Pole dieser Darstellungstechnik.

... it is (a novelist's) purpose to catch and enclose certain moments which break off from the mass, in which without bidding things come together in a combination of inexplicable significance, to arrest those thoughts which suddenly, to the thinker at least, are almost menacing with meaning. Such moments of vision are of unaccountable nature; leave them alone and they persist for years, try to explain them and they disappear, write them down and they die beneath the pen. (*Moments of Vision*, 1918)

Im genauen Registrieren dieser Spiegelungen und Reflexionen gelingt es zuweilen, die Beobachtungsvorstellung des Reagenzglases mit kontrollierter Versuchsanordnung als Vorstellungsmuster für das Erfassen lebendiger Menschen zu überwinden.

Das Zeichen an der Wand. Es war eine Schnecke. (*Mark on the Wall*, 1917)

Und wieder eine Schnecke verbindet die losen, beiläufigen Begegnungen großstädtischer Menschen in *Kew Gardens* (1919). Der tastende Blick ins Blumenbeet eröffnet die Geschichte und eröffnet auch den Ausblick auf die ambulierenden Gestalten. Quasi von unten nach oben, aus dem Verborgenen in die strahlende Weite dieser Gartenanlagen werden wir Teil dieses scheinbar absichtlosen, aufmerksamen Lauschens. Die Lesenden sind Teil

dieses rezipierenden Bewußtseins. Die Menschen treten über ihre Worte und Gedanken, über ihren Gang und ihre Handhaltungen, über ihre Kopfbewegungen, ihr Lachen und Seufzen auf den Plan, und ihr Sprechen setzt sie ins Bild.

The man was about six inches in front of the woman, strolling carelessly, while she bore on with greater purpose, only turning her head now and then to see that the children were not far behind. The man kept his distance in front of the woman purposely, though perhaps unconsciously, for he wanted to go on with his thoughts. (*Kew Gardens*, 1919)

Die in Kew Gardens Spazierenden sind miteinander verbunden in ihrem Tun und ohne voneinander zu wissen einander Gedanken- und Wunschspiegel. In der literarischen Bearbeitung wird dieses ununterbrochene kommunikative Gewebe, das jenseits des Persönlichen und des Subjektiven liegt, sinnlich transkribiert.

Uns als Lesenden geht es nicht anders. Wir erfassen nur zum Teil. Wir sind zu langsam und zu zwanghaft selektiv, um mit den Myriaden von Eindrücken Schritt halten zu können. Eine alte Frau ist des Zuhörens schon müde:

She stood there letting the words fall over her, swaying the top of her body slowly backwards and forwards, looking at the flowers. (*Kew Gardens*, 1919)

Es ist also der relationale Zwischenraum der Menschen, der sie charakterisiert und auch voneinander separiert und doch beim Teetrinken am gleichen Ort wieder vereint.

Spezifisch an der Organisationsform dieser Suche nach einer beweglichen Technik literarischer Darstellung ist aber die Öffnung der Begriffe Realität und literarische Darstellung. Beide Begriffe werden als Spiegel des jeweils anderen benutzt. Kaum weiß man sich lesend sicher im Bereich des einen, kippt man in den des anderen Begriffs. Virginia Woolf selbst bezeichnet diese Technik als analytische Technik. (*Moments of Being*, unpublished *Autobiographical Writing*, erstmals 1976 von Jeanne Schulkind veröffentlicht.)

Die Erklärung ist dabei kein sakraler Mantel, der dem Ding an sich umgeworfen wird, sondern die Enthüllung des Dinglichen ist die Erklärung. Praktiziert wird ein exploratives Verfahren, das die Festigkeit des gesellschaftlichen So-und-nicht-anders-ist-Es und den damit verbundenen Aberglauben an das So-muß-es-auch-Sein erschüttert. Die minutiöse Darstellung erschüttert, weil sie die Interferenzen zutage bringt und das Bewegliche, Fragile.

Die Technik der Virginia Woolf ist wie ihre Ästhetik, die in den Essays deutlich herausstellt, was in den Kurzgeschichten und Romanen bisweilen versteckter, weil verdichteter, poetischer eingeschlossen ist, eine Methode des aufdeckenden Erfassens und Benennens. Herausgegriffen werden jene Momente, in denen das beschworene Phantom der Geordnetheit, der unilateralen Ableitbarkeit, des sinnhaften Ablaufs kleinlaut zurückweicht und

für Augenblicke den Blick auf den unsicheren Untergrund des Anarchischen und auf die Dynamik disparater Triebkräfte freigibt. *Moments of Vision* nennt Virginia Woolf das in einem Essay aus dem Jahre 1918 (*Essays*, Bd. 2).

Aber, so werden Sie als Zuhörer und Leser mit einigem Recht fragen, wo bleibt das Tumultöse, Lärmige im Tanzgemenge, in der tanzenden Menge?

In *Hours in a Library* (1916) bricht etwas von der energetischen Heftigkeit durch, wenn es angesichts der heiligen Stille, der religiös aufgeladenen Bedächtigkeit und der huschenden dienstbaren Gestalten für den leidenschaftlichen Leser heißt,

to whom reading is more of the nature of brisk exercise in the open air than of sheltered study. (*Hours in a Library*, 1916)

Wo bleibt der erhellende Moment?

Lesen ist so wenig das andere zu sinnlichen und aktiven Betätigungen, wie lange Zeit gesessen und gelernt notwendig einen klugen Kopf ergibt.

Lesen hat so viel und so sehr mit unseren Stimmungen, Gefühlslagen und Sehnsüchten zu tun. Es sind unter anderem auch die schlechten, die plumpen, platten und wenig verfeinerten Bücher, die fest aus den Tagen der Kindheit und Jugend in unserer Sicht auf die Dinge verankert sind.

Filtert man die Seichtheit, die Vereinfachung und die fast törichte Glattheit und Redundanz aus dem Bewußtsein, dann verarmt dieses, denn diese Bücher der Kindheit sind wie wir – der Stoff, aus dem die Träume sind.

Wollte man diese stoffliche Natur, diese Stofftextur und die sinnliche Natur der Traum- und Wunschvorstellung verleugnen, so verweigerte dies der Literatur ihre lebendige Gegenwart und dem Leben den Genuß. Diese hier kurz angedeutete Argumentation der Virginia Woolf ist gleichsam eine Reflexion über die verwirrende Welt neuer Erfahrungen und die Suche nach der wohlthuenden Gewißheit, daß sie in der literarischen Darstellung zu ordnen und zu orten sind.

Mit all unseren Fähigkeiten und Sinnen übertragen wir unsere eigene Erfahrung in der Auseinandersetzung mit den vielen anderen literarischen Gestalten und versehen die Welt der alten und der neuen Bücher mit der Folie unserer eigenen Erfahrung, die dank ihrer Darstellbarkeit mehr und mehr zur individuellen wird.

Was Virginia Woolf von der modernen Literatur fordert, ist, daß sie sich bereit und fähig zeigt, Veränderungen, und zwar jenen im Leben und jenen in der Darstellungsform, Rechnung zu tragen.

Gewiß läßt sich nach wie vor in kostümgetreuen Genrestücken des Realismus von der Welt der da oben und der da unten, von der heilen, häuslichen Schnatterwelt der Frauen, von den rauchigen Klubs der Männer und der süßen Unschuld der ahnungslosen Kinder fabulieren. Aber man verwechsle dies nicht mit den Realitäten des modernen Lebens. Denn in der Wirklichkeit, so Virginia Woolf, sei kein

Stein auf dem anderen geblieben, und jeder und jede stehe vor der Sisyphusarbeit, mittels obsoleter Vorstellungswelten, die Vielzahl der Eindrücke, Erfahrungen und Empfindungen fassen und benennen zu wollen.

Life's what you see in people's eyes; life's what they learn, and, having learnt it, never cease to be aware of- what? (*An Unwritten Novel*, 1920)

heißt es dazu in einer kurzen Geschichte mit dem Titel *An Unwritten Novel* (1920).

Nachdem eine fiktive Frau im Zug vis-a-vis sitzend, qua Erzählen in fünf verschiedene Schicksale zu schlüpfen genötigt wurde: jedes davon dramatisch und tragisch, voll Einsamkeit und Verachtung, entschwindet sie zufrieden als Pointe der Erzählung und gegen den Fluß des Erzählten an der Seite eines jungen Mannes. Aus den Gesichtern ist zu lesen, Geschichten sind zu hören und Seufzer sind wahrzuhaben, aber es bleibt der Zweifel:

Have I read you right? But the human face – the human face at the top of the fullest sheet of print holds more, withholds more. (*An Unwritten Novel*, 1920)

Was bleibt, ist der dramatische Kniefall vor der gewöhnlichen Figur, dem Pendant des gewöhnlichen Lesers. So endet die Geschichte mit dem Bekennen der Erzählerin:

... it's you unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me – adorable world! (*An Unwritten Novel*, 1920)

Gesucht wird nicht der besondere Charakter, die magisch faszinierende Persönlichkeit, sondern die Darlegung des Individuellen im Prozeß des ganz gewöhnlich Allgemeinen: gesucht wird die Modulation von Sprache für den Beschreibungs- und Äußerungsbedarf der vielen Stimmen, für die vielen Schichten, für das Spröde und schwer Faßliche, für all das Uneinheitliche und Widersprüchliche.

Let us record atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight and incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small. (*Modern Fiction*, 1919)

In *Slater's Pins have no Points* (1926) – mit den Geschwistern Pater als Vorlage – versucht die in ihren Kosmos aus Bach und Geschichtswissen eingesponnene Miss Craye, die Suche nach einer Stecknadel zum Anlaß nehmend zu beweisen, daß auch sie in so alltäglichen Welten wie Nähstuben und Nähgeschäften verkehrt. Über den etwas herablassenden Zweifel der gerade im Probieren eines neuen Kleides versunkenen jungen Frau, was so eine schrullige alte Schachtel mit Kleidern und Nadeln im Sinn haben könne, entsteht in der Art einer Klatschweiberrede in Monologform eine Charakterstudie der Miss Craye. Als mißgünstiges Unternehmen begonnen und um Abgrenzung bemüht, führt dieser Monolog dazu, daß aus Miss Craye, dem

vergeistigten Schattenwesen, eine ausgesprochen lebendige Figur aus Fleisch und Blut wird.

It (ein gerade formuliertes Bild) seemed in its bareness and intensity the effluence of her spirit ... (*Slater's Pins have no Points*, 1926)

In der Geschichte *The Lady in the Looking Glass* (1929) ist ein Raum der Spiegel für die Geschichte seiner Besitzerin. Die Besitzerin selbst präsentiert sich dem Leser nur über ihr Spiegelbild. Der Raum selbst zeigt sich seinerseits noch einmal im Spiegel. Während der Spiegel den Objekten ihre Beweglichkeit raubt, vibriert der gespiegelte Raum von Geräuschen, Tönen und Gerüchen. Wieder löst sich die im Raum Platz greifende Erzählperspektive und folgt der Bewohnerin, bei der sie räsonierend verweilt, bis die Verschwiegenheit der imaginierten Figur noch einmal die zögernde Preisgabe durch den Raum doppelt.

So she stood thinking. Without any thought precise – for she was one of those reticent people whose minds hold their thoughts emeshed in clouds of silence – she was filled with thoughts. Her mind was like her room, in which light advanced and retreated, (they) came pirouetting delicately, spread their tails, pecked their way; and then her whole being was suffused, like the room again, with a cloud of some profound knowledge, some unspoken regret, and then she was full of locked drawers, stuffed with letters, like her cabinets. (*The Lady in the Looking-Glass: A Reflection*, 1929)

und letztlich ist wieder alles ganz anders.

People should not leave looking-glasses hanging in their rooms. (*The Lady in the Looking-Glass: A Reflection*, 1929)

III

Dieses Überschreiten der Schranken zwischen dem diskursiven und dem phantasierten Bereich wird zu einer eigenständigen Form der ironischen Provokation bei Virginia Woolf. In *Professions for Women* (1931) gibt die Autorin das Thema, kaum aufgegriffen, gleich an ihre Zuhörer- und Leserschaft zurück. Sie behandelt sehr konkret und gänzlich imaginativ den Engel des Hauses. Diese Bezeichnung ist dem zeitweilig bekannten Titel eines Gedichtes des heute unbekannten Coventry Patmore (1823–1896) entnommen, der von einer Frau schwärmt, die so Frau ist, wie Männer sich die Frauen wünschten. Sie hat sämtliche Sinne bei den Bedürfnissen ihres Herrn und hilft ihm so die seinen ungestört zu entfalten. Diese ganz und gar fiktive Person aus einem Gedicht ist aber so fiktiv nicht, stellt sie doch jenes mahnende weibliche Überich dar, daß sich beim Schreiben von Kritiken im Rücken der Autorin aufpflanzt und jene mit zarter Stimme mahnt, nicht zu hart zu urteilen. Ja bloß die weibliche Tugend des Ausgleichens und Harmonisierens beizubehalten und in keinem Fall das Zartgefühl zu verlieren; jedenfalls nicht unangenehm und ausfällig zu werden.

She (the Angel in the House) was immensely charming. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught, she sat in it ... in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. (*Professions for Women*, 1931)

Absichtsvoll hat sie keinen eigenen Wunsch und keinen eigenen Willen, vor allem aber keinen eigenen Verstand. Mit dem Tintenfaß wird der beseehlende Engel, der zur Gefälligkeit mahnt, von der geplagten Autorin getötet. Der scheinbar so lustvoll und spielerisch imaginierte Charakter des Hausengels entpuppt sich als gespenstisches Symptom.

It is far harder to kill a phantom than a reality. She was always creeping back when I thought I had dispatched of her. Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer. (*Professions for Women*, 1931)

Kaum ist das eine Gespenst gebannt, meldet sich ein zweites, vielleicht auch bloß das erste in neuer Gestalt. Um zu schreiben, muß man es wagen, man selbst zu sein. Das ist schwierig, weil es allen Wunschvorstellungen an die Frau widerspricht. Und es ist schwierig, weil durch die gesellschaftlich unbewußt wirkende Imagination von der Frau es schier unmöglich scheint, sich vorzustellen, was eigentlich eine Frau ist!

I mean, what is a woman.

I assure you, I do not know. I don't believe you know. I do not believe anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill. (*Professions for Women*, 1931)

Und damit sind wir bei der realen Macht des Fiktiven und der bewußtseinsverändernden Kraft des Materiellen. Wir sind aber auch wieder bei der Themenvorgabe: *Professions for Women*, nur daß sich die Begriffspaare Berufe und Frauen nicht mehr wie zwei fein separierbare Ganze, sondern wie kommunizierende Gefäße verhalten.

Die Ebenen des Materiellen sind der Gegenstand des dem Titel nach wohl bekanntesten Essays Virginia Woolfs, *A Room of One's Own*, der auf zwei Vorträge vor der Arts Society in Newnham und vor der Odtai in Girton im Jahre 1928 zurückgeht.

Gebeten, zu dem Thema Frauen und Literatur zu referieren, eröffnet Virginia Woolf ihren Diskurs bereits mit einer ungebührlichen Digression, indem sie erklärt, das einzige, was sie zu diesem Thema mit Gewißheit sagen könne, sei, daß eine Frau ein eigenes Zimmer brauche und über Geld verfügen müsse, wenn sie schreiben wolle.

Sie selbst ersucht die Zuhörenden, ihr eine fiktive Identität zuzugestehen, eine ganz gewöhnliche Frau, Mary Beton, Mary Seton ... Diese setzt sich an den Fluß, um nachzudenken.

Und gleich tritt in den ironisierenden Horizont die mangelhafte Geradlinigkeit dieses Denkens.

Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine looked: the sort of fish that a fisherman puts back into the water so that it may grow fatter and be one day worth cooking and eating. (*A Room of One's Own*, publiziert 1929)

Überlegend, wie nun der Gedanke aufzufetten sei, spult Virginia Woolf erinnernd zurück. Sie verweilt ein wenig bei der Frage, wie Charles Lamb Essays geschrieben habe, und beginnt scheinbar überganglos, also ohne konsequente Entwicklung des Gegenstandes, zu berichten, daß es ihr als Frau, die recherchieren wollte, nicht einmal gestattet war, ungeleitet die Bibliothek von Oxbridge aufzusuchen.

Dort, in jenen heiligen Hallen und ihr gegenüber, ist sogar der Pedell, sehr leise, sehr sanft, fast ein Hausengel, doch vor allem ein Gebieter.

Dann geht die Woolfsche Protagonistin in die Geschichte. Sowohl das Zeitalter Gottes als auch das Zeitalter der Vernunft haben sich mit Oxbridge einen Tempel geschaffen. Aber was wird angebetet?

Das Mittagessen der eigentlichen Herren Studenten und das des schüchternen, mit Spenden extern errichteten Colleges für Frauen gibt Aufschluß.

