

DIE ÄSTHETIK

GERALD KERTESZ: DAS ENDE DER KUNST
IN DEN ÄSTHETISCHEN THEORIEN G. W. F.
HEGELS UND THEODOR W. ADORNOS

JOHANN DVORAK: HEINRICH HEINE ÜBER
DIE MODERNE KUNST, DIE REVOLUTION UND
DAS GUTE LEBEN FÜR ALLE MENSCHEN

GERALD KERTESZ: ÄSTHETIK UND
MODERNE BEI GEORG SIMMEL

KARL STOCKREITER: DIE PSYCHO-
ANALYSE ALS MODERNE WISSEN-
SCHAFT IM LITERARISCHEN TRIEST
ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS

URSULA PROKOP: KARL KRAUS
UND DIE WIENER SECESSION
- EINE NESTBESCHMUTZUNG?

JOHANN DVORAK: BERTOLT BRECHT UND
SEINE THEORIEN ÜBER DIE PRODUKTION -
UND PRODUKTIVE KONSUMTION - VON KUNST

KARL STOCKREITER: VOM HANDWERK DES
WIDERSTANDS. SCHREIBEN ZWISCHEN MY-
THOS UND POLITIK BEI CESARE PAVESE

DER MODERNE II

IWK

DIE ÄSTHETIK DER MODERNE II

<i>Gerald Kertesz</i> DAS ENDE DER KUNST IN DEN ÄSTHETISCHEN THEORIEN G. W. F. HEGELS UND THEODOR W. ADORNOS	2
<i>Johann Dvořák</i> HEINRICH HEINE ÜBER DIE MODERNE KUNST, DIE REVOLUTION UND DAS GUTE LEBEN FÜR ALLE MENSCHEN.....	9
<i>Gerald Kertesz</i> ÄSTHETIK UND MODERNE BEI GEORG SIMMEL.....	13
<i>Karl Stockreiter</i> DIE PSYCHOANALYSE ALS MODERNE WISSENSCHAFT IM LITERARISCHEN TRIEST ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS	19
<i>Ursula Prokop</i> KARL KRAUS UND DIE WIENER SECESSION – EINE NESTBESCHMUTZUNG? Kraus' Kampf gegen den Wiener Ästhetizismus im Widerschein der Fackel	30
<i>Johann Dvořák</i> BERTOLT BRECHT UND SEINE THEORIEN ÜBER DIE PRODUKTION – UND PRODUKTIVE KONSUMTION – VON KUNST	37
<i>Karl Stockreiter</i> VOM HANDWERK DES WIDERSTANDS. SCHREIBEN ZWISCHEN MYTHOS UND POLITIK BEI CESARE PAVESE.....	40
DIE AUTOREN / DIE AUTORIN	48
BÜCHER AUS DER IWK-BIBLIOTHEK.....	18

ISSN: 0020 - 2320

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST
53. JAHRGANG 1998, 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. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die Meinung der AutorInnen wieder und müssen nicht mit der redaktionellen Auffassung übereinstimmen.

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.

GERALD KERTESZ

DAS ENDE DER KUNST IN DEN ÄSTHETISCHEN THEORIEN G. W. F. HEGELS UND THEODOR W. ADORNOS

Die Ästhetik Hegels steht – ohne schon auf sie Bezug nehmen zu können – am Anfang der künstlerischen Moderne, jene Adornos rückblickend an deren Ende. So sehr sich beide Entwürfe entstehungszeitlich bedingt voneinander unterscheiden, weisen sie doch auch mehrere Gemeinsamkeiten auf: Beide Ästhetiken sind vorrangig am Werk und weit weniger an dessen Rezeption orientiert; sie sprechen ihm beziehungsweise seinem Produzenten (zumindest) Autonomie zu, ja sehen in dieser ein wesentliches Charakteristikum dafür, was überhaupt als Kunstwerk im vollen Sinn des Wortes gelten kann. Wie auch schon Hegel nimmt Adorno ferner an, daß in authentischen Kunstschöpfungen auf spezifische Weise Wahrheit in Erscheinung tritt, wie sie auf anderem Wege nicht ausgedrückt werden könnte. Kunst wird als eine Form von Erkenntnis beziehungsweise deren Vermittlung aufgefaßt, sie erfüllt auf der Ebene der sinnlichen Anschauung dieselbe Funktion wie die Philosophie im Bereich des Denkens. Schließlich besteht bei beiden Autoren eine untrennbare Verbindung zwischen Ästhetik und Geschichtsphilosophie beziehungsweise Gesellschaftstheorie. In diesem Zusammenhang wird ihnen gleichermaßen das mögliche Ende von Kunst thematisch, womit auf deren geschichtlichen Bedeutungsverlust hingewiesen wird; vor allem unter diesem Aspekt erscheinen beide Theorien durchaus aktuell.

DIE STELLUNG DER KUNST IM SYSTEM HEGELS

Hegel konzipierte seine Ästhetik erstmals 1818 in Heidelberg¹ und hielt auch in den Jahren seiner Berliner Professur Vorlesungen über diesen Themenbereich, welche ebenso wie jene zur Philosophie der Geschichte und der Religion zu einem Bestandteil seiner Metaphysik der Entfaltung des Geistes in der Zeit wurden. In der „Enzyklopädie“, der umfassenden Darstellung dieses Systems, ordnet Hegel die Kunst dem „absoluten Geist“ zu: auf dieser höchsten Entwicklungsstufe kehrt der durch zahlreiche Entäußerungen – die Natur, den „subjektiven“ (Bewußtsein des einzelnen Individuums) und den „objektiven“ Geist (allgemeines, in den gesellschaftlichen Institutionen verkörpertes und in der Weltgeschichte sich entfaltendes Bewußtsein) – hindurchgegangene Geist „in sich zurück“ und gelangt zur Identität mit sich selbst. Innerhalb dieser Sphäre wird der Kunst der unterste Rang zugewiesen; sie ist die

„konkrete *Anschauung* und Vorstellung des an sich absoluten Geistes als des ... der *Schönheit*“.²

Nur in der geoffenbarten Religion und in der Philosophie (für Hegel gleichbedeutend mit Wissenschaft) findet der absolute Geist zu ihm noch adäquateren Weisen des Bei-sich-Seins.