Frugal das eine Mahl, serviert mit Wein und abgerundet mit gutem Tabak, in wohligen Räumen mit viel Personal zu Ehren der akademischen Elite, so daß

by degrees was lit, half way down the spine, which is the seat of the soul not the hard electric light which we call brilliance, as it pops in and out upon our lips but the more profound, subtle and subterranean glow which is the rich yellow flame of rational intercourse. (*ebenda*)

Im Frauencollege gibt es nicht einmal einen Aschenbecher!

Eine schwanzlose Katze mit den Augen verfolgend (also abgelenkt), reflektiert die fiktive Mary Seton die veränderte Beziehung der Geschlechter als Indiz geänderter Bedingungen. Mary Seton stellt dabei zwei Gedichte einander gegenüber. Das eine ist von Tennyson und das andere von Christina Rossetti. Ein leidenschaftlicher Mann. Eine berührbare Frau. Mary Seton fragt nach dem Grund für die mitreißende Qualität beider Poeme

is that it celebrates some feeling that one used to have (at luncheon parties before the war perhaps) so that one responds easily, familiarly, without troubling to check the feeling, or to compare it with any that one has now. (*ebenda*)

und wendet das romantische Vokabular, um die Aufgabe der modernen Literatur anzusprechen und unsere Schwierigkeiten mit ihr.

But the living poets express a feeling that is actually being made and torn out of us at the moment. One does not recognize it in the first place. Often for some reason one fears it: one watches it with keenness and compares it jealously and suspiciously with the old feeling that one knew. (*ebenda*)

Soviel zur Trägheit und zur Illusion in der Realität und zur Realität in der Literatur. Und somit zurück zur Suppe.

The human frame being what it is ... One cannot think well, sleep well, if one has not dined well. The lamp in the spine does not light on beef and prunes. (*ebenda*)

Und zwischen beef and prunes gleiten die Gedanken in die Geschichte der Zivilisation, die ohne materiellen Reichtum nicht einmal in ihren nach wie vor barbarischen Ansätzen zu denken wäre.

In der Hoffnung, doch endlich die Lampe des rationalen Gesprächs zum Leuchten zu bringen, wechselt das fiktive Ich den Schauplatz: London. Hier darf sie in die Bibliothek! Auf der Suche nach dem oil of truth. Hier gibt es jede Menge Bücher von Männern über Natur und Charakter der Frauen.

Women have served all these centuries as looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man twice its natural size. (*ebenda*)

Es gibt zwar keine Anleitung, wie mit solchen Büchern umgegangen werden soll, aber dafür gibt es eine unterstützende Allianz: Die Stadt als Fabrik, die Arbeit, das Werk der vielen.

...it was as if the great machine after labouring all day had made with our help a few yards of something very exciting and beautiful a fiery fabric flashing with red eye, a tawny monster roaring with hot breath. (*ebenda*)

Vor einer Reihe Fragen stehend und ohne Antwort auf Frauen und Literatur, entschließt die imaginierte Person, sich auf *ein* Problem zu konzentrieren: unter welchen Bedingungen haben schreibende Frauen gearbeitet und gelebt?

In einem von Sarkasmen durchsetzten Kurzkurs über die Lebens- und Arbeitsbedingungen schreibender Frauen in der Zeit Elisabeth I. entwickelt Virginia Woolf zwei Arbeitshypothesen:

The history of men's opposition against women's emancipation is more interesting perhaps than the history of that emancipation itself. (*ebenda*)

For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice. (*ebenda*)

Ohne die Analyse der Bedingungen von Herrschaft und Unterdrückung, ohne Analyse der Komplizenschaft von Privilegiertheit, Trägheit und Subordination, ohne Analyse der ritualisierten Abstützung im materiellen und institutionellen Ritual und im ritualisierten Denken gibt es keine Entwicklung der Frauen, gibt es kein Erblühen von Fähigkeiten, gibt es keine lebendige und gegenwartsbezogene Kunst.

Geänderte allgemeine Bedingungen, und zwar für die gewöhnliche Frau, für jedermann, für jedes Schreiben, für die gewöhnliche Autorenschaft, gestatten Darstellungsreichtum, Individualität und

Vielfalt. Unter diesen Umständen kann sich Literatur entfalten und sich aus den verschiedenen Quellen speisen.

Die Situation schreibender Frauen im 18. und 19. Jahrhundert: Und wieder beharrt Virginia Woolf auf der Bedeutung des Materiellen. Mangel und einschränkende Bedingungen führen zur Verarmung, zur Verelendung und zur Verkrüppelung von Fähigkeiten, zur Verkümmern des Potentials der vielen.

Since freedom and fullness of expression are the essence of art, such a lack of tradition, such a scarcity and inadequacy of tools must have told enormously upon the writing of women. (*ebenda*)

Und Virginia Woolf warnt vor der Verwechslung von Kunst und Selbstdarstellung und der Verwechslung von Inhalt und Form in der Analyse der Realität und in der Analyse der Kunst.

Wenn das Geschlecht der Frauen unterdrückt war und ist, so ergibt sich daraus vorerst noch gar nichts über das Befreiungspotential, nichts aus dem Geschlechtscharakter. Zu sprengen sind die Fesseln, die diesem auferlegt werden. Erst dann, wenn sich das Geschlecht der Frauen in jeder nur denkbaren Weise und in jede beliebige Richtung entfaltet hat, wird das Potential in der Diversifikation zu beschreiben sein.

A great mind has no sex. (*ebenda*)

Nur in der Kühle, in der Distanz, und in der Gestaltungsarbeit entsteht Kunst, entsteht Literatur.

Moreover a book is not made of sentences laid end to end, but of sentences built, if an image helps, into arcades and domes. (*ebenda*)

Schreiben hat zu bewirken, daß

... it explodes and gives birth to all kinds of other ideas, and that is the only sort of writing of which one can say that it has the secret of perpetual life. (*ebenda*)

Um so zu schreiben, muß man das Wohnzimmer verlassen,

... and see human beings not always in relation to each other but in relation to reality. (*ebenda*)

sich von Dünkelhaftigkeit und von den Sparvarianten des Dünkels befreien

All this pitting of sex against sex, of quality against quality; all this claiming of superiority belong to the private school stage of human existence. (*ebenda*)

und sich einer unzuverlässigen und schwer faßlichen Realität stellen:

now to be found in a dusty road, now in the scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying. (*ebenda*)

In einem Zimmer und konzentriert, unabhängig und ohne Mangel, nicht immer beanspruchbar und doch gesprächsbereit findet *The Crowded Dance of Modern Life* eine kongruente Entsprechung.

GERALD KERTESZ

GEORG LUKÁCS UND KARL MANNHEIM IM KREISE DER BUDAPESTER INTELLEKTUELLEN

Der während des Ersten Weltkrieges in Budapest ins Leben gerufene „Sonntagskreis“ ist eine nur wenig bekannte Erscheinung in der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts. Interessant an diesem Zirkel von Intellektuellen und Künstlern ist vor allem, daß zwei in der Folgezeit sehr einflußreiche Denker zu seinen Mitgliedern zählten, nämlich der (spätere) marxistische Theoretiker Georg (György) Lukács (1885–1971) und der (spätere) Begründer der sogenannten „Wissenssoziologie“, Karl (Károly) Mannheim (1893–1947).¹

Der Sonntagskreis entstand aufgrund einer Initiative des Dichters und (späteren) Filmtheoretikers Béla Balázs (1884–1949). Laut Erinnerungen von Teilnehmern² traf man sich ab Herbst 1915 regelmäßig sonntags um fünf Uhr nachmittags in seinem Privathaus in der Naphegy-Straße, um kulturelle und philosophische Themen, aber auch Fragen des aktuellen politischen Geschehens zu diskutieren. Unterbrochen höchstens durch ein bescheidenes Nachtmahl in einem nahen Gasthaus, dauerten die Gespräche oft bis in die frühen Morgenstunden. Wortführend trat neben dem Gastgeber dabei vor allem Lukács hervor. Bezüglich der anderen Teilnehmer(innen) an den Zusammenkünften liegen zum Teil divergierende Angaben vor, was darauf schließen läßt, daß es sehr unterschiedliche Naheverhältnisse zum Zentrum des Kreises gab;³ als Gründungsmitglieder und „harter Kern“ sind neben Balázs und Lukács jedenfalls die Dichterin und Künstlerin Anna Lesznai (1885–1966), der Philosoph Béla Fogarasy (1891–1959), der Kunstsoziologe Arnold Hauser (1892–1978) und nicht zuletzt Karl Mannheim zu nennen.

SELBSTVERSTÄNDNIS UND WISSENSCHAFTLICHE POSITIONIERUNG DES SONNTAGSKREISES

Daß Lukács die Hauptperson des Kreises war, geht aus den Erinnerungen aller von Karádi und Vezér befragten „Sonntäglern“ übereinstimmend hervor; er bildete „mehr den intellektuellen, Balázs mehr den persönlichen Bezugspunkt“⁴. Arnold Hauser betont zudem, daß „Lukács der einzige in Ungarn war, der Europa im besten Sinn vertrat“⁵, was wohl als Hinweis darauf gelten kann, daß es eine sehr wesentliche Intention des Sonntagskreises war, die geistige Enge und Provinzialität in der zu Ende gehenden Habsburgermonarchie zu überwinden und in kulturellen Belangen Anschluß an das westeuropäische Niveau zu finden. Andererseits darf man den Sonntagskreis keineswegs als freidenkerisch orientierte Gruppierung oder gar als politisch revolutionä-

re Konspiration sehen: es scheint vielmehr eine spätromantisch-spiritualistische Atmosphäre vorherrschend gewesen zu sein, die dem Ganzen den quasi-religiösen Schein einer esoterischen Gemeinschaft verlieh und sich theoretisch in der Ablehnung des wissenschaftlichen Positivismus ausdrückte. Vor allem aus den Zeugnissen von Balázs spricht dieser Hang zum Irrationalismus, wenn er etwa im Tagebuch schreibt:

„Mannheim griff mich neulich wegen meines okkulten Interesses an. Das sei bloße Sensationshascherei – sagte er. Warum suchte ich nach einer Welt jenseits meiner Wahrnehmbarkeit, wo ich doch diese Wirklichkeit noch nicht einmal kenne und sie um eines unsicheren Nichtexistenz willen vernachlässigen müßte. Ich antwortete: Mich interessiert nicht die jenseitige, sondern diese Welt, aber in ihrer Relation zum Jenseits, weil diese Relation mein ganzes hierauf bezügliches Wissen umbewertet ...“

oder:

„... im muffigen, trüben Souterrain des Café Miramare jungen Leuten mit historisch-materialistischer oder monistisch-naturwissenschaftlicher Weltanschauung vom Kommen des Reiches der Seele gepredigt.“⁶

Die Neigung Balázs' für das Okkulte und Spiritualistische ist sicher nicht für die gesamte Vereinigung repräsentativ (wie schon aus Mannheims Einwand ersichtlich wird); doch zeigt sich besonders in der Anfangsphase schon an der besprochenen Literatur eine Vorliebe für mystizistische und irrationalistische Autoren. Arnold Hauser macht auf einen im Laufe der Jahre eingetretenen Wandel in den Themenschwerpunkten der Diskussionen aufmerksam – gemeint ist die zunehmende Politisierung des Kreises angesichts der Kriegsevents und der Räterepublik, die allerdings von anderen, vor allem von Balázs, immer heruntergespielt wurde.

„Der Ausgangspunkt unterschied sich merkwürdigerweise stark von dem, wozu die Bewegung geworden ist. Er war ganz und gar geistig. Die Größen der geistigen Welt, an die wir uns hielten, waren Männer wie Meister Eckehart, der deutsche Mystiker, Kierkegaard, der dänische Religionsphilosoph, Dostojewski, von dem wir wissen, daß er durch und durch konservativ war. Diese bildeten das Fundament unserer geistigen Welt, im Gegensatz zu dem damals noch modischen und fest gefügten Positivismus...“⁷

„Von Dostojewski war ausgesprochen und unausgesprochen die Rede; dann von Meister Eckehart, von Hegel, von Marx seltener, und noch seltener vom Sozialismus und Kommunismus, zumindest in der ersten Zeit der Entfaltung. Doch die Soziologie als Hintergrund war da; es war eine soziologisch gesättigte Lebenssphäre, in der wir uns bewegten.“⁸

Die „soziologisch gesättigte Lebenssphäre“ wird

man sehr allgemein als grundsätzliches Interesse an gesellschaftlichen Fragen interpretieren dürfen; als eigenständige Wissenschaft befand sich die Soziologie zu dieser Zeit noch in ihrer Konstituierungsphase.

Sofern eine allgemeine geistige Grundhaltung dieser bürgerlich-liberalen, an kultureller Aufgeschlossenheit interessierten Vereinigung auszumachen ist, besteht sie am ehesten in der Ablehnung der naturwissenschaftlichen Denkweise und des Positivismus. Trotz seiner esoterischen Tendenz blieb der Sonntagskreis nicht auf sich beschränkt, sondern trat auch öffentlich sehr wirksam in Erscheinung – nämlich mit der „Freien Schule der Geisteswissenschaften“, die sich als eine Art moderne „Gegen-Universität“ verstand und programmatisch auf der doppelten Frontstellung „gegen den überholten Positivismus und Materialismus“ einerseits und den „relativistischen Impressionismus“ andererseits basierte.⁹ 1917/18 hielten die Mitglieder des Sonntagskreises sehr gut besuchte (bis zu siebenzig ständige Hörer laut Balázs) Lehrveranstaltungen aus den Gebieten beziehungsweise Themenbereichen Ethik und Ästhetik (Lukács), Dramaturgie (Balázs), erkenntnistheoretische und logische Probleme (Mannheim), das nationale Element in der ungarischen Kunst (Lajos Fülep), Geistesgeschichte (Fogarasy), moderne Malerei (Friedrich Antal) u. a. ab. Hinzu kamen der führende Theoretiker der linken Sozialdemokratie, der zum Syndikalismus tendierende Ervin Szabo, mit Fragen des Marxismus sowie die Komponisten Zoltán Kodály und Béla Bartók (zu dessen Oper „Herzog Blaubarts Burg“ übrigens Balázs das Libretto lieferte) über ungarische Volksmusik und moderne Musik.

Die Vortragenden verteidigten vehement die Autonomie der Geisteswissenschaften gegenüber dem „Imperialismus“ der naturwissenschaftlichen Methoden und verwarfen jede Form des Reduktionismus, also den Versuch, kulturelle Schöpfungen allerart aus anderen Sphären, etwa der Gesellschaft (Soziologismus), dem Innenleben des einzelnen (Psychologismus) oder der Natur (Biologismus) zu erklären. Jegliches geistige Gebilde müsse eine objektive, nur in sich selbst interpretierbare Bedeutung haben. Aber nicht nur materialistische „Rückführungen“, auch die idealistische Aufhebung von Kulturphänomenen in einem Übergeordneten, wie sie vor allem Hegels „Panlogismus“ (ein von J. E. Erdmann geprägter Begriff) betreibt, wurde abgelehnt.

„Wir halten es für wichtiger, die Kulturobjektivationen in ihrer Gesondertheit zu erkennen, als das Weltbild mit Hilfe einfacher Gedankenschemas zu eigener Beruhigung übereilt in einer Einheit abzuschließen.“¹⁰

Aus der Überzeugung von der objektiven Gültigkeit ästhetischer und ethischer Normen ist auch Lukács' anfängliche Skepsis gegen den Marxismus zu erklären: die „marxistische Soziologie“ habe „die Tendenz, alles Überzeitlich-Unbedingte (wie Religion, Kunst, Philosophie)“ – man erkennt Hegels Sphäre

des absoluten Geistes – „ins Zeitlich-Bedingte (wie soziale Klassen, Ökonomie) aufzulösen“.¹¹

Angestrebt wurde von den Vertretern der „Freien Schule“ ein „methodischer Pluralismus“, der die Kulturphänomene als eigenständige geistige Entitäten ernst nimmt und sie keinem totalisierenden Erklärungsprinzip zu unterwerfen trachtet. Daß die Trennung der Normen und Werte von ihrem Entstehungs- und Erkenntnisprozeß in einen ontologisierenden Idealismus führen mußte, zeigt besonders deutlich ein Zitat von Fogarasy:

„Neben der ‚Wirklichkeit‘ des sinnlichen und seelischen Seins besteht eine besondere Welt und ist durch unseren Geist erfassbar: die Welt der Bedeutungen, der logischen, ethischen und ästhetischen objektiven Zusammenhänge.“¹²

Als ethische Leitvorstellung diente ein vor allem an Dostojewski orientiertes Christentum, das gleichsam im Sinne eines Ganz-Anderen zum Kriegsgeschehen den individuellen Wert der Einzelseele gegenüber dem Kollektivismus bewahrte und den radikalen Antimilitarismus der Freien Schule affirmierte.