Durch die Festlegung der Kunst auf diesen absolut-idealistischen Bereich wird vieles, was dem alltäglichen Empfinden durchaus als „schön“ erscheinen mag, aus der ästhetischen Betrachtung ausgeschlossen: so zunächst das Naturschöne. Die Natur stellt gemäß Hegels Auffassung das „Andere des Geistes“ dar, und

„um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel ist auch das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.“³

Aber auch jene Kunstprodukte, die lediglich geschaffen sind, um

„dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen, unsere Umgebung zu verzieren, dem Äußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben“⁴,

sind einer ästhetischen Erörterung unwürdig, denn sie sind

„nicht unabhängige, nicht freie, sondern dienende Kunst: Was *wir* aber betrachten wollen, ist die auch in ihrem Zwecke wie in ihren Mitteln *freie Kunst*“.⁵

Autonomie wird somit zur Voraussetzung aller wahren Kunstproduktion erklärt. Der Geist ist für Hegel seinem Wesen nach frei, Kunst als eine seiner Erscheinungsformen kann daher nicht anders als selbstbestimmt gedacht werden, jedes Kunstwerk muß seinen „Zweck in sich“⁶ haben. Wie schon oft bemerkt, bleibt diese Autonomie freilich eingeschränkt, nämlich durch die Verpflichtung der Kunst auf Wahrheit, und das bedeutet im Hegelschen Kontext immer die Festlegung auf den allgemein verbindlichen Geist der Zeit und die Akzeptanz der jeweils bestehenden Herrschaftsstrukturen.

„Einerseits ... unterstreicht Hegel die Autonomie der Kunst, befreit sie aus allen Diensten; andererseits aber versorgt er sie nun mit einer neuen Aufgabe: Der Darstellung von Wahrheit.“⁷

Indem der Kunstschaffende produziert, folgt er allerdings nicht dieser Aufgabenstellung als solcher, sondern mit dem ins Werk gesetzten Schönen bringt er (gleichsam „notwendigerweise“) auch Wahrheit hervor – man merkt das Festhalten Hegels an der metaphysischen Einheit des Wahren, Guten und Schönen. Nichtsdestotrotz ist das „Mittel“ der Kunst die „Täuschung“: „Das Schöne hat sein Leben im Schein.“⁸ Weil die Kunst das Absolute den Sinnen zugänglich zu machen sucht, diese aber unweigerlich des äußeren Scheins bedürfen, rangiert sie auf der untersten Stufe des absoluten Geistes.

KLASSISCHER GLANZ UND
ROMANTISCHER ZERFALL

Hegels dialektische Dynamik ist aber auch innerhalb der Kunst am Werk; er unterscheidet drei ineinander übergehende Kunstformen: die symbolische, die klassische und die romantische. Diese Einteilung ist nur in sehr weitem Sinn als Epochenbezeichnung zu verstehen, es ist aber klar, daß Hegel die Entfaltung der klassischen Kunstform mit der griechischen Antike identifiziert. In ihr erlangt das Schöne seine angemessenste Gestalt.

„Auf der Stufe des Anfangs der Kunst“

– also in den symbolischen Kunstformen früher Kulturen und religiöser Mystik –

„bestand der Trieb der Phantasie in dem Aufstreben aus der Natur zur Geistigkeit. ... Hier (in der Klassik, Anm.) ist die Geistigkeit ... die Grundlage und das Prinzip des Inhalts, ... die Vollendung der Kunst erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, daß sich das Geistige vollständig durch seine äußere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Einigung idealisierte und zur gemäßen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber machte. Dadurch ward die klassische Kunst die begriffsmäßige Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden.“⁹

Diese vollendete Geschlossenheit in sich verkörpert bruchlos das An-und-für-sich-Schöne, das heißt, sie spricht für sich und bedarf keiner Deutung und Interpretation.

„Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, selbständige Bedeutung, d. i. nicht die Bedeutung von irgend etwas, sondern das sich selbst Bedeutende und damit auch sich selber Deutende.“¹⁰

Aufgrund ihrer Verherrlichung des klassischen Ideals ist die Ästhetik Hegels zu Recht oft als klassizistisch bezeichnet worden, und sie würde wohl nur noch rein historisches Interesse beanspruchen können, hätte sie nicht in der Betrachtung der romantischen Kunstform einige neue, merkwürdige Akzente gesetzt.

Indem die klassische Form als höchstmögliche Erscheinungsweise der Kunst dargestellt wird, ist klar, daß die darauffolgende romantische nur einen Rückschritt bedeuten kann (was die Kunst als solche, nicht den Geist betrifft, denn dieser entwickelte sich weiter in die ihm – zunächst – angemessenere Form der Religion). Das Geistige tritt in der romantischen Form gleichsam in sich selbst zurück und gerät damit in Gegensatz zur sinnlichen Anschauung, sie

„löst daher jene klassische Vereinigung der Innerlichkeit mit der äußeren Erscheinung auf“: „Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegenteil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Äußeren in seine Identität zurückführt und die äußere Realität als ein ihm nicht adäquates Dasein

setzt. ... Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbständigkeit und Freiheit.“¹¹

Im romantischen Kunstwerk fällt das Dargestellte also nicht mehr mit dem Ideal des Schönen zusammen (wenngleich der Künstler auch hier nach diesem strebt), es bringt vielmehr die subjektive Befindlichkeit und Affektivität des Schaffenden mit all deren Schattenseiten zum Ausdruck. Deshalb spricht es auch nicht unmittelbar für sich, sondern muß auf die Intention des Produzenten hin gedeutet werden; es wendet sich mitunter alltäglichen und banalen Objekten zu und tendiert auch zur Verschlüsselung, zum Rätselhaften, womit erneut – gleichsam von der anderen Seite her – an die symbolische Form angeknüpft wird.

Im Anschluß an Hegel trifft übrigens auch Heinrich Heine eine analoge Unterscheidung zwischen klassischer und romantischer Darstellungsweise, wenn er in seiner *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* schreibt:

„Die Behandlung ist klassisch, wenn die Form des Dargestellten ganz identisch ist mit der Idee des Dargestellten, wie dies der Fall ist bei Kunstwerken der Griechen, wo daher in dieser Identität auch die größte Harmonie zwischen Form und Inhalt zu finden ist. Die Behandlung ist romantisch, wenn die Form nicht durch die Identität die Idee offenbart, sondern parabolisch die Idee erraten läßt.“¹²

Heine geht es an dieser Stelle darum, die deutsche Literatur des Mittelalters als „romantisch“ auszuweisen. Auch dies ist ganz im Sinne Hegels: verwirklichte sich in dessen Sichtweise die klassische Form in der Antike, so entspricht die romantische dem christlichen Mittelalter. In der Antike drückte sich der allgemein verbindliche Geist der Zeit in der Kunst aus (aus diesem Grund ist die klassische Kunst die höchste), im Mittelalter ist er in die Religion übergegangen. In der Neuzeit schließlich gelangt die Philosophie (als umfassende Wissenschaft), die dritte und vollkommenste Entwicklungsstufe des absoluten Geistes, die die vorangegangenen in sich begreift, zum Durchbruch, womit der Gang des Geistes seine geschichtliche Erfüllung findet.