„Bibel -Ady¹³ - Dostojewski - Kierkegaard - Claudel: In allen ihren Wirkungen ist etwas von der revolutionären Haltung des absoluten Individualismus gegen den sinnlosen, rasenden Kollektivismus des Krieges.“¹⁴

Kommen wir nach dieser allgemeinen Charakterisierung des Sonntagskreises zur:

POSITION VON GEORG LUKÁCS

Der Zeitabschnitt von Lukács' Teilnahme an den Treffen des Sonntagskreises nimmt einen klar abgrenzbaren Bereich in seiner Biographie ein: von seiner Rückkehr aus Heidelberg nach Budapest im Herbst 1915, wo er, nachdem er für den Kriegsdienst untauglich befunden worden war, in der Briefzensur arbeitete bis zum Beitritt zur KPU im Dezember 1918 – oder – nach den Werken betrachtet, zwischen der „Theorie des Romans“ und den ersten Arbeiten zu „Geschichte und Klassenbewußtsein“. Die von ihm selbst entscheidend mitgeprägte geistige Atmosphäre des Kreises entsprach durchaus seiner damaligen Denkweise, die von Anfang an idealistisch-ästhetisch ausgerichtet war; sie wurzelt, wie Michael Löwy in einem Beitrag zum 100. Geburtstag des Philosophen feststellt, in einer „revolutionär-romantischen Weltanschauung“, die sich ausdrückt als

„Kritik der modernen bürgerlichen Zivilisation aufgrund gewisser sozialer, kultureller, ethischer, ästhetischer oder religiöser Werte aus der vorkapitalistischen Vergangenheit“.¹⁵

Von vorrangigem Interesse für den jungen Lukács ist die Stellung des einzelnen als eines problematischen Individuums innerhalb eines als feindlich empfundenen Ganzen, dessen chaotische Übermacht der Dichter oder Künstler mit Hilfe der ästhetischen Formen zu strukturieren sucht; dieser The-

matik ist die 1911 erschienene Sammlung literaturphilosophischer Studien „Die Seele und die Formen“ gewidmet. Transzendente Prinzipien sind es, die die eigentliche wahre Wirklichkeit ausmachen, durch sie erst kann das empirische Rohmaterial vollendete Gestaltung erlangen. Die Kunst wird so zum Ordnungsprinzip des Lebens, ihre Formen sind in den Bereich des Utopischenweisende Lösungsmöglichkeiten gesellschaftlicher Disharmonien.

Das auf dieser Denkweise gründende geschichtsphilosophische Konzept läuft auf eine Art moralisch-ästhetische Teleologie hinaus. Das Ziel der Geschichte ist die

„Aufhebung der ewigen Einsamkeit des Menschen und das solidarische Leben in der Gemeinschaft“.¹⁶

Philosophisch geprägt wurde Lukács, der 1909 in Budapest zum Dr. phil. promoviert worden war, bei weiterführenden Studien in Berlin durch Georg Simmel, den damaligen „Modephilosophen“, dessen „Philosophie des Geldes“ ihn sehr beeindruckte, sowie ab 1913 in Heidelberg durch Neukantianer der südwestdeutschen Schule wie Heinrich Rickert und Emil Lask und nicht zuletzt durch Max Webers Protestantismusschriften.¹⁷

Im Winter 1914/15 – also bereits während des Krieges – entstand die „Theorie des Romans“, in der Lukács unter dem Einfluß Hegels versuchte, ästhetische Kategorien geschichtsphilosophisch zu dynamisieren. Noch 1962 bezeichnete er diese Arbeit als

„das erste geisteswissenschaftliche Werk, in dem die Ergebnisse der Hegelschen Philosophie auf ästhetische Probleme konkret angewendet werden.“¹⁸

Diese düstere Schrift ist getragen von der Überzeugung von der inneren Zerrissenheit der Epoche und der „vollendeten Sündhaftigkeit des Zeitalters“ (nach Fichte). Die herrschende Situation sieht er gekennzeichnet von der unüberbrückbaren Kluft zwischen seiender Wirklichkeit und seinsollendem Ideal. Die Romanform wird interpretiert als „das Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist“, sie ist Ausdruck der Verlorenheit und der „transzendentalen Obdachlosigkeit“¹⁹ des modernen Menschen. So entfaltet Lukács eine idealistische Form der Kapitalismuskritik, die bis zu seiner endgültigen Hinwendung zum Marxismus sein Denken bestimmte und auch danach noch in manchem nachwirkte. Der Kapitalismus wird als kulturzerstörerische Kraft gesehen, die es durch Herbeiführung neuer, organischer Strukturen gesellschaftlichen Seins zu überwinden gelte. Wenngleich diese Strukturen von völlig neuen, bisher nicht gekannten Inhalten schöpferischer Ausdruckskraft erfüllt sein sollten, wohnt Lukács' Denken in diesem Zusammenhang doch etwas Rückwärtsgewandtes inne, indem er in den vergangenen Kulturen der Antike und der Renaissance in sich vollendete Totalitäten erblickte, während die bürgerliche Wirtschaftsform durch die mit ihr einhergehende Ökonomisierung der schöpferischen Lebensbereiche jene organi-

sche Totalität zerstörte.

„Die utopische Zukunft schlägt eine Brücke in die Vergangenheit über die gähnende Kluft der kapitalistischen Nicht-Kultur hinweg.“²⁰

Auf dieser gedanklichen Grundlage bewegten sich wohl die von Lukács im Sonntagskreis vorgetragenen Überlegungen zur moralisch gebotenen Revolution und über die Kunst als vorweggenommene Vollkommenheit. Noch 1918 vertrat er in einer Diskussion der Sozialwissenschaftlichen Gesellschaft, bei der die Geisteswissenschaftler ihre Stellung zur progressiven Politik erörtern sollten, einen ethisch-idealistischen Standpunkt: die Politik sei der Ethik unterzuordnen, sie dürfe immer nur Mittel sein zur Erreichung der von der Weltanschauung geforderten Ziele. Während der konservative Idealismus ein letztes, unveränderbares Sein als metaphysische Transzendenz setzt, bedeute Transzendenz für den progressiven Idealismus die Forderung nach Überschreitung der schlechten Realität.

„Es stimmt überhaupt nicht, daß die Setzung der Transzendenz paralysierend auf das progressive Handeln wirken müsse. Das tritt nur dann ein, wenn diese Setzung den Akzent des Sollens hat, daß neben der einzigen Realität der transzendenten Wirklichkeit das Wie der empirischen Wirklichkeit völlig indifferent sei. Es darf aber nicht vergessen werden, daß dieselbe Setzung auch den Imperativ zur Folge haben kann, daß die transzendente Wirklichkeit als Aufgabe vor uns steht, die wir jetzt, gleich in diesem Augenblick verwirklichen, Gottes Reich auf die Erde holen müssen.“²¹

Auf der Basis eines solchen „progressiven Idealismus“ einigten sich die Geisteswissenschaftler der Freien Schule mit den politisch radikaleren Sozialwissenschaftlern, und die Mitglieder des Sonntagskreises entschlossen sich, die Károlyi-Revolution 1918 aktiv zu unterstützen.

Dennoch hat Lukács' Eintritt in die KPU viele Freunde überrascht, „seine Bekehrung fand angeblich zwischen zwei Sonntagen statt“.²² Der Sonntagskreis hatte nun für ihn seine Bedeutung verloren, in späteren Jahren schätzte er sie überhaupt gering ein. In einem kritischen Rückblick erinnert er sich 1966:

„Die Sonntagsgesellschaft war der Zusammenschluß eines um Béla Balázs und mich entstandenen Freundeskreises. Wir hatten uns im Kriege zusammengefunden ... Die Diskussionen gingen um außerordentlich verworrene und auch untereinander gegensätzliche liberale Ansichten ... Unseren gemeinsamen Standpunkt könnte man so zum Ausdruck bringen, daß wir jede Konzession an ungarische Reaktion zurückwiesen, ... andererseits standen wir in scharfem Gegensatz zum freidenkerischen Positivismus. Keineswegs entspricht es den Tatsachen, wie später die Konterrevolution behauptete, daß der ‚Sonntag‘ eine bolschewistische Versammlung gewesen sei. Für die Standpunkte innerhalb des ‚Sonntags‘ ist es bezeichnend, daß ich der einzige war, der begann, einen hegelianisch-marxistischen Standpunkt zu vertreten – eine gewisse Neigung für den Marxismus hatte wohl

nur Friedrich Antal ... Nur durch nachträgliche Stilisierung konnte man dem den Anstrich einer präbolschewistischen oder gar bolschewistischen Versammlung geben.²³

DIE ZEIT DER RÄTEREPUBLIK UND DAS ENDE DES SONNTAGSKREISES

Zu denen, die dem Parteieintritt Lukács' mit Skepsis gegenüberstanden, zählte auch Mannheim; eine so entschiedene politische Festlegung kam für ihn nicht in Frage.

„Er war der Ansicht, daß das Zweifeln nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht des Intellektuellen sei, er habe kein Anrecht auf das billige Glück des blinden Glaubens.“²⁴

Mit der zunehmenden Politisierung des Sonntagskreises begann Mannheim wie auch Hauser sich von diesem zu distanzieren. Dennoch gelangte auch er, nachdem er 1918 mit einer Dissertation über „Strukturanalyse und Erkenntnistheorie“ promoviert worden war, während der Zeit der Räterepublik zu einer – wenn auch nur kurzen – akademischen Laufbahn. Lukács nämlich nahm sein Amt als Volkskommissar für das Unterrichtswesen, das er 1919 unter Béla Kun innehatte, zum Anlaß, um verschiedene Posten in der kulturpolitischen Leitung mit seinen Freunden aus dem Sonntagskreis zu besetzen. So wurde zum Beispiel Fogarasy, der ebenfalls Mitglied der KPU geworden war, Leiter der Abteilung für das Hochschulwesen, Balázs Leiter der Literatur- und Theatersektion, und Mannheim Professor für Kulturphilosophie an der Budapester Universität.

Die Verwirklichung ihrer ursprünglichen idealistischen Bestrebungen war den Sonntagskreislern aber nach wie vor wichtiger als das bloß parteipolitische Engagement. Die ethisch und ästhetisch motivierte Kritik am Kapitalismus, von der Lukács zur politischen Praxis gefunden hatte, war bei den anderen Mitgliedern der Vereinigung noch ausgeprägter, wie etwa bei Balázs deutlich wird, wenn er noch in der Emigration, zur Zeit des weißen Terrors, schreibt:

„Den Kapitalismus hielt ich für schlecht, unmoralisch, schädlich, das Beharren am Privatvermögen für eine Sünde wider den heiligen Geist, den Kommunismus aber für den einzigen Weg der menschlichen Spiritualisierung ... Für mich ist der Kommunismus Glaube und nicht Politik.“²⁵

Auch Fogarasy begründete sein politisches Engagement moralisch und plädierte für eine geisteswissenschaftliche Fundierung des Sozialismus:

„Die neue Gesellschaft braucht eine logische und ethische Kultur, um sich selbst, die Grundlagen der wissenschaftlichen Organisation der Gesellschaft und ihrer ethischen Bedeutungen zu verstehen, eine psychologische Kultur, um den Einzelnen zu lenken, erziehen und heilen zu können, eine metaphysische Kultur, damit er ins ‚Reich der Freiheit‘ eintreten kön-

ne, welches Marx als sein wahres Heim bestimmt hat.“²⁶

Zu solch quasi-religiösen Schwärmereien ließ Mannheim sich nie hinreißen. In seinen kulturphilosophischen Vorlesungen entwickelt er drei „Lebensformen, die heute problematisch sind“: den Heiligen, den Politiker und den Pädagogen, wobei er letzteren als kritisch-distanziert kennzeichnet und damit wohl seine eigene Position darstellt:

„Der Politiker glaubt nicht an Gott, er glaubt an die Geschichte. Der Heilige glaubt an Gott, er sagt aber, daß sein Reich nicht von dieser Welt sei. Der Pädagoge glaubt weder an Gott noch an die Geschichte, sondern nur an die Kultur. ... Der Pädagoge ist resigniert, er kann die Menschen nicht mit der Unmittelbarkeit des Heiligen anrühren, denn er weiß, daß seine Geste falsch wäre. Er weiß aber, daß die Kunst – so hochwertig sie auch sein mag – nicht besser macht. Und dennoch hofft er, daß die Musik der Seele irgendwie durch sie durchbricht. ... Und wenn sich der Pädagoge auch dessen bewußt ist, wenn er sich damit auch abgefunden hat, daß er das Unendliche nicht erreichen kann, tut er mindestens so viel wie Charon, er führt über das schwarze Wasser.“²⁷

Im übrigen betonte Mannheim im Gegensatz zu Lukács auch in späterer Zeit immer wieder die Wichtigkeit des Sonntagskreises für seine intellektuelle Entwicklung.

Nach dem Sturz der Räterepublik im Herbst 1919 waren die Sonntäglern zur inneren und meist auch zur äußeren Emigration gezwungen; viele flohen wie auch Lukács nach Wien, Mannheim ging nach Deutschland. In Heidelberg wurde er 1926 Assistent bei Alfred Weber, 1930, ein Jahr nach Erscheinen seines wichtigsten Werkes, „Ideologie und Utopie“, Professor für Soziologie in Frankfurt am Main.

Und wie lange bestand der Sonntagskreis? War er auch für Lukács, wie bereits gesagt, schon 1918 unwichtig geworden, so fanden doch sogar in der Emigrationszeit noch Treffen dieser Art statt. Die Wege der einzelnen Mitglieder führten zwar immer mehr auseinander, doch kann der Kreis bis zu Balázs' Übersiedelung nach Berlin 1926 als fortbestehend gelten. „Unsre sonntägliche Akademie ist wieder zusammen“, schreibt ihr Begründer 1919 in Wien.

„Es scheint, daß wir doch ein starkes Gewebe des Geistes sind, weil sogar die ‚Stürme der Geschichte‘ unsere Gesellschaft nicht zerstreuen konnten.“²⁸

Interessant ist die von Balázs zu dieser Zeit im Tagebuch festgehaltene Einschätzung des Politikers Lukács, welcher aufgrund eines Auslieferungsbefehls von den österreichischen Behörden gesucht und im Oktober 1919 auch verhaftet wurde.

„Bei Lukács ist die Maske des konspirativen, aktiven Politikers und Revolutionärs eine Lüge, nicht seine metaphysisch verwurzelte Mission. Er wurde zu einem stillen Gelehrten, zu einem einsamen Weisen geboren, zum Visionär ewiger Dinge, und nicht dazu, in Eckcafés Leuten nachzuforschen, die gestohlene

Parteigelder unterschlagen haben (darin bestand Lukács' Parteiarbeit in Wien, Anm.), sogar nicht einmal dazu, die Tagesströmungen unserer vergänglichen Politik zu beobachten und auf die Massen wirken zu wollen – er, der nicht seine eigene Sprache spricht, wenn ihn mehr als zehn Menschen verstehen.“²⁹

ANMERKUNGEN:

- 1 Anhand von Erinnerungen, Tagebüchern, Vorträgen und Essays umfangreich dokumentiert wird das Wirken des Sonntagskreises in Éva Karádis und Erzsébet Vezér's Veröffentlichung: *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis in Budapest*, Budapest 1980, dt. Frankfurt/Main 1985. Aus diesem Buch wird im folgenden, wenn nicht anders angegeben, zitiert.
- 2 a. a. O., S. 92 ff.
- 3 a. a. O., vgl. S. 9
- 4 a. a. O., S. 9
- 5 a. a. O., S. 11
- 6 a. a. O., S. 109, S. 111
- 7 a. a. O., S. 98
- 8 a. a. O., S. 100
- 9 a. a. O., S. 11 f.
- 10 Karl Mannheim: *Seele und Kultur*, in: *Wissenssoziologie*, Auswahl aus dem Werk, Hg. v. K. H. Wolff, Neuwied 1964, S. 68

- 11 Karádi/Vezér, a. a. O., S. 16
- 12 a. a. O., S. 13
- 13 Endre Ady (1877–1919), ungar. Lyriker, stark metaphorische Sprache, behandelte Themen wie Gott, Tod, Grenzsituationen etc.
- 14 a. a. O., S. 17
- 15 Michael Löwy: *Die revolutionäre Romantik von Bloch und Lukács*, in: *Verdinglichung und Utopie – Ernst Bloch und Georg Lukács zum 100. Geburtstag*, Frankfurt/Main 1987, S. 17
- 16 Vgl. Peter Ludz: *Der Begriff der demokratischen Diktatur*, in: *Festschrift zum 80. Geburtstag von Georg Lukács*, Neuwied/Berlin 1965, S. 49
- 17 vgl. u. a. Fritz Raddatz: *Georg Lukács in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 15 ff.
- 18 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, Darmstadt-Neuwied 1982, S. 9
- 19 a. a. O., S. 32
- 20 Löwy, a. a. O., S. 25
- 21 Karádi/Vezér, a. a. O., S. 249
- 22 a. a. O., S. 19
- 23 a. a. O., S. 95-97
- 24 a. a. O., S. 19
- 25 a. a. O., S. 21 f., S. 122
- 26 a. a. O., S. 265
- 27 a. a. O., S. 230 f.; der „Politiker“ porträtiert laut Karádi / Vezér Lukács, der „Heilige“ vermutlich Fülep
- 28 a. a. O., S. 9
- 29 a. a. O., S. 121

INFORMATION

BRUNO KREISKY-PREIS FÜR DAS POLITISCHE BUCH 1997 Ausschreibungsbedingungen

Die Bildungsorganisation der SPÖ und das Dr. Karl Renner-Institut stiften den Bruno Kreisky-Preis für das politische Buch. Ziel dieses jährlich vergebenen Preises ist die Förderung politischer Literatur im Geiste Bruno Kreiskys.