Diese gewiß sehr gewaltsam in ein System gepreßte Geschichtsmetaphysik vermag heute wohl kaum mehr zu beeindrucken; unbestreitbar treffend bleibt jedoch die Diagnose, daß im Verlauf der Neuzeit sowohl Kunst als auch Religion als gesellschaftliche Sinngebungsinstanzen an Bedeutung verloren haben. Mit dem Zerfall der romantischen Form gelangt die Kunst an ihr Ende, sie findet keine für ihre Weiterentwicklung fruchtbaren Ansätze mehr und bleibt im folgenden Verlauf der Geschichte

„nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere Vorstellung verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnahm.“¹³

Mit anderen Worten: sie wird museal, gesellschaftlich präsent ist sie nur noch als verklärende, vom Alltag abgehobene Rückschau auf Hervorbringungen aus vergangenen Tagen, das wahre Interesse des gegenwärtigen Lebens ist anderen, pragmatischeren Dingen zugewandt. Damit eröffnet sich aber ein neuer Aspekt: Wie – nach Hegels schönem Wort – die „Eule der Minerva erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug beginnt“, setzt erst dann, wenn eine „Gestalt des Lebens“ alt geworden ist¹⁴, also ihre unmittelbare, das gesellschaftliche Leben prägende Kraft verloren hat, die Reflexion über sie ein: sie wird zum Objekt von Erkenntnis.

„Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß auch unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was sie Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“¹⁵

Der neuzeitliche Geist, vom rationalen Denken repräsentiert, ermöglicht ein kritisch distanzierendes Verhältnis zur Kunst, sowohl zu der Vergangenheit als auch zu der fremder Kulturen.

„Entfunktionalisierung ist die Voraussetzung für Ästhetisierung, das gilt für Gebrauchsgegenstände so gut wie für Kulturobjekte. Erst so erschließt sich etwa die Kunst außereuropäischer Kulturen, die durchwegs heteronom strukturiert war, eingebunden in ein Geflecht religiöser und sozialer Praktiken, dem Kunstgenuß des Abendländers und seiner Wissenschaft. Hegels Ende der Kunst ermöglicht so nicht nur den Genuß aller Kulte als Künste, sondern auch die moderne Kunstwissenschaft.“¹⁶

KUNST UND GESELLSCHAFT IN DER MODERNE

In der von Hegel nicht mehr wahrgenommenen Moderne wurde die Kunst in einem radikaleren als dem von ihm gemeinten Sinn autonom; mit ihrer Emanzipation von feudalen und kirchlichen Abhängigkeitsverhältnissen konnte die Autonomie des Kunstschaffenden als Einzelperson immer mehr in den Vordergrund treten, er wird als

„singuläres Subjekt nach dem Verlust aller außerästhetischen Bindungen tatsächlich zum einsamen Souverän seiner Kunst“¹⁷,

zur nur sich selbst Ausdruck schaffenden Individualität. Was Hegel schon als Merkmale der zu Ende gehenden romantischen Kunstform dargestellt hatte, spitzte sich in weiterer Folge dramatisch zu: Der Künstler gerät in immer schärferen Gegensatz zum gesellschaftlich Allgemeinen, schließlich stellt er sich sogar bewußt gegen dieses. Die Werke werden damit dem Alltagsverständnis immer weniger

gemäß, die Interpretationsbedürftigkeit nimmt zu, womit generell ein Problem der Legitimität des Kunstproduzierenden erwächst.

Für wen schafft er? Für alle (oder wenigstens möglichst viele)? Wohl kaum, auch wenn er in zunehmendem Maße auf die Gunst des Publikums angewiesen ist. Für bestimmte Gruppen? Wenn ja, wäre zu fragen, für welche und warum gerade für diese. Nur zum Zweck der Verwirklichung seines kreativen Potentials? Woher dann die gesellschaftliche Legitimation?

Ganz offensichtlich gewann im Bewußtsein der Moderne die zuletzt genannte Möglichkeit die Oberhand. Das Selbstverständnis der Kunstproduzenten entwickelte sich zu dem einer radikalen Avantgarde, die durch neue, den tradierten Vorstellungen vom Schönen und bislang fraglos gültigen ästhetischen Kanons vielfach gezielt widersprechende Arrangements provozieren und auch gesellschaftliche Widersprüche mit künstlerischen Mitteln demaskieren und so zu ihrer Überwindung beitragen wollte.

Auf diese Situation beziehen sich die ästhetischen Überlegungen Theodor W. Adornos, die in seiner unvollendet gebliebenen *Ästhetischen Theorie* ihren abschließenden Ausdruck fanden. Diesem umfangreichen Werk gingen allerdings unzählige kleinere Aufsätze und Essays zu ästhetischen Fragen sowie die *Philosophie der neuen Musik* (zwischen 1940 und 1948 im amerikanischen Exil entstanden), die Adorno als ergänzenden Beitrag zu *Dialektik der Aufklärung* verstand, voran, bis hin zu den Musikkritiken aus den zwanziger Jahren, seinen ersten selbständigen Arbeiten, in denen er das Frankfurter Musikgeschehen jener Zeit kommentierte. Die Musik war bekanntlich Adornos ursprünglicher Interessenbereich: Schriften über dieses Gebiet machen den größten Teil seines Gesamtwerkes aus¹⁸ – sehr zum Unterschied von Hegel, in dessen Ästhetik diese Kunstgattung überhaupt keine Erwähnung findet. (Die oben dargestellte Einteilung in Klassik und Romantik ist auf die Musik auch nur begrenzt und mit großer zeitlicher Verschiebung anwendbar; allenfalls könnte, wenn man die allgemein gängig gewordene Zuordnung bestimmter Komponisten zu „Klassik“ und „Romantik“ gelten läßt, von einer gleichsam im Zeitraffer sich vollziehenden Entwicklung innerhalb nicht viel mehr als eines Jahrhunderts in der Neuzeit gesprochen werden. Unter dieser Voraussetzung wäre Hegels Charakterisierung beider Kunstformen auch hier zumindest der Grundtendenz nach treffend, wie man sich unschwer anhand eines Vergleichs repräsentativer Werke z. B. Mozarts mit solchen Schuberts oder Schumanns vergegenwärtigen kann.)

Adornos Interesse an Fragen der Ästhetik im allgemeinen und an der Musik im besonderen brachten ihm oft den Vorwurf weltfremder, abgehobener und vor allem elitärer Theorieproduktion „im Elfenbeinturm“ ein¹⁹; wenn auch diese mit ermüdender Beharrlichkeit vorgebrachten Angriffe nicht

mehr von Interesse sind, bleibt es doch unbestritten, daß Adornos ästhetische Arbeiten eng mit seinen philosophischen und gesellschaftstheoretischen Entwürfen verknüpft sind. So stellt etwa die *Ästhetische Theorie* den exponiertesten Versuch einer Selbstreflexion der künstlerischen Moderne dar, der die Kunst als jenen Bereich gesellschaftlicher Wirklichkeit auszuweisen sucht, in welchem kritisches Bewußtsein einzig noch in Erscheinung zu treten vermag. Kunst ist auch für Adorno eine Form von Erkenntnis, nämlich Erkenntnis der Gesellschaft, aus der sie hervorging, und sie weist gleichzeitig über diese hinaus. Insofern kommt in ihr Wahrheit zum Ausdruck.

„Kunst ist, emphatisch, Erkenntnis, aber nicht die von Objekten. Ein Kunstwerk begreift einzig, wer es als Komplexion von Wahrheit begreift.“

„Kunst geht auf Wahrheit, sie ist nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.“²⁰

Das Erscheinen von Gesellschaft im Kunstwerk bildet also einen wesentlichen Aspekt für Adornos ästhetisches Interesse: er betrachtet die Gesellschaft gleichsam als einen Kontext, der in der Form der Kunstwerke erkennbar wird; dies markiert den Schnittpunkt zwischen Ästhetik und Philosophie beziehungsweise Gesellschaftstheorie.

„Ohne Gesellschafts- und Geschichtstheorie bliebe Ästhetik ein leeres Spiel, ohne die Erfahrung von Kunst blieben Philosophie und Wissenschaft blinde und sture, über ihre eigene Relativität und Defizienz unaufgeklärte Veranstaltungen.“²¹

Adorno will eine materialistische Sichtweise von Kunst – nämlich Kunst als immer schon gesellschaftlich vermittelte Form menschlicher Selbstverwirklichung – mit dem idealistischen Postulat der Autonomie der Kunst dialektisch verschränken, wobei der „Doppelcharakter“ der Kunstwerke deutlich wird: sie sind zwar notwendigerweise in einen bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhang eingebunden, bewahren aber in der rationalen Organisation des Materials, also der Gesamtheit der in einer bestimmten geschichtlichen Situation vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmittel, das Moment der Autonomie; sie beruhen zwar auf Voraussetzungen, die auch das Material determinieren, aber sie gehen nicht restlos in ihnen auf, sind nicht auf sie reduzierbar.

„Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit. In solcher Relation zur Empirie erretten sie, neutralisiert, was einmal die Menschen buchstäblich und ungeschieden am Dasein erfahren, und was aus diesem der Geist vertrieb. An Aufklärung partizipieren sie, weil sie nicht lügen: die Buchstäblichkeit dessen, was aus ihnen spricht, nicht vortäuschen. Real aber sind sie als Antworten auf die Fragegestalt des von außen ihnen Zukommenden.“²²

„Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu reduzieren.“²³

KUNST UND UTOPIE

Noch in einem weiteren Sinne aber haben authentische Kunstwerke eine Doppelfunktion:

Zu sagen, wie es ist – Comment c'est hieß ein von Adorno in diesem Zusammenhang gern zitierter Titel eines Beckett-Textes –, und zu sagen, wie es sein könnte und müßte – vom Kunstwerk als promesse du bonheur sprach Adorno mit einem Ausdruck Stendhals. Leid und Traum sollen sich in ihm vermählen.“²⁴

Es ist also nicht die Aufgabe von Kunst, sich an einem letzten Endes verlogenen Schönheitsideal zu orientieren und die Widersprüche der Gesellschaft schönfärberisch zu übertünchen; auch soll sie weder die Realität bloß widerspiegeln (wie es Georg Lukács in seiner Ästhetik fordert) noch sich für direktes politisches Engagement vereinnahmen lassen (indem sie etwa eine „Erziehungsfunktion“ übernimmt wie in Brechts Konzept); wohl aber geht es darum, daß in ihr das Mißlingen der Versöhnung von Besonderem und Allgemeinem, also von Individuum und Gesellschaft, schonungslos zum Ausdruck gebracht und gleichzeitig das „Glücksversprechen“ doch noch möglicher Befreiung und Versöhnung aufrechterhalten wird.

„Um der Versöhnung willen müssen die authentischen Werke jede Erinnerungsspur von Versöhnung tilgen.“²⁵

Bleibt Kunst dabei nur ihrem eigenen Formprinzip verantwortlich und insofern autonom, wird sie zum letzten Ort nicht den Verdinglichungskategorien unterworfen subjektiver Entfaltung im vom allumfassenden Tauschwert beherrschten „Verblendungszusammenhang“ des gesellschaftlichen Ganzen.

„Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten. ... Eine befreite Gesellschaft wäre jenseits ... der Zweck-Mittel-Rationalität des Nutzens.“²⁶

Die nach Adorno im Kunstwerk sich ausdrückende Wahrheit ist also nicht wie für Hegel der substantielle Geist der Zeit, sie schließt vielmehr auch gleichzeitig Unwahrheit mit ein: die der Gesellschaft.

Gerade dieses Moment der Unwahrheit, das Kunstwerke als Produkte der „falschen“ Gesellschaft notwendigerweise in sich bergen, verpflichtet sie, da sie ihrer Grundintention nach „auf Wahrheit gehen“, zur Kritik an jener.

„Kritik tritt nicht äußerlich zur ästhetischen Erfahrung hinzu, sondern ist ihr immanent. Ein Kunstwerk als Komplexion von Wahrheit begreifen, bringt es in Relation zu seiner Unwahrheit, denn keines ist, das nicht teilhätte an dem Unwahren außer ihm, dem des Weltalters.“²⁷

Ein emphatischer Begriff von Wahrheit, wie ihn Hegel im Rahmen seines absoluten Idealismus ver-

treten konnte, ist für Adorno nicht aufrechtzuerhalten. Dies liegt ganz in der Konsequenz seiner Absage an jeglichen Anspruch auf Totalitätserkenntnis, mit der er schon seine philosophische Antrittsvorlesung 1931 eröffnete.²⁸ Für die Ästhetik bedeutet dies, daß eine umfassende Einheit des Wahren, Guten und Schönen, wie sie Hegels Denken noch zugrunde lag, nicht mehr auszumachen ist; im Zuge der Destruktion der metaphysischen Systeme traten diese Momente auseinander, gerade in der Moderne geriet das „Wahre“ immer häufiger in Konflikt mit dem „Schönen“. Unter diesem Aspekt kritisiert Adorno Hegels Ästhetik als veraltet: dessen Rede vom Ende der Kunst sei von deren realem Fortschritt widerlegt worden, und das Ideal klassischer Harmonie sieht er, Adorno, am ehesten in pervertierter Form im sozialistischen Realismus aufgehoben.