Der Hauptpreis ist mit öS 30.000,- dotiert.

Die Entscheidung über die Vergabe dieses Preises trifft eine unabhängige Jury.

JURYMITGLIEDER: Erich Fröschl, Erwin Holzer, Helmut Konrad, Eva Kreisky, Ewald Nowotny, Josef Riedler, Manfred Rotter, Margit Schmidt, Sylvia Unterrader.

Die Verleihung findet zum Geburtstag Bruno Kreiskys am 22. Jänner 1998 statt.

Für die Einreichung gibt es keine Einschränkung auf bestimmte Verlage oder bestimmte Erscheinungsjahre der Bücher. Die eingereichten oder vorgeschlagenen Bücher müssen jedoch in deutscher Sprache erschienen und im Buchhandel lieferbar sein.

Einsendeschluß für die Vorschläge ist der 31. Oktober 1997.

DIE PREISTRÄGER SEIT 1993: Hans-Henning Scharsach, Ceja Stojka, Hans Safrian, Herwig Büchele, Paul Lendvai, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Konrad Hofer, Emmerich Talos, Karl Wörster, Dzevad Karahasan, Melita H. Sunjic, Patrik-Paul Volf, Reinhard Sieder, Heinz Steinert, Leon Zelmann, Erika Weinzierl, Hans Peter Martin, Harald Schumann, Helga Hieden-Sommer, Claus Tieber, Eric Hobsbawm, Erich Hackl.

Vorschläge und Einsendungen an das Bundesbildungssekretariat der SPÖ, z. Hd. Herrn Heinz Kommenda, Löwelstraße 18, 1010 Wien, Tel.: 53 427/24, FAX: 535 96 83.

JOHANN DVOŘÁK

KARL KRAUS, DIE „FACKEL“ UND DAS WELTGERICHT

KARL KRAUS UND DIE FRAGE DER JÜDISCHEN IDENTITÄT IN EINER ANTISEMITISCHEN GESELLSCHAFT

„Man versteht nichts von diesem Manne, solange man nicht erkennt, daß mit Notwendigkeit alles, ausnahmslos alles, Sprache und Sache, für ihn sich in der Sphäre des Rechts abspielt.“¹

„Die sprachliche und sittliche Silbenstecherei dieses Mannes meint nicht Rechthaberei, sie gehört zu der wahrhaft verzweifelten Gerechtigkeit einer Verhandlung, in der die Worte und Dinge, um ihren Kopf zu retten, das verlogenste Alibi sich ersinnen und unaufhörlich durch den Augenschein oder die nackte Rechnung widerlegt werden müssen. Daß dieser Mann, einer der verschwindend wenigen, die eine Anschauung von Freiheit haben, ihr nicht anders dienen kann, denn als oberster Ankläger, das stellt seine gewaltige Dialektik am reinsten dar. Ein Dasein, das, eben hierin, das heißeste Gebet um Erlösung ist, das heute über jüdische Lippen kommt.“²

Walter Benjamin

Karl Kraus (28. April 1874 – 12. Juli 1936) ist heute durchaus der Literaturgeschichte einverleibt: als eines von mehreren Leitfossilien des untergangenen Kakanien, als Autor eines angeblich unaufführbaren Theaterstückes (*Die letzten Tage der Menschheit*), als ‚Satiriker‘, als eine Art von ‚Sprachpolizist‘, als ein eifernder Kritiker der ‚Auswüchse‘ des Pressewesens und der Justiz.

Immer wieder ist Karl Kraus von seinen Zeitgenossen und Nachfahren als ein rechthaberischer, zänkischer – ja geradezu närrischer – Mensch beschrieben worden, zu dessen Gunsten aber doch irgendwie seine ethische und humane Gesinnung, seine Kritik der Kriegshetzerei und der ‚Auswüchse‘ des Pressewesens sprachen. Gerne wurde – und wird – er auch als ein ‚typisches‘ Beispiel für ‚jüdischen Selbsthaß‘ bezeichnet, als Vertreter eines ‚feigen Assimilantentums‘.

Mit dem gegenwärtigen Wieder-Erwachen der Neigungen zu den ‚roots‘, zu den ‚Ethnien‘, sprich: zu den völkischen Identitäten, zu ‚fundamentaler‘ Religiosität, kehren auch die alten diffamierenden Begriffe und Schemata wieder. Gleichzeitig werden die faschistischen Massenmorde an Juden zu einem gleichsam naturhaften, mythischen Geschehen stilisiert, dem ‚Holocaust‘; und jüdische Identität kann und darf danach nur mehr durch die Orientierung an Israel (d. h. am Zionismus, denn ein nicht-zionistischer, wahrhaft säkularer Staat Israel soll nicht einmal mehr gedacht werden können) und an einer bedenkenlosen Religiosität geprägt sein.

Überhaupt hat es zunehmend den Anschein (und zwar eben nicht nur in der ‚revisionistischen‘ – dem Nationalsozialismus freundlich gesonnenen –

Geschichtsschreibung), als ob irgendwie alle nicht jüdisch-national-bewußten, nicht zionistischen, oder nicht ordentlich religiösen Juden eigentlich wesentlichen Anteil an der späteren Massenvernichtung der Juden gehabt hätten: – wären sie nur nicht so aufgeklärt, so säkularisiert, so ‚kosmopolitisch‘ und mehr ‚bewußte Juden‘ gewesen ...; wären sie nur im Ghetto, im Städtel, im Osten geblieben (oder eben – später – gleich nach Palästina ausgewandert); hätten sie nur nicht zur bürgerlichen Gleichberechtigung im Gefolge der bürgerlichen Revolutionen geneigt; hätte die Masse der jüdischen Proletarier sich nur nicht politisch und gewerkschaftlich organisiert; hätten nicht so viele Juden an Stelle eines ‚bewußten Judentums‘ nach einer allgemeinen Verbesserung des menschlichen Daseins, nach einer radikalen Umgestaltung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse, nach Demokratie, Revolution und Sozialismus gestrebt ...

Zur Zeit der vergangenen Jahrhundertwende jedoch war die überwiegende Mehrheit der Juden keineswegs geneigt, ihr Leben im Rahmen religiöser oder nationaler Enge zu gestalten; sie wünschten gesellschaftliche Gleichberechtigung im Rahmen bürgerlicher Gesellschafts- und Rechtsordnungen, materielle Besserstellung im Vergleich zu ihrer Herkunft und träumten allenfalls (aber in immer größerer Zahl) von einer künftigen sozialistischen Gesellschaft, in der – nach der revolutionären Überwindung des Kapitalismus (und nicht nach der Wiedereinführung des Mittelalters) – alle Menschen unabhängig von ihrer Abstammung glücklich und zufrieden leben könnten.

Karl Kraus selbst mußte sich in mehrfacher Weise mit Fragen seiner Identität als Künstler, Intellektueller, Jude inmitten einer vom Antisemitismus (und von anderen rassistischen Vorstellungen) dominierten Gesellschaft und in einer von Lueger und den Christlichsozialen politisch beherrschten und verwalteten Stadt Wien auseinandersetzen. Dabei war er von Anfang an nicht bereit, die Verinnerlichung des Deutsch-Nationalismus in Form des Zionismus und seiner völkisch-nationalen Vorstellungen vom Judentum zu akzeptieren.

In einer noch vor der Gründung der Zeitschrift *Die Fackel* erschienenen Schrift – *Eine Krone für Zion* – setzte er sich mit den neuen Vorstellungen von national-jüdischer Identität kritisch auseinander. Dabei hob er zunächst die Übereinstimmung der Bestrebungen der Zionisten mit denen der bereits vorhandenen Antisemiten hervor.

„Einer der Herren, die sich jetzt als Geschichtsanwälte des jüdischen Volkes aufwerfen und mit seltsamen Sonnenaufgang verdrehten Augen für die Rückkehr aller übrigen Juden nach dem Stammland Palästina agitieren, ersuchte mich vor einiger Zeit, einen

kleinen Betrag zu jenen Zwecken beizusteuern, die man zionistische oder mit einem guten alten Wort antisemitische nennt.³

„Sieht man jedoch von allen Möglichkeiten einer politischen Gefahr ab, dann hat noch immer der gute Geschmack ein Recht, dagegen zu protestieren, dass die Gedankenfülle, aus der der betrunkene Greisler in Hernald sein ‚Hinaus mit Euch, Juden!‘ ruft, im Zionismus ihre einfache Wiederholung erfährt, und dass die Antwort ‚Jawohl, hinaus mit uns Juden!‘ bis auf den feierlichen Ton gar zu wenig Abwechslung bietet ...“⁴

Karl Kraus war keineswegs der Überzeugung, daß Juden sich durch Anpassung an die Barbarei dem Antisemitismus entziehen könnten oder sollten; wenn er von Assimilation schrieb, dann war eine Existenz in zumindest bürgerlich-aufgeklärten Gesellschaften gemeint (die Habsburger-Monarchie hatte in seinen Augen diesen Status noch lange nicht erreicht); im übrigen war er der Meinung, daß Juden – so wie Künstler und Intellektuelle – ein kritisches Ferment der jeweiligen Gesellschaft ausmachten, bestimmt,

„in allen umgebenden Culturen unlösbar aufzugehen und dennoch immerdar Ferment zu bleiben ...“⁵

Ausdrücklich distanziert sich Kraus von jenen bürgerlich-feudalen jüdischen Familien, die es geschafft haben, in die oberen sozialen Klassen aufzusteigen und deren Abkömmlinge sich nunmehr auch danach zu benehmen trachten:

„Ich kenne einen, der in seinem Stamm- oder richtiger gesagt angestammten Kaffeehause nur mehr mit eisenbeschlagenen Schuhen auftritt, weil er die Suggestion der Berittenheit erwecken möchte.

Das dazugehörige Pferd ist wohl irgendwo im Mittelalter zurückgeblieben. Gewiss, das war schon damals ein stolzes Geschlecht, und nur später muß es einermassen herabgekommen sein; denn es ist ein düsteres Capitel in der Genealogie dieses Hauses, dass plötzlich der Grossvater des heutigen Stammhalters in Hasenfellen sein Glück versuchte. Freilich, das Gedächtniss des sporenklirrenden Nachkommen reicht höchstens bis in's Mittelalter ...“⁶

(Hier wird auch treffend jene Neigung karikiert, sich historischer ‚Wurzeln‘ durch Ahnenforschung zu vergewissern.) Es gab also bei Karl Kraus (wie auch etwa bei Schnitzler oder Freud) ein Bekenntnis zu einer säkularen jüdischen Identität: diese bedurfte weder einer besonderen religiösen noch gar einer völkisch-nationalen Fundierung.

Dafür werden gemeinsame Interessen von Juden und Nichtjuden herausgearbeitet zum Beispiel die über die engen nationalen und religiösen Grenzen weit hinausgehenden Klassen-Interessen des Proletariats. Der Zionismus wird als eine Ideologie charakterisiert, die dazu dienen soll, die Organisationsfähigkeit und den Organisationswillen des jüdischen Proletariats (das heißt der überwiegenden Mehrheit der Juden in aller Welt) zu schwächen, indem den jüdischen Arbeitern vorgegaukelt wird, sie

hätten die gleichen Interessen wie jüdische Unternehmer.

„Allmählich erst sehen wir den neuen Glauben in jenen wirklich schmerzreichen Ländern Einzug halten, deren Bewohner eine dunkle Orthodoxie verhindert, sich zum internationalen Proletariatsleid zu bekennen. Nun werden die Hunderttausende, die – man könnte sagen – auf die Erlösung zum allgemein menschlichen Elend warten, in dem perspectivenlosen jüdischen festgehalten.

Die den Hunger gemeinsam haben sollten, werden nach nationalen Merkmalen getrennt und gegeneinander ausgespielt. Der Glaube der Väter läßt es nicht mehr zu, dass der jüdische Weber von Lodz zu den Genossen der Noth stosse, aber eine festgefügte Organisation soll ihn fortan mit den israelitischen Bewohnern der City, der Boulevards, des Thiergartenviertels und der Ringstrasse verbinden ...“⁷

Karl Kraus richtet seinen Appell, sich von den „zionistischen Verheißungen“ nicht täuschen zu lassen, vor allem „an die Unzähligen, die nichts, höchstens eine trügerische Hoffnung zu verlieren haben“.⁸

Es ist – insbesondere im deutschen Sprachraum – selten gewesen, daß Künstler oder Gelehrte sich (auch nur von der Absicht her, abgesehen vom tatsächlich erzielten Effekt) an die Massen gewandt haben; typisch für die deutsche Intelligenz ist eher der Appell an die Obrigkeit, an die erhoffte Einsicht der guten Fürsten ... und im übrigen die Verachtung der Massen.

Anders bei Karl Kraus, der aber auch ansatzweise eine Analyse der sozialen Ursachen und Folgen von ideologischen Verheißungen und den Reaktionen darauf leistet:

„Die Besitzenden, Feudaljuden wie Bürger, werden die zionistische Aufforderung mit einem breiten Lächeln beantworten. In den ermattenden Herzen der galizischen Proleten wird sie verderbliche Glut entzünden. Die Sehnsucht wärmt nur so lange, als die Unkenntnis realer Thatsachen vorhält. Das Erzeugen einer fata morgana ist keine Socialreform, sondern falsche Vorspiegelung, und den Wanderer in der Wüste muss jedes Trugbild den Leidensweg verlängern. Es ist kaum anzunehmen, dass die Juden diesmal trockenen Fusses in das gelobte Land einziehen; ein anderes rothes Meer, die Socialdemokratie, wird ihnen den Weg dahin versperren.“⁹

Karl Kraus nahm keineswegs die Haltung eines Menschen ein, der seine Abstammung und Herkunft verleugnete, er reflektierte oft sehr genau die unterschiedlichen sozialen Positionen und Haltungen, die von Individuen gegenüber ihrer eigenen Herkunft eingenommen wurden, und er setzte sich immer wieder in äußerst kritischer Weise mit dem Deutsch-Nationalismus, mit anti-semitischen, anti-slawischen, anti-italienischen Einstellungen auseinander. Doch zugleich wehrte er sich gegen die absolute Fixierung von Individuen auf Abstammung, Religion, Tradition.

Mit dem Überkommenen brechen, sein Leben in gewisser Weise neu und vielleicht gar besser bestimmen zu können, erschien ihm als wesentliche Qualität des modernen Daseins. Die Möglichkeit der relativ freien Wahl der individuellen Identität sollte jedenfalls errungen, behauptet und gewahrt werden. (In diesem Sinne hatte er auch stets eine prinzipielle anti-feudale, anti-aristokratische Grundhaltung eingenommen.)

Die Antisemiten und anderen Rassisten haben ja immer wieder versucht, die Herkunft, die Abstammung von einzelnen Menschen aufzudecken und diese einzelnen Menschen wiederum festzumachen an ihrer ‚angestammten‘ Zugehörigkeit. Das ist übrigens keine bloß extremistische Einstellung, sondern gehört häufig zur Normalität konservativer und konservativ-reaktionärer Denkweisen: niemand von den ‚Niedriggeborenen‘ (oder zumindest nicht allzu viele, allenfalls einige wenige ‚Hochbegabte‘) soll dem angestammten sozialen Milieu entkommen können; den ‚Hochgeborenen‘ hingegen und ihren Nachfahren sollten die traditionellen (angeblich seit langem innegehabten) höheren sozialen Positionen gehören. Solche Einstellungen sind charakteristisch für ein sich refeudalisiert habendes Bürgertum (das über kein allzugroßes Selbstvertrauen verfügt).

Karl Kraus hat sich jedenfalls bewußt und ausführlich und immer wieder mit den Fragen und Problemen jüdischer Identität beschäftigt und er ist keinen der damals für leicht erachteten Wege der Anpassung gegangen. Er integrierte sich nicht bei Wagner-Opern in das ‚deutsche Volksganze‘. Religiöse Bekenntnisse waren für ihn nicht Gegenstand von Opportunität, er erlangte dadurch keine Vorteile: 1899 trat er aus der israelitischen Kultusgemeinde aus, 1911 ließ er sich in der Wiener Karlskirche taufen – Taufpate war Adolf Loos; 1923 trat er wieder aus der katholischen Kirche aus – dies tat er öffentlich kund, während er vorher auf die Privatheit seines Handelns bestanden und nichts davon in der Öffentlichkeit hatte verlauten lassen.