„Hegels Ästhetik krankt nicht zuletzt daran, daß sie ... zwar das geschichtliche Moment von Kunst als eines der ‚Entfaltung von Wahrheit‘ wie keiner vor ihm begriff, trotzdem jedoch den Kanon der Antike konserviert hat. Anstatt Dialektik in den ästhetischen Fortschritt hineinzutragen, hat er diesen gebremst; eher war ihm Kunst vergänglich als ihre prototypischen Gestalten. Unabsehbar waren die Folgen in den kommunistischen Ländern hundert Jahre später: ihre reaktionäre Kunsttheorie nährt sich, nicht ohne einigen Zuspruch von Marx, vom Hegelschen Klassizismus. Daß laut Hegel einmal die Kunst die adäquate Stufe des Geistes gewesen sein soll und es nicht mehr sei, bekundet ein Vertrauen in den realen Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit, das bitter enttäuscht wurde.“²⁹

Das Zerschneiden der Einheit des Wahren und Schönen eröffnete entgegen Hegels Prognose der Kunst neue Möglichkeiten, an denen die Moderne zunehmend ihren Lebensnerv gewann. Was moderne Kunstwerke auszeichnet und von solchen früherer Epochen unterscheidet, ist vor allem die Tendenz zum Verstörenden, Unharmonischen, Dissoziierten, die sich in der Malerei in der Abwendung vom Gegenständlichen oder dessen mitunter grotesker Verfremdung, in der Musik im Vorherrschen der Dissonanz, der Atonalität, des wechselnden Rhythmus, in der Literatur im Verzicht auf epische Gesetzmäßigkeit und im Aufgreifen Anstoß erregender Themen äußerte. Was sich weiter am Ideal des Schönen und Harmonischen zu orientieren suchte, geriet leicht in den Verdacht des Kitsches. So kann Adorno diagnostizieren:

„Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; ... daß sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt darin.“

„Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitsiegel der Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten.“³⁰

Nur so kann sie ihre wahre Funktion, zu sagen, was ist, erfüllen – also das „Unwahre“, die Widersprüche der Gesellschaft, aufdecken, wobei auch das damit verbundene „Glücksversprechen“ niemals zur posi-

tiven Konkretion einer Utopie geraten, sondern sich nur in chiffrierter, enigmatischer Form Ausdruck verschaffen darf.

„So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unausprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst. Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie – daß die Erde, nach dem Stand der Produktivkräfte, jetzt, hier, unmittelbar das Paradies sein könnte – auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint.“³¹

Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke liegt nach Adorno im Einspruch, den sie als nur mit sich selbst identische Gebilde gegen die allgegenwärtige Herrschaft des Identitätsprinzips einlegen. In dieser Hinsicht konvergieren Kunst und Philosophie, doch kann Kunst die „Wahrheit als Ausdruck“ ebensowenig positiv geben wie diese, sondern nur negativ. Wie für Hegel müssen auch für Adorno die Kunstwerke ihren „Zweck in sich haben“: indem dies der Fall ist, opponieren sie ihrem innersten Wesen nach gegen das Identitätsdenken der instrumentellen Vernunft.

„Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen bestehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.“³²

So wird Kunst zum „Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden“³³. Kunst ist also nicht Vorwegnahme der Utopie, sie kann, was sein könnte, nur verschlüsselt sagen und nötigt daher zu Interpretation, Kommentar, Kritik.

„GUTES“ UND „SCHLECHTES“ ENDE DER KUNST

Wenn ihm angesichts der reichhaltigen Entfaltung moderner Kunstproduktion und des hohen Stellenwertes, den er der Kunst als „Statthalter“ der Utopie beimißt, Hegels Prognose von deren geschichtlichem Ende auch veraltet erschien, nimmt doch auch Adorno mehrmals dieses Thema auf. Man wird in diesem Zusammenhang zuerst an seinen wohl bekanntesten Ausspruch denken, welcher besagt, es sei „barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“³⁴; hier geht es allerdings um das Versagen von Kulturkritik und die Unzulänglichkeit begrifflicher Darstellungskraft angesichts des real gewordenen Grauens. Für die Problematik des möglichen Endes von Kunst wesentlicher ist deren Erörterung im Hinblick auf die zukünftige Entwicklung, nicht zuletzt wiederum unter dem Aspekt der Utopie:

„Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammen-

hang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende. Hegel hat als erster erkannt, daß es in ihrem Begriff impliziert ist.“³⁵

Vergegenwärtigen wir uns, wie oben ausgeführt, daß die in der Kunst zutage tretende Wahrheit immer – und gerade in der Moderne – die Darstellung des gesellschaftlichen Unwahren beinhaltet, ergeben sich zwei mögliche Weisen des Absterbens von Kunst: zum einen, daß dieses Unwahre verschwindet, Kunst mit Praxis überhaupt eins würde und als separater Bereich keine Existenzberechtigung mehr hätte; dies bedeutete nichts Geringeres als die Erfüllung von Utopie. Noch in der *Philosophie der neuen Musik* hält sie Adorno zumindest als Möglichkeit offen:

„Erst einer befriedeten Menschheit würde die Kunst absterben: ihr Tod heute, wie er droht, wäre einzig der Triumph des bloßen Daseins über den Blick des Bewußtseins, der ihm standzuhalten sich vermißt.“³⁶

Damit ist aber auch die zweite, weitaus realistischere Möglichkeit des Endes von Kunst angesprochen: daß der Bann des Unwahren so übermächtig wird, daß es als solches gar nicht mehr wahrgenommen und dargestellt werden kann und auch die letzte Nische, in der Kunst bislang ihre erwähnte Statthalterfunktion ausüben konnte, okkupiert. Dies geschieht durch das fortschreitende Umsichgreifen der von Adorno und Horkheimer so genannten Kulturindustrie: mit diesem Begriff, der zu einem der wichtigsten in der späteren kritischen Theorie wurde, bezeichneten sie alle Arten der Unterwerfung kreativen Potentials unter die instrumentalisierte Rationalität des kommerziellen Kalküls. Näherte sich in der ersten – freilich völlig utopischen – Version jede Arbeit künstlerischer Tätigkeit, so wird unter diesem Aspekt umgekehrt diese zur Arbeit – dies war sie natürlich immer, wenn man „Arbeit“ im weiten Sinne als anspruchsvolle, höchst konzentrierte Aktivität versteht; hier aber ist gemeint: zur Arbeit im ganz trivialen oder, um wieder einmal einen marxistischen Terminus zu verwenden, „entfremdeten“ Sinn: zur Lohnarbeit, zum Dienst am Kunden. Wollte man einwenden, daß doch auch frühere Kunstschaffende mit ihren Werken ihren Lebensunterhalt sichern mußten, so wäre mit Adorno zu entgegnen:

„Die gesamte Praxis der Kulturindustrie überträgt das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde. Seitdem diese als Waren auf dem Markt ihren Urhebern das Leben erwerben, hatten sie schon etwas davon. Aber sie erstrebten den Profit nur mittelbar, durch ihr autonomes Wesen hindurch. ... Die Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war, wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt, mit oder ohne den bewußten Willen der Verfügenden. ... Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sie sind es durch und durch.“³⁷

Dieser Sachverhalt ist zumindest den reflektierteren Konsumenten längst bewußt, als störend wird er offenbar nicht empfunden. Der Warencharakter jeder wie immer gearteten kulturellen Produktion ist zur Selbstverständlichkeit geworden. Dies bedeutet aber, daß das, was von Kunst blieb, in keiner Weise mehr Selbstzweck ist, sondern nur noch jenes – mit Hegel gesprochen – „flüchtige Spiel“, das lediglich „dem Vergnügen und der Unterhaltung dient“³⁸; um Autonomie und Erkenntnischarakter der Kunst ist es damit geschehen, und auch um ihre „perspektivische Resistenzkraft“. So

„stärkt sie nicht mehr das Besondere gegen das gesellschaftlich Allgemeine, sondern wird zum Vollzugsorgan des letzteren.“³⁹

Dies geschieht unter anderem dann, wenn man den Wert von Kunst am Publikumserfolg ablesen zu können glaubt und sich dazu noch auf Demokratie beruft.

Die Tendenz zur völligen Ersetzung von Kunst durch Kulturindustrie hat sich seit Adornos Tod fraglos noch verstärkt. Offenkundig wird diese Entwicklung durch eine schon seit längerem zu beobachtende Krise aller sich als avantgardistisch verstehenden Kunst, die weit über die Frage ihrer Finanzierbarkeit hinausweist. Sie gründet schlicht darin, daß das konflikträchtige Potential der Moderne weitestgehend ausgeschöpft ist: man hat sich an sie gewöhnt, nichts kann mehr provozieren, am allerwenigsten als solche angekündigte Skandale. Über sie regt sich niemand mehr auf, abgesehen höchstens von einigen notorischen Abendlandrettern beziehungsweise -untergangsdagnostikern, die ohne ihr Feindbild nicht leben können, aber in nicht allzu ferner Zukunft ausgestorben sein dürften. Die weitaus größere Zahl will „einfach Spaß haben“ und beschränkt das ästhetische Bedürfnis auf die Behübschung des Alltags (beziehungsweise Ablenkung von ihm), ehe sie wieder zu diesem übergeht.

So scheint sich die (pessimistische) Prognose Adornos und – mit durch die Moderne bewirkter Verzögerung – auch die Hegels zu bestätigen: Kunst kann längst nicht mehr der affirmative Ausdruck des geschichtlich herrschenden Geistes sein, aber auch nicht der kritische Einspruch gegen diesen. Konrad Paul Liessmann wagt dennoch eine optimistische Voraussicht:

„Die partielle Rückführung der Kunst in Ornamentik und Entertainment bedeutet aber nicht deren Ende nach ihrem Ende. Wie immer man die Kunst ansetzen will – als sinnliche Vergegenwärtigung dessen, was die Gegenwart entbehrt, wird sie auch weiterhin jener Stachel sein, der nicht nur das philosophische Denken aus mancher Lethargie zu holen weiß.“⁴⁰

Bleibt abzuwarten, ob und in welcher Form ihr dies in Zukunft gelingt; jedenfalls wird davon abhängen, ob Kunst erneut lebendiges Interesse zu wecken vermag oder auf ein bestenfalls museales Dasein beschränkt bleibt.

ANMERKUNGEN:

- 1 Gelegentlich ist auch schon früher von ästhetischen Problemen die Rede; diese Ausführungen betreffen aber nicht die hier zu erörternde Thematik. Vgl. hierzu Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*. Wien 1993, S. 45 ff.
- 2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie III, Werke* in 20 Bänden. Hg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970, Bd. 10, S. 367
- 3 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke*, a. a. O., Bd. 13, S. 14
- 4 a. a. O., S. 20
- 5 ebd.
- 6 a. a. O., S. 44
- 7 Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*, a. a. O., S. 35
- 8 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a. a. O., Bd. 13, S. 17
- 9 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II, Werke*, a. a. O., Bd. 14, S. 127 f.
- 10 a. a. O., S. 13
- 11 a. a. O., S. 128 f.
- 12 Heinrich Heine: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. Stuttgart 1997, S. 46
- 13 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a. a. O., S. 25
- 14 Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts, Werke*, a. a. O., Bd. 7, S. 28
- 15 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a. a. O., S. 25 f.
- 16 Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*, a. a. O., S. 41
- 17 a. a. O., S. 43
- 18 vgl. Heinz Steinert: *Adorno in Wien*. Wien 1989, S. 16
- 19 Zum „Elfenbeinturm“ nahm Adorno in seinem letzten Interviews Stellung; vgl. Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1997, Bd. 20.1., S. 403
- 20 Adorno: *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 7, S. 391, S. 419
- 21 Norbert Rath: *Adornos Kritische Theorie*, Paderborn 1982, S. 105
- 22 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 16
- 23 a. a. O., S. 19
- 24 Rolf Wiggershaus: *Theodor W. Adorno*. München 1987, S. 113
- 25 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 348
- 26 a. a. O., S. 337 f.
- 27 a. a. O., S. 515
- 28 Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, a. a. O., S. 325
- 29 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 309
- 30 a. a. O., S. 39, S. 41
- 31 a. a. O., S. 56
- 32 a. a. O., S. 14
- 33 a. a. O., S. 26
- 34 Adorno: *Prismen. Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 10.1, S. 30
- 35 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 55 f.
- 36 Adorno: *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 12, S. 24
- 37 Adorno: *Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 10.1., S. 338
- 38 vgl. Anmerkung 4
- 39 Gerhard Schweppenhäuser: *Theodor W. Adorno*, Hamburg 1996, S. 148
- 40 Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*, a. a. O., S. 206

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

Österreichweite Dissertations-Datenbank / Literaturdatenbank
ca. 18.000 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**

JOHANN DVOŘÁK

HEINRICH HEINE ÜBER DIE MODERNE KUNST, DIE REVOLUTION UND DAS GUTE LEBEN FÜR ALLE MENSCHEN

„Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisepoche vor allen früheren aus.