Der Beitritt zur katholischen Kirche ist übrigens vielleicht auch zu verstehen im Zusammenhang mit dem eigentümlichen Hang maßgeblicher Vertreter des englisch- und französischsprachigen Ästhetizismus zum Katholizismus: dies war nicht die Hinneigung zum stumpfsinnigen Dogma, aber zur Schönheit der Kathedralen, zur Schönheit des Rituals sowie (als gelegentliche Hoffnung) zur Möglichkeit eines gewissen Einhaltgebietens allzu negativer gesellschaftlicher Entwicklungen.

Insgesamt hat sich Karl Kraus wohl zu einer säkularen jüdischen Identität verstanden (ähnlich wie dies auch Sigmund Freud tat), wobei das Verständnis der jüdischen Existenz als soziales Ferment dazu beigetragen hat, diese Identität mit der des modernen Künstlers und Intellektuellen zu verschmelzen.

ZUR GESELLSCHAFTLICHEN FUNKTION DER KUNST UND DER MODERNEN KÜNSTLER BEI KARL KRAUS

„The artist is the creator of beautiful things.
To reveal art and conceal the artist is art's aim.“

„The critic is he who can translate into another
manner or a new material his impression of
beautiful things.“

„Thought and language are to the artist
instruments of an art.
Vice and virtue are to the artist materials for an art.“

„Diversity of opinion about a work of art
shows that the work is new, complex, and vital.“¹⁰

„... wo keine Übertreibung, da ist kein Verständnis.
Nur über Dinge, die einem nicht nahegehen, hat man
ein wirklich unparteiisches Urteil; dies ist vermutlich
der Grund, warum ein unparteiisches Urteil immer
vollkommen wertlos ist.“¹¹

Oscar Wilde

„Mir scheint alle Kunst nur Kunst für heute zu sein,
wenn sie nicht Kunst gegen heute ist. Sie vertreibt
die Zeit, sie vertreibt sie nicht. Der wahre Feind der
Zeit ist die Sprache. Sie lebt in unmittelbarer Ver-
ständigung mit dem durch die Zeit empörten Geist.
Hier kann jene Verschwörung zustande kommen, die
Kunst ist. Die Gefälligkeit, die von der Sprache die
Worte stiehlt, lebt in der Gnade der Zeit. Kunst kann
nur vom Absagen kommen. Nur vom Aufschrei, nicht
von der Beruhigung. Die Kunst, zum Troste gerufen,
verläßt mit einem Fluch das Sterbezimmer der
Menschheit. Sie geht durch Hoffnungsloses zur Erfül-
lung.“¹²

Karl Kraus

Im Rückblick wird das Wien der vergangenen Jahr-
hundertwende gerne als ein Ort und eine Zeit ver-
klärt, da es Künstler relativ leicht hatten, sich zu be-
tätigen: alle auf der Suche nach neuen Ausdrucks-
weisen, sich aufmachend zum Aufbruch in das neue
Jahrhundert; und wer weniger ‚modern‘ war, hatte
erst recht gute Chancen – beim Publikum ...

In der Wirklichkeit war es nicht leicht für Künst-
ler, jedenfalls nicht für denkende und bewußt (d. h.
in kritischer Reflexion der sozialen Realität, aber
auch vor dem Hintergrund der internationalen
Kunstentwicklung) produzierende Künstler, sich zu
etablieren und zu behaupten. Dazu kam, daß von
den vorherrschenden Rassenlehren den Juden
überhaupt jegliche schöpferische Fähigkeit abge-
sprochen wurde. Und gerade in der kritischen Pro-
sa wurde nicht mehr denn Besudelung und zerset-
zende Besprechung genialischer Künstlerpersön-
lichkeiten und ihrer Werke gesehen.

Es ist daher für Kraus von besonderer Bedeu-
tung gewesen, seine Tätigkeit als ein in und mit der
Sprache lebender Künstler und Intellektueller durch
eine ästhetische Theorie bestärkt zu sehen, die der
kritischen Prosa die gleiche schöpferische Qualität
zusprach wie herkömmlicher Dichtkunst.

Oscar Wilde war es, der diese Auffassung mit Vehemenz vertrat; und die Wildesche Position des *l'art pour l'art*, seine Betonung des Individualismus bei gleichzeitigem Eintreten für einen revolutionären und nicht-autoritären Sozialismus machten ihn für Kraus interessant.

So schrieb Kraus anlässlich der deutschen Ausgabe von Wildes Schrift *Der Sozialismus und die Seele des Menschen* im Jahre 1904:

„Mir erscheint sie als das Tiefste, Adeligste und Schönste, das der vom Philistersinn gemordete Genius geschaffen, mit ihrer unerhörten Fülle der Leben und Kunst umspannenden Betrachtung als das wahre Evangelium modernen Denkens.“¹³

Immer wieder wurden Texte von Wilde in der *Fackel* abgedruckt, von kurzen Zitaten über Gedichte (sogar englisch und deutsch) bis hin zu deutschen Erstveröffentlichungen wie etwa den Essay über Walter Pater. Es ist besonders bemerkenswert, daß Karl Kraus gerade diesen Artikel von Oscar Wilde in der *Fackel* abgedruckt hat; dies geschah durchaus in programmatischer Absicht; und zum Zwecke der Selbstvergewisserung. Gerade die Beschäftigung mit den Auffassungen Oscar Wildes von Kunst und Künstlertum war für Karl Kraus von Bedeutung zur Definition des eigenen Künstlertums, zur Bestimmung jener Vorstellungen von Kunst und Leben oder Kunst und Gesellschaft, die für wahr erachtet wurden.

Oscar Wilde hat immer wieder hervorgehoben, wie bedeutend für ihn die Arbeiten Walter Paters, insbesondere *The Renaissance*, gewesen sind. In seiner Besprechung von Paters *Appreciations*, vom 22. März 1890 (die in der *Fackel* Nr. 239-40 vom 31. Dezember 1907 in der deutschen Erstübersetzung präsentiert wird), ist er abermals voll des Lobes und der Begeisterung für Walter Pater. Auffällig hiebei ist, daß Wilde an einer Stelle Paters Modernität betont und zwar in einem Zusammenhang, der deutlich macht, daß Modernität nicht bloß Zeitgenossenschaft ist, sondern ihr eine eigentümliche Qualität innewohnt.

„*Appreciations*, in the fine Latin sense of the word, is the title given by Mr Pater to his book, which is an exquisite collection of exquisite essays, of delicately wrought works of art – some of them being almost Greek in their purity of outline and perfection of form, others medieval in their strangeness of colour and passionate suggestion, and all of them absolutely modern, in the true meaning of the term modernity.“¹⁴

Ein wesentliches Element der Modernität mag die Vergegenwärtigung des Vergangenen, die Aktualisierung des Historischen sein; der Sinn der Auseinandersetzung mit der Geschichte besteht dann in einer Aneignung des Historischen zum Zwecke einer bewußten Gestaltung (oder radikalen Veränderung) der Gegenwart und Zukunft. Die Erforschung der Vergangenheit mag Auskunft über die Ursachen gegenwärtiger Zustände geben und deren Erkenntnis wiederum Ansatzpunkte für eine Neugestaltung des Bestehenden. Demgegenüber gerät

dem Historismus die Vergangenheit als eine Summe von Anhäufungen von Gegenständen und Ereignissen, von denen berichtet werden kann, in die man sich einfühlen kann, die aber für die Gegenwart zunächst keine andere Bedeutung haben, als Objekte des distanzierten oder einfühlsamen Beschauens zu sein.

Dem Historismus ist ein quasi-religiöser Zug eigentümlich, die Andacht der Betrachtung von Kunstgegenständen der Vergangenheit, die Muße zu ihrer Voraussetzung hat, oder aber die rasche Herstellung wehevoller Stimmung; daher gehören zum Historismus die ‚Tempel der Kunst‘. (Auch die sogenannte Post-Moderne ist nicht eigentlich kunstfeindlich; sie kultiviert sogar sorgfältig eigene Sphären der Kunst und Kultur – ihre Vertreter leben schließlich in und von diesen Sphären; die Post-Moderne ist für beliebige Zitate der Vergangenheit, aber zugleich gegen präzise Historizität; sie ist gegen Aufklärung und Gesellschaftsveränderung, aber für Kultur als Sphäre spezialisierten und doch beliebigen, das heißt modischen, Luxuskonsums.)

Der Modernen hingegen ist die Beschaulichkeit und Andacht fremd, mehr noch: jene Sakralität gilt es zu zerstören.

Da wir nur einmal leben, wäre es nicht sehr klug, unsere Zeit auf Erden damit zu vergeuden, uns mühselig religiösen oder philosophischen Systemen zu unterwerfen, ihre Eigenarten zu erlernen, an ihren regelmäßigen Andachtsübungen teilzunehmen.

Modernität hatte sich von Anfang an nicht orientiert an den traditionellen Formen des Kunstkonsums, sondern hatte veränderte Lebensweisen, Tempo, Lärm und Flut der Sinneseindrücke für die in den großen Städten lebenden Massen zu Gegenständen der künstlerischen Produktion und ihrer theoretischen Reflexion gemacht.

Charakteristisch für die wahrhaft moderne Lebensweise ist unter anderem ein ungeheuer rasches Auffassungs- und Urteilsvermögen; die Fähigkeit, aus einer Vielzahl von Sinneseindrücken und Gedanken jene auszuwählen, die als wichtig, richtig und gut erscheinen; dieses kritische Unterscheidungs- und Urteilsvermögen wiederum muß denkend erworben und eingeübt werden – und dazu ist die historische Kritik ein durchaus sinnvolles Übungsfeld (wenn die Fallgruben des Historismus vermieden werden können). Charakteristisch für Modernität war aber auch immer wieder die Feindschaft gegenüber der Kunst als einer Sphäre des Luxuskonsums; die offen beabsichtigte, erklärte oder untergründige Verbindung der modernen Kunstwerke mit den Massen; die Abstimmung von Form und Inhalt der modernen Kunstwerke auf die Bedürfnisse und Zeitstrukturen der großen Zahl möglicher Konsumenten. (Daher etwa auch die Versuche der modernen Künstler in Frankreich, aus den herkömmlichen Ausstellungsformen auszubrechen, neues Publikum zu erreichen – und das neue Publikum durch eine neue Art der kritischen Besprechung der Kunstwerke zu einem verständigen

Publikum zu machen, bestehend aus einer möglichst großen Zahl von selbständig kritisch denkenden Individuen: siehe die Bemühungen von Baudelaire ...)

Oscar Wildes Plädoyer für Kritik als Kunstform (die viel mit dem Leben zu tun haben sollte) vermachte an die Ansätze Walter Paters anzuknüpfen. So fährt er denn, unmittelbar nach dem Begriff ‚modernity‘, in seiner Besprechung fort:

„For he to whom the present is the only thing that is present, knows nothing of the age in which he lives. To realize the nineteenth century one must realize every century that has preceded it, and that has contributed to its making. To know anything about oneself, one must know all about others. There must be no mood with which one cannot sympathize, no dead mode of life that one cannot make alive. The legacies of heredity may make us alter our views of moral responsibility, but they cannot but intensify our sense of the value of Criticism; for the true critic is he who bears within himself the dreams and ideas and feelings of myriad generations, and to whom no form of thought is alien, no emotional impulse obscure.“¹⁵

Eine derartige Aussage war (ebenso wie die von der Notwendigkeit der Übertreibung und der parteiergreifenden Anteilnahme) eine hervorragende Bestätigung für Karl Kraus und seine Arbeiten, für die Existenz und Funktion der Fackel.

Der Artikel von Oscar Wilde über Paters *Appreciations* enthält wichtige Stichworte der ästhetischen Programmatik von Karl Kraus und den anderen Vertretern einer radikalen Modernen in Wien (Adolf Loos, Peter Altenberg, Arnold Schönberg), die im Gegensatz zu den Strömungen einer ‚modischen‘ Modernen (z. B. Hermann Bahr), einer die Wahrheit verdecken und verschönern wollenden Kunst (z. B. Hofmannsthal) standen.

Daher ließ Karl Kraus auch im *Fackel*-Text einzelne Sätze, ja ganze Passagen durch die typographische Gestaltung hervorheben und gesperrt drucken. So heißt es etwa:

„Wie wohlthätig ist es für uns, in den Zeiten ... eines fingerfertigen Journalismus, an die wahre Bildung gemahnt zu werden, die unentbehrlich ist für den vollkommenen Schriftsteller, der »die Worte liebend um ihrer selbst willen, ein aufmerksamer und unablässiger Beobachter ihrer Gestalt«, alles vermeiden wird, was lediglich rhetorisch, oder selbstgefälliges Ornament, oder nachlässiger Wortmißbrauch ... ist ...“¹⁶

Oder:

„Auch das kritische Vergnügen, daß es gewährt, das Fortschreiten eines Gedankens gleichsam durch die verschlungenen Windungen eines Satzes zu verfolgen, darf man nicht übersehen. Sobald wir die Absicht herausgefunden haben, gruppiert sich mit einem Schlage alles zur Klarheit und Einfachheit. Nach einiger Zeit des Lesens findet man in den langen Sätzen Walter Paters

den Reiz eines wohlkomponierten Musikstückes und zugleich die Einheitlichkeit eines solchen.“¹⁷

In der Befassung mit dem englischen Ästhetizismus (zum Teil aber auch mit einer Rezeption Baudelaires) eng verbunden war bei Karl Kraus die Entwicklung eines eigenständigen Bildes vom Künstler und seiner gesellschaftlichen Funktion. Dabei wurden durchaus die besonderen – und das heißt: negativen – Bedingungen für die moderne Kunst in Mitteleuropa adäquat eingeschätzt.

Es war Kraus bewußt, daß es nicht um die Übernahme oder Nachahmung westlicher Modernität gehen konnte, aber die Beispiele aus dem Westen Europas dienten als Beispiele zur Minderung der eigenen Isolation und Minderheitenposition – sie zeigten, was möglich war, aber auch wo die Gefahren liegen konnten. Kunst sollte keinen unmittelbaren Nutzen nachweisen müssen, sollte auch nicht bloß zur Verschönerung des Alltags, zur Beruhigung und Ablenkung angesichts vorhandener sozialer Übel dienen. Karl Kraus hat das in aphoristischer Form etwa folgendermaßen präsentiert:

„Ich aber glaube, daß im Kunstwerk aufgespart ist, was die Unmittelbarkeit geistiger Energien vergeudet. Nicht die erste, sondern die letzte Wirkung der Kunst ist Menschlichkeit.“¹⁸

Über den Künstler heißt es:

„Aber seine Sache ist es nicht, mit der Gegenwart zu gehen, da es doch die Sache der Zukunft ist, mit ihm zu gehen.“¹⁹

Gerade weil der Künstler nicht im Tagesbetrieb aufgeht, weil er in bewußter Distanz zum Bestehenden lebt, vermag er mehr von der Wirklichkeit wahrzunehmen und eventuell auch mehr von den Möglichkeiten zum Besseren hin als der gewöhnliche Bürger. Diese Rolle muß jedoch auch tatsächlich wahrgenommen werden: der Künstler muß sich selbst für diese soziale Rolle ausbilden, muß an sich arbeiten und auch an jenen Werken, deren Produktion erst sein Künstlerdasein rechtfertigt – er muß sich der Gesellschaft auch mitteilen. Das alles setzt ein hohes Maß an Selbstbewußtsein, an Ichstärke voraus. Die Selbstorganisation des ichstarken Individuums gerät aber dann in die Gefahr des Wahnhaften und das besonders im künstlerischen Bereich, wenn es überhaupt keine Überprüfung an Produkt und (wie immer definierter) Wirksamkeit gibt.

Das Künstlerdasein als soziale Gebärde, als äußerer Schein, dem eigentlich keine künstlerischen Produkte (oder nur höchst mangelhafte) entsprechen führt zur Attitude des ‚verkannten Genies‘, dem nur spätere Generationen Anerkennung zollen können; oder zu der seltsamen Existenz des Künstlers als ewigen Selbstdarstellers, als Künstler ohne Werk

Auch dieses keineswegs originelle, sondern in höchstem Maße epigonale Künstlerdasein ist charakteristisch für Gesellschaften, in denen Produkti-

on und Produktivität die Angelegenheit einer Minderheit von eher etwas abartigen kapitalistischen Unternehmern oder eben durch die sonstige Not dazu angehaltenen Arbeitern ist.

Karl Kraus hat immer wieder gegen derartige Praktiken der Künstlerexistenz polemisiert; die Zeit des Bohemien, wie des Dandy schien ihm vorbei zu sein; zu insistieren war eher auf die Anonymität der Person des Künstlers zugunsten der Verbreitung und Wirksamkeit des Werkes, auf das Aufgehen des Künstlers als Flaneur in der Menge.