Alle festen und eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.“¹

Karl Marx & Friedrich Engels

„Wenn wir es dahin bringen, daß die große Menge die Gegenwart versteht, so lassen die Völker sich nicht mehr von den Lohnschreibern der Aristokratie zu Haß und Krieg verhetzen, das große Völkerbündnis, die Heilige Allianz der Nationen, kommt zu Stande, wir brauchen aus wechselseitigem Mißtrauen keine stehenden Heere von vielen hunderttausend Mördern mehr zu füttern, wir benützen zum Pflug ihrer Schwerter und Rosse, und wir erlangen Friede und Wohlstand und Freiheit. Dieser Wirksamkeit bleibt mein Leben gewidmet; es ist mein Amt.“²

„Der Schriftsteller, welcher eine soziale Revolution befördern will, darf immerhin seiner Zeit um ein Jahrhundert vorausseilen; der Tribun hingegen, welcher eine politische Revolution beabsichtigt, darf sich nicht allzuweit von den Massen entfernen.“³

„Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.
Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit, und als die Schlacht begann, focht ich voran, in der ersten Reihe.
Rund um mich her liegen die Leichen meiner

Freunde, aber
wir haben gesiegt. Wir haben gesiegt, aber rund
umher liegen
die Leichen meiner Freunde. In die jauchzenden
Triumphgesänge
tönen die Choräle der Totenfeier. Wir haben aber
weder Zeit zur Freude noch zur Trauer. Aufs neue
erklingen
die Drommeten, es gilt neuen Kampf –
Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.“⁴

Heinrich Heine

„Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; *umgekehrt wäre es besser.*“⁵

Theodor W. Adorno

Während Heinrich Heine einst als undeutscher, zersetzender Schriftsteller oder als unernster Possenreißer, dem nichts heilig ist, diffamiert worden war, wurden im Heine-Jahr 1997 andere Bilder von ihm hervorgebracht: da erschien Heine auf einmal als ernsthafter, ringender, gläubiger, religiöser Mensch oder als guter – patriotischer – Deutscher, der stets

sein Vaterland, seine Heimat liebte und Sehnsucht nach ihr hatte (also war er doch kein vaterlandsloser Gesell).

Auch politisch soll Heine nicht ganz so radikal gewesen sein, wie es gelegentlich den Anschein hatte; eigentlich wünschte er sich nicht den Kommunismus, sondern allenfalls die konstitutionelle Monarchie.

Diese neuen Neutralisierungsstrategien gegenüber einem unangenehmen Schriftsteller trachten genau jene Widersprüche, jene spöttisch-ironische Komplexität seiner Texte einzuebennen, die Heinrich Heines Qualität ausmachen: es soll eine Versöhnung erschlichen werden, die ohne eine radikale Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse (für die Heine immer eingetreten ist) nicht möglich ist.

Heinrich Heine war und ist kein Schriftsteller, der Gemütlichkeit verbreitet; seine Texte – ob Lyrik oder Prosa – *erzwingen* die Anstrengung des Gedankens, machen Denk-Arbeit notwendig, wenn der ‚Witz bei der Sache‘ jeweils begriffen werden soll.

Die konstruierte Mehrdeutigkeit seiner Texte, das (bis heute immer wieder an ihm beobachtete und kritisierte) Artificielle erzeugt („produziert“) einen Typus von denkenden und tätig aufnehmenden Leserinnen und Lesern, von ‚produktiven Konsumenten‘ oder aber destruiert bei den der Sache (der modernen Kunst, dem guten Leben der Massen) feindlich Gesonnenen jedes Lesevergnügen.

Ein Beispiel dafür, wie Heine Idylle und Gemütlichkeit aufbaut und zerstörte, ist das folgende Zitat aus seinen Aufzeichnungen:

„Friedliche Gesinnung. Wünsche: bescheidene Hütte, Strohdach, aber gutes Bett, gutes Essen, Milch und Butter, sehr frisch, vor dem Fenster Blumen, vor der Türe einige schöne Bäume, und wenn der liebe Gott mich ganz glücklich machen will, läßt er mir die Freude erleben, daß an diesen Bäumen etwa sechs bis sieben meiner Feinde aufgehängt werden –

Mit gerütem Herzen werde ich ihnen vor ihrem Tode alle Unbill verzeihen, die sie mir im Leben zugefügt – ja, man muß seinen Feinden verzeihen, aber nicht früher, als bis sie gehenkt worden.“⁶

Bei Heinrich Heine hat Kunst wesentlich zu tun mit der materiellen Wohlfahrt der Menschen, mit den irdischen Genüssen, mit dem Glück der Menschen.

„Wir befördern das Wohlsein der Materie, das materielle Glück der Völker, nicht weil wir gleich den Materialisten den Geist mißachten, sondern weil wir wissen, daß die Göttlichkeit des Menschen sich auch in seiner leiblichen Erscheinung kund gibt, und das Elend den Leib, das Bild Gottes, zerstört oder aviliert, und der Geist dadurch ebenfalls zu Grunde geht. Das große Wort der Revolution, das Saint-Just ausgesprochen: *le pain est le droit du peuple*, lautet bei uns: *le pain est le droit divin de l'homme*. Wir kämpf-

fen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Hierin ... unterscheiden wir uns von den Männern der Revolution. Wir wollen keine Sansculotten sein, keine frugale Bürger, ... : wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter.

Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltene Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphenanz, Musik und Komödien – Seid deshalb nicht ungehalten, Ihr tugendhaften Republikaner! Auf Eure zensorische Vorwürfe entgegnen wir Euch, was schon ein Narr des Shakespeare sagte: meinst du, weil du tugendhaft bist, solle es auf dieser Erde keine angenehmen Torten und keinen süßen Sekt mehr geben?