In der *Fackel* Nr. 259-60 vom 13. Juli 1908 schrieb Karl Kraus (in der Rubrik 'Tagebuch'):

„Gewiß, der Künstler ist ein Anderer. Aber gerade deshalb soll er es in seinem Äußeren mit den anderen halten. Er kann nur einsam bleiben, wenn er in der Menge verschwindet. Lenkt er die Betrachtung durch eine Besonderheit auf sich, so macht er sich gemein und führt die Verfolger auf seine Spur.

Je mehr den Künstler alles dazu berechtigt, ein anderer zu sein, um so notwendiger ist es, daß er sich der Tracht der Durchschnittsmenschen als einer Mimicry bediene. Auffälliges Aussehen ist die Zielscheibe der Betrunkenheit. Diese, sonst verlacht, dünkt sich neben langhaariger Exzentrizität noch planvoll und erhaben. Über den Mann in der Narrenjacke lacht der Betrunkene, über den der Pöbel lacht. Sich absichtlich verwahrlosen, um sich vom Durchschnitt abzuheben, schmutzige Wäsche als ein Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft tragen, über die Verkehrtheit der Gesellschaftsordnung eine ungekämmte Mähne schütteln – ein Vagantenideal, das längst von Herrschaften abgetragen ist und heute jedem Spießbürger erreichbar! ‚Mutter Landstraße‘ will von solchen Söhnen nichts mehr wissen; denn auch sie ist heute schon gepflegter. Die Boheme macht den Philistern nicht mehr das Zugeständnis, sie zu ärgern, und die wahren Zigeuner leben nach der Uhr, die nicht einmal gestohlen sein muß.

Armut ist noch immer keine Schande, aber Schmutz ist keine Ehre mehr.“²⁰

KARL KRAUS' RADIKALER KÜNSTLERISCHER MODERNISMUS, DIE ‚SOZIALE FRAGE‘ UND DIE LAGE DER ARBEITENDEN KLASSEN

„Wenn die Führer nicht wissen, daß der Geist nur ein Ornament der Zeitgenossenschaft ist, nur Unterhaltung, die von der Lebenssorge ablenkt, nicht befreit, so wissen die Arbeiter ganz gut, daß weder die Gedichte von Storm noch selbst die von Stern ihnen ersetzen werden, was ihnen an Luft und Licht fehlt.

Sie haben vielleicht sogar das rechte Gefühl, daß Literatur nur imstande sein könnte, jene Wünsche noch zu steigern, deren Erfüllung durch die Sozialdemokratie schon im heutigen Stadium der Unbildung auf Schwierigkeiten stößt, und suchen ihr im Interesse der Partei tunlichst auszuweichen, der es freilich, ungeachtet der Folgen, bequemer sein mag, statt des Achtstundentags Bibliotheken durchzusetzen.

Im Ernstfall der Entscheidung würden sie sich immer noch besinnen, daß sie lieber zum Volk als zur Bildung gezählt werden wollen.

Denn ein Arbeiter, der ein Schmock ist, ist weder zu seiner Arbeit noch zu seiner Wohlfahrt nützlich.“²¹

Karl Kraus

Was Karl Kraus von zahlreichen anderen Künstlern und Gelehrten seiner Zeit (insbesondere im deutschen Sprachraum) unterschied, war, daß er keineswegs das ‚Geistige‘ auszuspielen trachtete gegen die materiellen Bedürfnisse und auch keineswegs die Angehörigen der arbeitenden Klassen verachtete ‚wegen ihrer Ungebildetheit‘.

Sein Haß richtete sich gegen die Profitmacher und gegen jene, die es sich zu richten vermochten, gegen die Ignoranz der ‚Gebildeten‘ und gegen jene, die Bildungsmängel der Massen dazu zu mißbrauchen trachteten, Glasperlen anstelle von Edelsteinen zu vertreiben, mindere und für die Verbesserung der Lebenslage der Massen unbrauchbare ‚Bildungsgüter‘ anstelle einer Bildung, die die Organisations- und Kampfkraft der Proletarier zu stärken vermochte.

Schon in seiner Schrift *Eine Krone für Zion*, in seiner Auseinandersetzung mit dem Zionismus, hatte Karl Kraus als einen wesentlichen Einwand gegen die neue Lehre von der jüdischen völkisch-nationalen Identität gebracht, daß sie eine Schwächung der Arbeiterbewegung bedeutete und im übrigen der Erwartung – ja der Hoffnung – Ausdruck verliehen, daß die erstarkende Arbeiterbewegung dem Zionismus Einhalt gebieten, daß der Zionismus in einem roten Meer – in der Sozialdemokratie – untergehen würde.

Charakteristisch ist eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer sozialdemokratischer Bildungsarbeit in Zusammenhang mit Arbeiterbüchereien in dem kleinen Artikel *Ein Stimmungsbild*. Karl Kraus kritisiert die Dominanz bildungsbürgerlicher Vorstellungen, die eigentlich die Arbeiter nur anpaßt oder anpassen will und die bürgerliche „Verschmocktheit“:

„Denn sie glauben immerzu, daß es auf jene Bildung ankommt, die man unmittelbar von den Büchern abschöpft, und nicht auf jene, die durch das Dasein der Bücher in die Welt getragen wird, glauben mit der Ideologie, die sie von ihren liberalen Vätern übernommen haben, daß irgendeine Schicht darin »aufnahmefähiger« sei als die andere, und haben in der Tat die Fixigkeit, ihr Bildungsparvenütum den Arbeitern aufzudrängen, die doch im Verzicht auf eine geschmuggelte Geistigkeit ihre kulturelle Höherwertigkeit beweisen.“²²

Die Position von Karl Kraus ist sehr nahe radikalen Strömungen in der Arbeiterbewegung, die auf die Eigenständigkeit der arbeitenden Klassen bei der Entwicklung individueller und kollektiver Intellektualität und Kultur insistiert haben. (Diese Positionen wurden damals von vielen Gruppierungen in der sich gerade erst entfaltenden oder nach schweren Niederlagen sich rekonstruierenden Arbeiterbewegung vertreten: von all jenen, die Anarchismus mit Marxscher Theorie verknüpften.)

Wichtige Vertreter der künstlerischen Modernen im Westen, aber auch etwa in Böhmen standen diesen Tendenzen sehr nahe ebenso wie maßgebliche Vertreter der wissenschaftlichen Weltauffassung. Diese Positionen wurden allerdings von Sozialdemokraten bis hin zu den Bolschewiki als ‚linksradikale‘ Abweichungen verdammt und bekämpft; nicht zuletzt deswegen, weil sie in eigentümlicher Weise Individualität und die Fähigkeit zu kollektivem Handeln verbunden haben, weil sie eine Tradition der Autonomie, der permanenten Bereitschaft zum Umsturz der bestehenden Verhältnisse verknüpften mit einer anti-autoritären Grundhaltung, die auf Selbst-Disziplin, selbständigem Denken und kollektiver Diskussion und daraus sich ergebenden Organisationsweisen beruhte, und nicht auf Unterwerfung unter hierarchische und autoritäre Organisationsweisen.

Dem gegenüber stand das Konzept der bildungsbürgerlich-herablassenden Belehrung der ‚ungebildeten‘ Arbeiter: Belehrung sowohl im Sinne der Übernahme abgesunkener Bildungs- und Kulturgüter der herrschenden sozialen Klassen als auch im Sinne des Beibringens politischer ‚Korrektheit‘, des ‚richtigen‘ Weges zur – vielleicht gar radikalen – Umgestaltung der Gesellschaft (doch dies erst irgendwann in ferner Zukunft), der äußeren, von oben verordneten Disziplin, des politischen Gehorsams zwecks Wahrung der ‚Einheit der Arbeiterbewegung‘. Dem entsprach dann auch die Vorstellung von Kunst und Lektüre.

„Wäre das Proletariat wirklich so geartet, wie jene sich vorstellen, die ihm die Fortschrittslyrik liefern, und würde es die bürgerliche Phrase als Novität erleben, dann gliche es hungernden Webern, die nur in das Haus des Bourgeois eindringen, um nach einer starren Pause des Entzückens ihm die Schmucknoten zu plündern.“²³

Karl Kraus plädierte für eine Befriedigung der materiellen Bedürfnisse der Arbeiter und war heftig dagegen, anstelle der Befriedigung der materiellen Bedürfnisse die Sehnsucht nach ‚Geistigem‘, die Kunst, zu setzen.

DIE FACKEL ALS – BESCHIEDENE – VORWEGNAHME DES WELTGERICHTES UND ALS KRISTALLISATIONSKERN RADIKALER (ODER ZUMINDEST KRITISCHER) INTELLIGENZ

„A few words well chosen and distinguished, will do work that a thousand cannot, when everyone is acting, equivocally in the function of another. Yes; and words, if they are not watched, will do deadly work sometimes. There are masked words droning and skulking about us in Europe just now (there never were so many, owing to the spread of a shallow, blotching, blundering, infectious ‚information‘, or rather deformation, everywhere, and to the teaching of catechism and phrases at schools instead of human meanings) – there are masked words abroad, I say, which nobody understands, but which everybody

uses, and most people will also fight for, live for, or even die for, fancying they mean this, or that, or the other, of things dear to them: for such words wear chameleon cloaks – ‚groundlion‘ cloaks, of the colour of the ground of any man's fancy: on that ground they lie in wait, and rend him with a spring from it. There were never creatures of prey so mischievous, never diplomatists so cunning, never poisoners so deadly, as these masked words ...“²⁴

John Ruskin

„Eines Tages, soweit das Auge reicht, alles – rot. Einen solchen Tag hat Wien nicht wieder erlebt. War das ein Geraune, ein Geflüster, ein Hautrieseln! Auf den Straßen, auf der Tramway, im Stadtpark, alle Menschen lesend aus einem roten Heft ... Es war narrenhaft. Das Broschürchen, ursprünglich bestimmt, in einigen hundert Exemplaren in die Provinz zu flattern, mußte in wenigen Tagen in zehntausenden von Exemplaren nachgedruckt werden. Und dieses ganze Heft, mit Pointen so dicht besät, daß man es, wie die ‚Arbeiter-Zeitung‘ sagte, behutsam lesen mußte, um keine der blitzenden Perlen zu verlieren, war von einem Menschen geschrieben.“²⁵

Robert Scheu

„Um ihn türmen sich die Prozesse. Nicht die, die er vor Wiener Gerichten zu führen hat, sondern die, deren Gerichtsstand die »Fackel« ist.“²⁶

„Der Name »Öffentliche Meinung« schon ist ihm ein Greuel. Meinungen sind Privatsache. Die Öffentlichkeit hat ein Interesse nur an Urteilen. Sie ist richtende oder überhaupt keine. Aber das ist ja gerade der Sinn der öffentlichen Meinung, die die Presse herstellt, die Öffentlichkeit unfähig zum Richten zu machen, die Haltung des Unverantwortlichen, Uninformierten ihr zu suggerieren.“²⁷

Walter Benjamin

Die Herausgabe der Zeitschrift *Die Fackel* kann als ein Unternehmen gedeutet werden, das dazu diente, sich in kontinuierlicher – und somit einigermaßen systematischer – Weise mit den herrschenden Verhältnissen auseinanderzusetzen und zugleich wichtige Elemente westlicher Modernität zu vermitteln (wobei unter ‚Modernität‘ ausdrücklich nicht Mode, nicht Zeitgeistigkeit, nicht bloße Zeitgenossenschaft verstanden wurde).

Bei ausgedehnter und intensiver Lektüre der *Fackel* zeigt sich, daß tatsächlich wichtige Autoren der Moderne rezipiert und auf eigentümliche Weise den Lesern der *Fackel* nahe gebracht wurden: Charles Baudelaire, John Ruskin, Walter Pater, Oscar Wilde (Oscar Wilde war der nach Shakespeare am häufigsten in der *Fackel* erwähnte englische Autor). In der *Fackel* wurde in monumentaler Weise die soziale Welt abgebildet, rekonstruiert, neu geschaffen: eine Welt in Fragmenten, aber in charakteristischen Fragmenten ...

In Form der in Fortsetzungen erscheinenden Zeitschrift erfolgte die Abbildung, die Erkenntnis, die zerstörerische, zersetzende Kritik an dieser Welt, es wurde Gericht gehalten über sie, und es erschienen immer wieder bruchstückhafte Hinweise auf eine schönere, bessere Welt, wie sie auch hätte

sein können – Momente der Hoffnung oder jedenfalls Momente kämpferischer Lebensperspektiven, Momente der Bestärkung für die Leser, auch ihre Kämpfe fortzusetzen und nicht in die Resignation abzugleiten.

Karl Kraus hat in der *Fackel* ein gewaltiges, wahrhaft modernes Kunst-Werk produziert, durchaus vergleichbar der Balzacschen *Comédie humaine* oder den epochalen modernen Romanen eines James Joyce, Robert Musil oder Marcel Proust.

Nur weil die traditionelle Literaturwissenschaft mit ihren Vorlieben für Gattungspoetiken und der strengen Scheidung der verschiedenen literarischen Ausdrucksweisen Schwierigkeiten bei der Erkennung und Einschätzung moderner Kunstwerke hat, sollte dies nicht zum verbindlichen Maßstab für die Einsicht in die Qualitäten künstlerischer Produkte gemacht werden.

Was Karl Kraus in und mit der *Fackel* geleistet hat, war die Erzeugung eines Werkes in Fortschreibung ausgewählter Themen, unter Benutzung von avancierten Montage-Techniken, die zum Teil erst während des schon weit gediehenen Fortganges seines Werkes im Rahmen modernistischer Ästhetik propagiert und theoretisch legitimiert worden sind (von der russischen Avantgarde bis Walter Benjamin).

Nun weiß ich schon, daß Karl Kraus selbst dies nicht so gesehen hat (doch die subjektive Intention eines Autors hat die Literaturwissenschaft noch nie an einer davon abweichenden Interpretation gehindert). Wäre er eine Art Richard Wagner gewesen, dann hätte er seine Zeitschrift vielleicht selbst als ‚Gesamtkunstwerk‘ angepriesen ...

Tatsächlich würde es wahrscheinlich zu einem besseren Verständnis der Texte von Karl Kraus insgesamt beitragen, wenn wir diese nicht nur in Form von – wie immer autorisierten (d. h. von Kraus selber schon zusammengestellten) Auswahlangeboten – die dann ‚Gesammelte Werke‘ genannt werden – studieren könnten, sondern in jenem Zusammenhang, in dem sie ursprünglich meist erschienen sind: in der *Fackel*.

ANMERKUNGEN:

- 1 Walter Benjamin: „Karl Kraus“ [1931]. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Band II.1. Suhrkamp (werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt/M. 1980, S. 349. Es ist wohl kein Zufall gewesen, daß Walter Benjamin in einem Vertreter säkularer jüdischer Identität und Existenz, ein Beispiel für wahrhaft jüdisches Denken und Handeln gesehen hat: „Man hat von Kraus gesagt, er habe »das Judentum in sich

niederringen« müssen, gar »den Weg vom Judentum zur Freiheit« zurückgelegt – nichts widerlegt das besser, als daß auch ihm Gerechtigkeit und Sprache ineinander gestiftet bleiben. Das Bild der göttlichen Gerechtigkeit als Sprache – ja in der deutschen selber – zu verehren, das ist der echt jüdische Salto mortale, mit dem er den Bann des Dämons zu sprengen sucht. Denn dies ist die letzte Amtshandlung des Eiferers: die Rechtsordnung selbst in Anklagezustand zu versetzen. Und nicht mit kleinbürgerlichem Aufbegehren wider die Knechtung des »freien Individuums« durch »tote Formeln«. Noch weniger mit der Haltung jener Radikalen, die Paragraphen stürmen, ohne je sich einen Augenblick Rechenschaft von der Justiz gegeben zu haben.“ a. a. O., S. 349

- 2 a. a. O., Band II.2, S. 625
- 3 Karl Kraus: Eine Krone für Zion [3. Aufl., Wien 1899] In: Karl Kraus: *Frühe Schriften*. Zweiter Band. Kösel, München 1979, S. 298
- 4 a. a. O., S. 312
- 5 a. a. O., S. 309
- 6 a. a. O., S. 312 f.
- 7 a. a. O., S. 301
- 8 a. a. O., S. 313
- 9 a. a. O., S. 313 f.
- 10 Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. Tauchnitz, Leipzig 1908, S. 5 f.
- 11 Oskar Wilde: „Walter Pater“. In: *Die Fackel*, Nr. 239–40, 31. Dezember 1907, S. 13
- 12 *Die Fackel*, Nr. 360/361/362, 7. November 1912, S. 22
- 13 *Die Fackel*, Nr. 167, 26. Oktober 1904, S. 10
- 14 Oscar Wilde: „Mr. Pater's Last Volume [Appreciations]“. In: *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*. Edited by Richard Ellmann. The University of Chicago Press, Chicago 1982, S. 230
- 15 a. a. O., S. 230
- 16 Oskar Wilde: „Walter Pater“. In: *Die Fackel*, Nr. 239–40, 31. Dezember 1907, S. 14
- 17 a. a. O., S. 15 f.
- 18 *Die Fackel*, Nr. 300, Ende März 1910, S. 18
- 19 a. a. O., S. 19
- 20 *Die Fackel*, Nr. 259–60, S. 41 f.
- 21 Karl Kraus: „Ein Stimmungsbild“. In: *Die Fackel*, Nr. 378/379/380, 16. Juli 1913, S. 28
- 22 a. a. O., S. 28
- 23 a. a. O., S. 28
- 24 John Ruskin: *Sesame and Lilies*. William Heinemann, London 1908, S. 14 f.
- 25 Robert Scheu: *Karl Kraus*. Verlag Jahoda & Siegel, Wien 1909, S. 4 f.
- 26 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Band II.2. Suhrkamp (werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt/M. 1980, S. 625
- 27 a. a. O., S. 335
- 28 Siehe die beiden Artikel von Walter Benjamin, die in den Anmerkungen 1 und 2 zitiert sind.
- 29 *Die Fackel*, Nr. 1 (Anfang April 1899) S. 1
- 30 a. a. O., S. 3

GERALD KERTESZ

MODERNE, POSTMODERNE – UND DANACH?

In der schon seit Beginn der achtziger Jahre laufenden Debatte um die sogenannte Postmoderne, die den gegenwärtigen Stand der Geschichte mit dem Veralten der Moderne und ihrer Zielsetzungen zu charakterisieren sucht, wurde es üblich, den Begriff der Moderne in engem Zusammenhang mit dem von der Aufklärung geprägten neuzeitlich-rationalistischen Weltverständnis zu verwenden. An den viel älteren Ursprung des Wortes „modern“ erinnert Jürgen Habermas:

„Es ist zuerst im späten fünften Jahrhundert verwendet worden, um die soeben offiziell gewordene christliche Gegenwart von der heidnisch-römischen Vergangenheit abzugrenzen. Mit wechselnden Inhalten drückt ‚Modernität‘ immer das Bewußtsein einer Epoche aus, die sich zur Vergangenheit in Beziehung setzt, um sich selbst als Übergang vom Alten zum Neuen zu begreifen.“¹

„Modern“ hat also die lediglich relationale Bedeutung des zeitlich Jüngeren, das qualitativ noch weitgehend unbestimmbar ist, sich aber gegen eine Vergangenheit abhebt, deren Maßstäbe – aus welchem Grund auch immer – ihre Gültigkeit verloren haben oder zu verlieren im Begriff sind. In diesem Sinn war die neuzeitliche Philosophie modern gegenüber der aristotelisch-scholastischen Weltansicht des Mittelalters. Die im Aufschwung befindlichen Naturwissenschaften schufen die paradigmatischen Grundlagen des Weltverständnisses bis heute, und die Aufklärung ermöglichte jenes spezifisch moderne Bewußtsein, das in der Überzeugung von der Autonomie des Subjekts gründet, unser Selbstverständnis maßgeblich bestimmt und zuletzt in den Kunstschöpfungen der Moderne seinen Ausdruck fand.

Heute scheint – so paradox es klingt – in diesem ursprünglichen Sinn von „modern“ die Postmoderne gegenüber der Moderne modern zu sein. Wie konnte es dazu kommen und wie ist dieser Sachverhalt zu interpretieren?

**DER FORTSCHRITTSOPTIMISMUS
DER AUFLÄRUNG**

Die Wurzeln des neuzeitlichen Denkens reichen bis in die Diskussionen der Spätscholastik zurück. Die durch Renaissance und Reformation immer massivere Erschütterung der kirchlichen Macht und Autorität und schließlich die konfessionelle Spaltung waren weitere entscheidende Faktoren für die Befreiung des Denkens aus dem starren Ordnungsgefüge des Mittelalters. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde „Aufklärung“ zum Sammelbegriff für alle Bestrebungen zur Überwindung der letzten Reste des mittelalterlichen Weltbildes und zur Infra-

gestellung aller immer noch weitgehend auf dieses gegründeten absolutistischen Herrschaftsverhältnisse, Traditionen, Sitten und Gebräuche. Nur, dasjenige, das durch die menschliche Vernunft legitimiert war, sollte fortan Recht und Gültigkeit beanspruchen können.

Als Leitvorstellung wurde die umfassende Verbesserung der Lebenssituation der Menschen ins Auge gefaßt: Die Aufklärung zielte sowohl auf die Bildung des einzelnen zum nützlichen Glied der Gesellschaft (daher der hohe Stellenwert pädagogischer Fragen bei den Denkern der Aufklärung) als auch auf die Veränderung gesellschaftlicher und politischer Machtstrukturen im Interesse der Lebensqualität des einzelnen durch Verwirklichung von Gemeinwohl, Gerechtigkeit und Freiheit. Mit dieser Tendenz zur Beförderung von Glückseligkeit von Individuum und Allgemeinheit war einer der wesentlichsten Begriffe aufklärerischen Denkens verbunden, nämlich der des Fortschritts: mit ihm sollte zum Ausdruck gebracht werden, daß fortschreitende Naturbeherrschung durch die Wissenschaften sowie die Beseitigung irrationaler Machtverhältnisse sukzessive zu vernünftigen und gerechten Zuständen führen. Habermas faßt zusammen:

„Das Projekt der Moderne, welches von den Philosophen der Aufklärung formuliert worden ist, besteht nun darin, die objektivierenden Wissenschaften, die universalistischen Grundlagen von Moral und Recht und die autonome Kunst unbeirrbar in ihrem jeweiligen Eigensinn zu entwickeln, aber gleichzeitig auch die kognitiven Potentiale, die sich so ansammeln, aus ihren Hochformen zu entbinden und für die Praxis, das heißt für eine vernünftige Gestaltung der Lebensverhältnisse, zu nutzen.“²

Schon einige Jahre vor der Französischen Revolution wies Immanuel Kant mit seiner berühmten Definition:

„Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“

dem einzelnen ein nicht unbeträchtliches Maß an Mitschuld an seiner bisherigen Unmündigkeit zu, da er nicht hinlänglich „Mut“ hatte,

„sich seines eigenen Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen“.³

Allerdings ist dieser Vorwurf Kants – wie vieles in seiner Philosophie – weitgehend formalen Charakters, vergegenwärtigt man sich die reale Lebenssituation der Menschen im Absolutismus; diese ermöglichte dem einzelnen wohl kaum eine Besinnung auf die Möglichkeiten seines Verstandes, und wenn dies doch geschah, war bei einem allfälligen Zusammenprall zwischen seiner Autonomie mit den ungleich mächtigeren Kräften der Heteronomie der

Konflikt gewiß schon zugunsten letzterer vorentschieden.

Mit der Etablierung der Vernunft als einziger Legitimationsinstanz wurde die Kritik zum wesentlichsten Instrument zur Erreichung der aufklärerischen Ziele. Freiheit der Meinungsäußerung, Toleranz gegenüber anderen Meinungen und Offenheit jeder Art von Kritik für öffentliche Gegenkritik wurden zu Grundwerten modernen Selbstbewußtseins. So erfaßte die kritische Prüfung bald alle Lebens- und Wissensbereiche, von der Theologie über die Künste bis zu Politik und Ökonomie. Die Aufklärung war die bürgerliche Emanzipationsbewegung schlechthin; in England ging mit ihr der Wirtschaftsliberalismus einher, und in seinem Namen wurden feudale Strukturen und Absolutismus bekämpft und besiegt. Doch mit dem Aufstieg des Bürgertums zur ökonomisch herrschenden Klasse nach der Französischen Revolution wurde in der Folge das umfassende Emanzipationsversprechen gebrochen: Als mit zunehmender Industrialisierung eine neue Klasse, der sogenannte vierte Stand, sich entwickelte, mußte das siegreiche Bürgertum fürchten, daß seine Grundwerte von Freiheit, Gleichheit und vernünftiger, gerechter Gesellschaftsordnung gegen seine eigenen Herrschaftsinteressen gekehrt werden könnten. Sozialistische und kommunistische Entwürfe waren bereits in den Jahren nach der Französischen Revolution erstmals erörtert worden: grundlegend war der Gedanke, daß der Wirtschaftsprozess – ähnlich wie die Natur durch die Naturwissenschaften – einer planenden Vernunft unterworfen und in vorhersehbare Bahnen gelenkt werden sollte; dadurch würde er beherrschbar und nicht mehr wie eine schicksalhafte Macht mit vielerlei Unberechenbarkeiten über den Menschen stehen.

Diese Intention fand schließlich in der Geschichtsphilosophie und politischen Ökonomie des Historischen Materialismus ihre Entfaltung, der die Verwirklichung der klassenlosen Gesellschaft als notwendiges Ergebnis revolutionärer Umwälzungen der Produktionsverhältnisse in Aussicht stellte und damit als radikaler Abkömmling des aufklärerischen Fortschrittsoptimismus zu betrachten ist. Grundlegendes Instrument der angestrebten ökonomischen Veränderungen ist auch hier wieder die Kritik, diesmal an der Ungerechtigkeit der bürgerlich-kapitalistischen Wirtschaftsordnung.

Aufklärung verfolgte also das Ziel, „von den Menschen die Furcht zu nehmen“⁴, sowohl vor den Naturgewalten als auch vor der Ungewißheit des Ganges der Geschichte. Daß sich diese hoch gesteckten Hoffnungen nicht erfüllten, führte das moderne Denken in unserem Jahrhundert in die Krise, die mittlerweile so tief ist, daß mitunter nicht nur ein postmoderner, sondern auch ein postrationaler Zustand diagnostiziert wird. Der Versuch, den Prozeß der Geschichte zu lenken und die Ökonomie planbar zu gestalten, hatte neue Totalitarismen hervorgebracht statt Freiheit und Gerechtigkeit; aber auch

die Vervollkommnung der Naturbeherrschung zum Wohl des Menschen zeigte immer mehr ihre Schattenseiten und führte zur sukzessiven Zerstörung der ökologischen Lebensgrundlagen.

Auf dem Boden dieser Tatsachen trat die Postmoderne in Erscheinung, von der man freilich nie genau sagen konnte, was sie nun wirklich ist, auch und gerade ihre philosophischen Wortführer schienen sich mit ihrer Definition sehr schwer zu tun. Denkbar ist aber auch, daß das Definieren selbst zu jener veralteten Rationalität gehört, die man hinter sich gelassen zu haben behauptet. Nachdem der Begriff als ästhetische Kategorie im Kulturbetrieb geradezu inflationären Gebrauch gefunden hatte, wurde er in eine Art geschichtsphilosophische Diagnose transformiert, die das Zuendegehen der vom Denken der Aufklärung geprägten Moderne in Kultur und Gesellschaft zum Ausdruck bringen will.

Kaum bekannt war, daß der Begriff „Postmoderne“ erstmals schon 1917 auftauchte, und zwar bei einem konservativen Kulturkritiker der Nietzsche-Nachfolge namens Rudolf Pannwitz, bei dem es heißt:

„der sportlich gestählte nationalistisch bewußte militärisch erzogene religiös erregte postmoderne mensch ist ein überkrustetes weichtier ein justemilieu von décadent und barbar davongeschwommen aus dem gebärerischen strudel der großen décadence der radikalen revolution des europäischen nihilismus.“⁵

Kulturpessimistische Implikationen hat der Begriff „Postmoderne“ zweifellos auch in der gegenwärtigen Debatte: Es geht um einen Zustand des Danach, des Nach-der-Moderne-Seins, der weniger begrifflich bestimmt, sondern vielmehr gefühlt oder – wie es einem gewissen Jargon auch heißt – erlebt werden muß. Unklarheit herrscht auch darüber, ob die charakteristischen Werte der Moderne wie Humanismus, Toleranz, Emanzipation und ähnliche mehr überholt sind oder in radikalerer Weise, als es die Moderne vermochte, nun erst verwirklicht werden können.

Schon vor der Neuauflage der „Postmoderne“ haben sich in den letzten Jahrzehnten zahlreiche andere „Postismen“ eingebürgert, so etwa die „postindustrielle Gesellschaft“, von der schon in den fünfziger Jahren der Soziologe Daniel Bell sprach, der damit die Akzentverschiebung von der industriellen Produktion hin zum Dienstleistungs- und Kommunikationssektor (von ihm auch „tertiärer Sektor“ genannt) meinte, und der Begriff des „Posthistoire“. Dieser ursprünglich von Alexander Kojève in durchaus marxistischem Sinn geprägte Terminus (er war praktisch gleichbedeutend mit der klassenlosen Gesellschaft als nach der „Vorgeschichte“ liegender Zustand) wurde von Arnold Gehlen dahingehend umgebildet, daß mit ihm das Ende qualitativer Innovationen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft begriffen wird: Alle Möglichkeiten sozialer Organisationen seien in der Geschichte bereits durchgespielt, bewegende Kräfte

sind allenfalls noch technisch-institutioneller Art, etwa administrative Dienste zur Versorgung ständig wachsender Menschenmassen. Das „Ziel“ der Geschichte gibt es daher nicht mehr und auch keinen „Fortschritt“ im Sinne der Aufklärungsphilosophie.

Von dieser eher resignativen „Posthistoire“-Diagnose suchen manche Autoren die Postmoderne abzugrenzen, so zum Beispiel Wolfgang Welsch, wenn er schreibt:

„Die Posthistoire-Diagnose ist passiv, bitter und zynisch und allemal grau. Die Postmoderne-Prognose ist hingegen aktiv, optimistisch bis euphorisch und jedenfalls bunt.“⁶

Die vielgerühmte Buntheit der Postmoderne äußert sich in den verschiedenen Kunstgattungen in der Tendenz zur Auflösung der Grenze zwischen Elite- und Massenkultur. War etwa die Literatur der klassisch gewordenen Moderne von Charles Baudelaire bis T. S. Eliot, James Joyce, Samuel Beckett und anderen letzten Endes elitär und nur einer intellektuellen Schicht zugänglich (auch wenn sie dies nicht ausdrücklich beabsichtigte), so finden in die postmoderne Literatur neoromantische, populäre, ja mitunter auch sentimentale Inhalte Eingang, wie sie der Moderne verhaßt waren. Demgemäß schrieb Leslie Fiedler in dem viel beachteten Aufsatz *Cross the border – close the gap*, der im Jahre 1969 (bezeichnenderweise nicht in einer Fachzeitschrift, sondern im „Playboy“) erschien:

„Die Vorstellung einer Kunst für die ‚Gebildeten‘ und einer Subkunst für die ‚Ungebildeten‘ bezeugt den letzten Rest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, wie sie nur einer Klassengesellschaft zustände.“⁷

Bemerkenswert ist diese Aussage nicht zuletzt deshalb, weil sie so ganz nebenbei glauben machen möchte, wir lebten nicht mehr in einer Klassengesellschaft – oder aber deutlich macht, daß in der Postmoderne die Klassengesellschaft nicht mehr als solche wahrgenommen und jedenfalls nicht über sie gesprochen wird. Statt Gesellschaftskritik zu üben, freut man sich an verspielt-nostalgischen Ausdrucksformen, verschönert den Alltag mit Zitaten und Ornamenten und sagt im übrigen *Ja* zum „Leben im Kleinen“, wie es nun eben ist.

Später als in der Literatur, aber mit besonders nachhaltiger Wirkung, setzte die Postmoderne auch in der Architektur Akzente. Hier nahm Charles Jencks die Sprengung einer ruinösen Wohnsiedlung aus den fünfziger Jahren in St. Louis 1972 zum Anlaß, um das Ende der modernen Architektur zu verkünden. Absage an reinen Funktionalismus (der freilich nie so recht funktionierte) und Wiederbelebung ornamentaler Formen, die nicht selten die Grenze zum Kitschigen (aber auch dessen Verdammung ist typisch „modern“) überschreiten, bilden auch hier die Charakteristika postmoderner Gestaltungsweise.

POSTMODERNE (UND) PHILOSOPHIE

Erst zuletzt war in der Philosophie von der Postmoderne die Rede, genauer gesagt, ab dem Erscheinen von Jean Francois Lyotards Buch *Das postmoderne Wissen* (1979), eine Auftragswerk für die University of Quebec, in dem „die Lage des Wissens in den höchstentwickelten Gesellschaften“⁸ untersucht wird. Lyotards Postmoderne-Begriff konstatiert den Zerfall der durch die neuzeitliche Rationalität gestifteten Einheit des methodischen Denkens und plädiert für die Beförderung von Heterogenität und Pluralismus als zukünftige Aufgaben – durchaus im Sinne der Befreiung des Menschen. Doch kann diese nicht mehr wie in den Geschichtsphilosophien der Moderne im Rahmen eines politischen Fortschrittsprogramms erfolgen. Die „großen Erzählungen“ von der Emanzipation des vernünftigen beziehungsweise des arbeitenden Subjekts, wie sie in der Aufklärung und im Historischen Materialismus sich entfalteten, haben ihre Überzeugungskraft und damit ihren Anspruch auf Zukunftsgestaltung verloren, jedes Totalitätsdenken ist geschichtlich überholt, Befreiung verspricht sich Lyotard nur noch von der „Freisetzung der Teile“, der Herausarbeitung von Unterschiedlichkeit und Vielfalt, die nicht mehr von generalisierenden Vereinheitlichungsstrategien in Dienst genommen werden dürfen. Die sich damit eröffnende Vielheit sieht Lyotard als zukünftige Chance, die nicht eingelösten Versprechungen der Moderne doch noch zu realisieren. Die intendierte größtmögliche Verschiedenartigkeit der Lebensformen hat als politische Konsequenz die Abkehr von „großen“ Bewegungen und Parteiprogrammen sowie die Hinwendung zur Artikulation „kleiner“, räumlich und zeitlich überschaubarer Probleme und Interessen (zum Beispiel durch Bürgerinitiativen) – eine Entwicklung, die alenthalben festzustellen ist.

Es ist daran zu erinnern, daß Lyotard (wie auch andere Philosophen der Postmoderne) ursprünglich von der extremen Linken kam, seinem Denken wohnte immer ein stark anarchistischer Impuls inne, und es war zutiefst verknüpft mit der Mai-Revolution des Jahres 1968, nach deren Scheitern das anarchistische Moment verstärkt innerhalb der Dynamik des Kapitalismus gesucht wurde (in der es bekanntlich Marx schon erkannt und bekämpft hatte). Und hier zeigt sich auch die uneingestandene Zustimmung des postmodernen Denkens gegenüber dem Bestehenden: Der in Wahrheit immer härter werdende und nunmehr ohne geschichtliche Alternative sich entfaltende Kapitalismus wird als solcher nicht mehr thematisiert, auch nicht gerechtfertigt freilich, denn das ist gar nicht mehr notwendig, sondern einfach als Zustand bereits erreichter Befreiung und umfassender Selbstverwirklichungsmöglichkeiten vorausgesetzt, wie es der Lebensrealität von nur wenigen entspricht. Werbung und Zeitgeistmagazine erwecken den Eindruck, es gebe nur Designer, Werbetexter, Fotografen und sonstige „Kreative“,

die fortbestehenden (und neu hinzukommenden) Probleme und Mißstände des Berufsalltags sind für den postmodernen Theoretiker kein Thema mehr. Zu Recht stellt Christa Bürger diesbezüglich fest:

„Lyotard sucht die Anarchie genau auf jener Ebene, wo sie der Kapitalismus nicht zuläßt, derjenigen der individuellen Entfaltung. Allenfalls der Intellektuelle kann sich hier ungestraft anarchische Impulse leisten.“⁹

Verabschiedet werden im postmodernen Denken auch die Momente von Kritik und Interpretation, bewegen sie sich doch in den dichotomen Kategorien der modernen Rationalität. Es komme vielmehr auf „minoritäre Bejahungen“¹⁰ an, die sich zu einem „Patchwork der Minderheiten“¹¹ zusammenfügen, in deren unbeeinflusstem Wechselspiel Freiheit einzig noch möglich sei. Die Utopien haben sich restlos erledigt, und niemand ist mehr im Besitz eines Maßstabs, gemäß dem er etwas zu kritisieren sich anmaßen dürfte. Als Reflexionsform bleibt einzig die Ironie als allgegenwärtiges Hinwegblödeln über die unaufgelösten Widersprüche der gesellschaftlichen Realität mittels mehr oder weniger origineller Wortspiele und zur Schau gestelltem Desinteresse an Theorien und allem, was sich methodisch-rational zu legitimieren sucht.

Die Wirklichkeit löst sich für die postmoderne Denkweise in Informationszusammenhänge auf, auf kein ihnen zugrundeliegendes Substrat kann mehr rekurriert werden, sei es das Denken des einzelnen, die soziale Klasse oder der Gang der Geschichte; damit hat auch die traditionelle philosophische Frontstellung *Idealismus versus Materialismus* ihre Bedeutung verloren: beide Positionen gelten als überholte, weil totalisierende Formen der Weltinterpretation.

Die geschilderte Abkehr von jeglichem Systemdenken ist auch als Verdikt über den sogenannten „Logozentrismus“ bekannt geworden, das sich gegen das Bestreben richtet, die Welt ausschließlich vom Standpunkt der Vernunft aus zu beurteilen und zu beherrschen. Die Einsetzung der Ratio als einzig gültiger Instanz, die nicht nur über wissenschaftliche Methoden, sondern generell über Wahrheit und Irrtum ebenso entscheidet wie über politische und ethische Normen, mußte zweifellos zu einer Verabsolutierung des Vernunftprinzips führen, die ihrerseits wieder irrationale Züge annahm. Auf diese totalisierende Tendenz innerhalb der Aufklärung haben bereits Max Horkheimer und Theodor W. Adorno hingewiesen und es als ihre „Dialektik“ bezeichnet. Angesichts der Schrecken des Faschismus und des Zweiten Weltkrieges relativierten sie den neuzeitlichen Fortschrittsoptimismus von Grund auf und intendierten eine radikalisierte, über sich selbst aufgeklärte Aufklärung, um deren Selbstzerstörung entgegenzuwirken.

Damit war aber das wichtigste Instrument der Aufklärung beibehalten, nur diesmal gegen sich selbst gewendet – nämlich die Kritik. Als Grund des Übels wurde nicht – wie in der Postmoderne – die

Vernunft als solche gebrandmarkt, sondern ihr – wie Horkheimer und Adorno es nannten – instrumenteller Gebrauch, der die profitorientierte Kalkulation der kapitalistischen Ökonomie zur praktisch ausschließlichen Richtlinie hat und längst auch zum erkenntnisleitenden Interesse der Naturwissenschaften geworden war – mit den bekannten Konsequenzen für die ökologische Sphäre. Die totalitären Tendenzen der Aufklärung sind restlos bewußt zu machen, doch kann dies wiederum nur mittels der Vernunft selbst geschehen – an dieser Überzeugung von der Notwendigkeit kritischen Denkens hat Adorno auch in späteren Jahren festgehalten:

„Philosophie erheischt heute wie zu Kants Zeiten Kritik der Vernunft durch diese, nicht deren Verbannung oder Abschaffung.“¹²

DIE ERNEUERUNG DER MODERNE

Gerade das kritische Potential der Vernunft aber ist es, das in der Postmoderne suspendiert werden soll, während die instrumentelle Vernunft – jedenfalls de facto – unbehelligt bleibt (weil gar nicht mehr thematisiert wird). Die geforderte Vielfalt der Lebensformen und Erkenntnismethoden kann zwar unbestreitbar emanzipatorische Konsequenzen haben, wenn etwa aufgrund radikaldemokratischer Forderungen auch bislang vernachlässigte oder unterdrückte Minderheiten und Gruppen jeglicher Art die Möglichkeit zu ihnen entsprechenden Lebenspraktiken und zur Interessenartikulation erhalten, andererseits aber auch problematische, wenn nämlich ihrerseits antidemokratische Kräfte (z. B. religiöse Fundamentalisten) ihre Vorstellungen durchzusetzen suchen.

Besonders deutlich wird dies bei Paul Feyerabend, dessen „Anything goes!“ zum Motto postmodernen Bewußtseins geworden ist. In seiner *Erkenntnis für freie Menschen* heißt es:

„In einer freien Gesellschaft verwendet ein Bürger die Maßstäbe der Tradition, der er angehört; er verwendet Hopi-Maßstäbe, wenn er ein Hopi-Indianer ist; fundamentalistische protestantische Maßstäbe, wenn er der Sekte der Fundamentalisten angehört; altjüdische Maßstäbe, wenn er altjüdische Traditionen beleben will; faschistische Maßstäbe, wenn ihm der Faschismus näher liegt; ... Die Freiheit einer Gesellschaft nimmt zu in genau dem Ausmaße, in dem die Einschränkung der Bewegungsfreiheit der in ihr enthaltenen Traditionen abnimmt.“¹³

Freiheit des einzelnen manifestiert sich also im unreflektierten Vollzug von dessen Traditionszusammenhang, ungeachtet allfälliger repressiver Strukturen innerhalb desselben. Was den freien Bürger, dem „der Faschismus näher liegt“, hindern sollte, unter Besinnung auf seine Tradition den mit der altjüdischen zu verfolgen, erörtert Feyerabend nicht.

Das radikal pluralistische Konzept führt also, wie man sieht, zu Beliebigkeit und Relativismus, entscheidend ist lediglich, welche Tradition, welche Methode, welcher einzelne Mensch in einer be-

stimmten Situation sich durchzusetzen versteht, in der allgegenwärtigen Konkurrenz der Lebenspraktiken obsiegt. Damit offenbart sich die Postmoderne als durchaus adäquates Abbild der Konkurrenzgesellschaft, aber auch als Philosophie des vollendeten Nihilismus, dessen „gebärerischem strudel“ ja auch schon Pannwitz' „postmoderner mensch davongeschwommen“ war (s. o.).

Und dieser Nihilismus erweist sich als das Resultat der Aufklärung. Die kritische Vernunft zerstörte zwar die alten Weltbilder, vorgeblichen Gewißheiten und Herrschaftslegitimationen (und kaum jemand wünscht sie sich zurück), blieb aber vieles schuldig, was die Verwirklichung der von ihr genährten Hoffnungen auf gerechte Zustände und umfassende Befreiung des Menschen betrifft. Zurück blieb ein Vakuum an Lebenssinn und ein Mißtrauen gegenüber allen rational legitimierten Institutionen, was sich nun darin äußert, daß viele Menschen zur Bewältigung ihrer Probleme, Unsicherheiten und Lebenskrisen immer häufiger die Hilfe ebenso obskurer wie geschäftstüchtiger Sinnstifter, Scharlatane und Heilslehrer in Anspruch nehmen.

Fragt man nun, angesichts der Tatsache, daß die Postmoderne-Debatte selbst schon wieder schal geworden ist, was die Postmoderne, die sich als Gefühl des Danach ja immer nur negativ auf das bestimmen konnte, wovon sie sich abgrenzen wollte – also die Moderne – nun wirklich ankündigte, was nach ihr selbst kommt, so dürfte die Antwort einfach sein: Bezüglich der Herrschaft der instrumentellen Vernunft über Mensch und Natur wird wohl alles beim alten bleiben –, was das Wirtschaftssystem betrifft, und in politischer Hinsicht ist nur zu hoffen, daß die Herrschaftsinteressen der Produktionsmittelleigner nicht wieder nach autoritäreren Strukturen verlangen. Bereitet die Krise der Vernunft auch den Boden für Irrationalitäten und Aberglauben aller Art auf, so herrscht auf den entscheidenden Ebenen von Wirtschaft und Verwaltung nichts als eiskalt kalkulierende Rationalität, nun nicht mehr belästigt von Kindereien wie Gesellschaftskritik und politi-

schen Utopien. Und in der Philosophie bedeutet die Postmoderne lediglich die endgültige Verabschiedung geschichtsphilosophischer Spekulation und aller auf sie gegründeten Zukunftshoffnungen.

Rudolf Burger faßte es in einem Vortrag zusammen:

„Die Postmoderne war nur ein passageres Phänomen, die letzte Kopfbewegung der Moderne selbst – oder besser gesagt: ihr Kopfschütteln. Sie hat damit ideologischen Ballast abgeworfen: den Ballast der Utopie. Erfrischt, erleichtert und brutalisiert tritt aus dem postmodernen Tumult – eine modernisierte Moderne hervor.“¹⁴

ANMERKUNGEN

- 1 Jürgen Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. Leipzig 1990, S. 33
- 2 a. a. O., S. 41 f.
- 3 Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (erstmalig: Berlin 1784), zitiert nach Reclams UB, Bd. 9714: *Was ist Aufklärung*, S. 9
- 4 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main 1969, S. 7
- 5 Rudolf Pannwitz: *Die Krisis der europäischen Kultur*. Nürnberg 1917, Bd. 2. S. 64
- 6 Wolfgang Iser: Postmoderne – Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. In: Peter Kempfer: *Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft*. Frankfurt/Main 1988, S. 16
- 7 a. a. O., S. 125
- 8 Jean Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. Graz-Wien 1986, S. 13
- 9 Christa Bürger: Moderne als Postmoderne – Jean Francois Lyotard. In: *Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt/Main 1987, S. 132
- 10 a. a. O., S. 125
- 11 Jean Francois Lyotard: *Das Patchwork der Minderheiten*. Berlin 1977
- 12 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt/Main 1966, S. 92
- 13 Paul Feyerabend: *Erkenntnis für freie Menschen*. Frankfurt/Main 1980, S. 12 f.
- 14 Rudolf Burger: Das Denken der Postmoderne, in: *Überfälle*, Wien 1993, S. 142

DIE AUTOREN / DIE AUTORIN

JOHANN DVOŘÁK:

Dr.phil., Studium der Politikwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien; Dissertation über „Staat, Recht und Agrarpolitik während der Englischen Revolution 1642–1653“; Lehraufträge an den Universitäten Wien und Graz; Gastdozentur an der Universität Bremen; Vortrags- und Seminararbeit in der Erwachsenenbildung. Publikationen: „Edgar Zilsel und die Einheit der Erkenntnis“, Löcker Verlag, Wien 1981; „Die Einführung der abendländischen Zivilisation in Österreich. Politik und Kultur der Moderne in der späten Habsburgermonarchie, erscheint 1998. Herausgeber von „Edgar Zilsel: Die Geniereligion“, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1990; Mit-herausgeber gemeinsam mit Manfred Jochum und Gitta Stagl von „Literatur/Lektüre/Literarität“ (ÖBV, Wien 1991) und von „Akustisches/Visuelles/Literarisches“, (ÖBV Pädagogischer Verlag, Wien 1993) sowie gemeinsam mit Manfred Jochum, Gitta Stagl und Renate Volst von „Texte/Bilder/Töne“, (ÖBV Pädagogischer Verlag, Wien 1996). Diverse Aufsätze in Zeitschriften und Sammelbänden zu politikwissenschaftlichen Themen, zu Bildungsfragen, zur Geschichte von Erziehung und Wissenschaft und zur ästhetischen Theorie.

GERALD KERTESZ:

Dr.phil., Studium der Philosophie, Psychologie und Politikwissenschaft an der Universität Wien. Publikationen und Vorträge im Bereich philosophischer Ästhetik und Geschichtsphilosophie 19. und 20. Jahrhundert; diverse Aufsätze in der Zeitschrift „Erwachsenenbildung in Österreich“ wie z. B. „Friedrich Nietzsche als Kritiker der europäischen Rationalität“ (6/95) und „Arthur Schopenhauers pessimistische Metaphysik und deren Verhältnis zu Wissenschaft, Kunst und Ethik“ (4/95)

GITTA STAGL:

Dr.phil., Studium der Soziologie, Philosophie, Pädagogik; Lehramt für Hauptschulen in Deutsch, Englisch und Geschichte; Unterricht und seminaristische Arbeiten in der Pflichtschule, in der Lehrerfortbildung und in der Erwachsenenbildung; Cambridge Diploma of English Studies; Lektorin, Übersetzerin und wissenschaftliche Projektbetreuung; Mitherausgeberin von Publikationen über die Beziehung zwischen literarischer Komposition, Rezeption von Literatur und der Entwicklung intellektueller Techniken. Diverse Aufsätze zur Rolle lebensgeschichtlichen Erinnerns; zur Übersetzungsarbeit der Lektüre und zur Transferarbeit des Übersetzers, zu Darstellungsformen literarischer und wissenschaftlicher Texte in der Moderne. Projektleitung: Selbststudienmaterialien für das Erlernen von Sprachen.

KARL STOCKREITER:

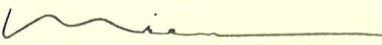
Dr.phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter im IWK und im Rahmen der Arbeitsgemeinschaft „Selbststudium und Fernunterricht“, Ausbildung zum Psychoanalytiker im Wiener Arbeitskreis für Psychoanalyse. Veröffentlichungen u. a.: „Narzissmus und Kunst“, 1992; „Übergänge. Beiträge zu Psychoanalyse und Kunst (Hg.)“, erscheint 1997 bei Turia + Kant; verschiedene Beiträge im Spannungsfeld von Psychoanalyse, Philosophie, Kunst und Literatur.

ERWIN TREBITSCH:

B.A., geb. 1920 in Wien, 1939–1946 Emigration Shanghai, 1946 bis 1973 Australien, seit 1973 in Wien. Matura wurde nicht anerkannt, sämtliche späteren Studien durch Abendkurse und extern: Fellow of the Australian Society of Accountants (Wirtschaftsprüfer), Diplom Systemanalyse N.S.W. Institute of Technology, B.A. University London (1982) German. Subsidiary subject: History of Philosophy (1976).



bm:vv


STADTPLANUNG WIEN