Die Saint-Simonisten haben etwas der Art begriffen und gewollt.⁷

So weist denn auch Heinrich Heine immer wieder auf den Charakter von Bildern hin, die Kargheit, Elend, Trübsinn propagieren, und hebt dem gegenüber jene Bilder hervor, die gutes Leben, Dynamik, Revolution verkünden. Damit in Verbindung aber bringt er verschiedene Vorstellungen von Geschichte. In einem Text aus dem Jahre 1833 heißt es:

„Das Buch der Geschichte findet mannigfaltige Auslegungen. Zwei ganz entgegengesetzte Ansichten treten hier besonders hervor.“

„Die einen sehen in allen irdischen Dingen nur einen trostlosen Kreislauf; im Leben der Völker wie im Leben der Individuen, in diesem, wie in der organischen Natur überhaupt sehen sie ein Wachsen, Blühen, Welken und Sterben: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. ... sie lächeln über alle Bestrebungen eines politischen Enthusiasmus, der die Welt besser und glücklicher machen will, und der doch am Ende erkühle und nichts gefruchtet; – in der kleinen Chronik von Hoffnungen, Nöten, Mißgeschicken, Schmerzen und Freuden, Irrtümern und Enttäuschungen, womit der einzelne Mensch sein Leben verbringt, in dieser Menschengeschichte sehen sie auch die Geschichte der Menschheit.“⁸

„Der oben besprochenen, gar fatalen fatalistischen Ansicht steht eine lichtere entgegen, die mehr mit der Idee einer Vorsehung verwandt ist, und wonach alle irdischen Dinge einer schönen Vervollkommenheit entgegenreifen, und die großen Helden und Heldenzeiten nur Staffeln sind zu einem höheren gottähnlichen Zustande des Menschengeschlechtes, dessen sittliche und politische Kämpfe endlich den heiligsten Frieden, die reinste Verbrüderung, und die ewigste Glückseligkeit zur Folge haben.“⁹

„Beide Ansichten, wie ich sie angedeutet, wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen; wir wollen auf der einen Seite nicht umsonst begeistert sein und das Höchste setzen an das unnütz Vergängliche; auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Wert behalte, und daß sie nicht bloß als Mittel gelte, und die Zukunft ihr Zweck sei. Und in der Tat, wir fühlen uns wichtiger gestimmt, als das wir uns nur als Mittel zu einem Zweck betrachten möchten ...“¹⁰

Weder ist Geschichte die ewige Wiederkehr des Gleichen noch aber sollen die Menschen bloß Er-

füllungsgehilfen eines schon stets vorhandenen höheren Zweckes (etwa entsprechend einem Konzept des unaufhaltsamen, stetigen Fortschritts) sein; die Menschen selbst sollen *ihre* Geschichte machen, und das soll heißen, ihr Leben als gutes Leben gestalten können.

„Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht.

Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution. Der elegische Indifferentismus der Historiker und Poeten soll unsere Energie nicht lähmen bei diesem Geschäfte; und die Schwärmerei der Zukunftbeglückter soll uns nicht verleiten, die Interessen der Gegenwart und das zunächst zu verfechtende Menschenrecht, das Recht zu leben, aufs Spiel zu setzen. –

Le pain est le droit du peuple, sagte Saint-Juste, und das ist das größte Wort, das in der ganzen Revolution gesprochen worden.“¹¹

Was Heinrich Heine immer wieder herauszuarbeiten trachtet, ist, daß eine weltabgewandte, an Leibfeindlichkeit orientierte Kunstauffassung eine ebensolche Lebensauffassung mit sich bringt und selbst dann, wenn sie nicht intendiert sind, äußerst negative politische Konsequenzen für die mögliche Befreiung der elenden und unterdrückten Massen hat.

Werden nämlich die politische Revolution, der Republikanismus, der gesellschaftliche Fortschritt nur unter dem Banner der fortwährenden materiellen Entsagungen für die große Zahl verfochten, dann können die Massen nie in ausreichendem Maß für die Sache der politischen und sozialen Revolution gewonnen werden: sich nur im Geiste zu erheben und im übrigen unten zu bleiben im Elend ist keine ausreichende Motivation.

Kunst birgt in sich alle gesellschaftlichen Vorgänge, macht sie sichtbar, diskutiert sie, verweist auf die Überwindung des Bestehenden im Namen eines möglichen Besseren (und zwar im Diesseits, hier und jetzt).

Der Künstler als Produzent bringt etwas Neues in die Welt ein und nicht nur die Abbildung des bereits Bestehenden.

Heinrich Heine wendet sich besonders gegen Bestrebungen einer normativen Ästhetik, gegen alle Versuche, der Kunst und den Künstlern vorzuschreiben, was und wie künstlerisch produziert werden sollte.

„Der große Irrtum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: was will der Künstler, oder gar, was muß der Künstler?

Die Frage, was soll der Künstler? entstand durch jene Kunstphilosophen, die, ohne eigene Poesie, sich Merkmale der verschiedenen Kunstwerke abstrahierten, nach dem Vorhandenen eine Norm für alles Zukünftige feststellten, und Gattungen schieden, und Definitionen und Regeln ersannen.“¹²

Heinrich Heine trat für die Autonomie der Kunst, für die Vorstellung von der Kunst um der Kunst willen, ein:

„... denn, wie Sie wissen, ich bin für die Autonomie der Kunst; weder der Religion, noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist sich selber letzter Zweck, wie die Welt selbst“.¹³

Und:

„Was ist in der Kunst das Höchste? Das, was auch in allen anderen Manifestationen des Lebens das Höchste ist: die selbstbewußte Freiheit des Geistes. ... Ja, dieses Selbstbewußtsein der Freiheit in der Kunst offenbart sich ganz besonders durch die Behandlung, durch die Form, in keinem Falle durch den Stoff, und wir können im Gegenteil behaupten, daß die Künstler, welche die Freiheit selbst und die Befreiung zu ihrem Stoffe gewählt, gewöhnlich von beschränktem, gefesseltem Geiste, wirklich Unfreie sind.“¹⁴

Der Künstler ist ein Produzent und kein bloßer Kopist der Realität oder Nachahmer der Natur; er arbeitet aus den vorgegebenen Materialien (Eindrücke, Gedanken, Ideen, Träume ...) neues – veredeltes – Material heraus: das Kunstwerk ist ein Ergebnis ‚industrieller‘ Tätigkeit.

„Nichts ist törichter als das Begehren, ein Dichter solle alle seine Stoffe aus sich selber heraus schaffen; das sei Originalität. Ich erinnere mich einer Fabel, wo die Spinne mit der Biene spricht und ihr vorwirft, daß sie aus tausend Blumen das Material sammle, wovon sie ihren Wachsbaue und den Honig darin bereite: ich aber, setzt sie triumphierend hinzu, ich ziehe mein ganzes Kunstgewebe in Originalfäden aus mir selber hervor.“¹⁵

Wenn Kunstwerke nicht bloß Abbilder der Wirklichkeit sind und die Künstler nicht nur als Nachahmer des bereits Bestehenden, sondern als Produzenten gesehen werden, die in erkennender, schöpferischer, phantasievoller, tätiger Weise beitragen zum Entwurf und zur Entstehung einer neuen Welt, dann ist damit auch eine neue, eine moderne Vorstellung von Kunst angelegt.

Moderne Kunst ist weder von der Wissenschaft noch von der Sphäre der Arbeit streng geschieden; daher ist wahrhaft moderne Kunst auch weder Religionsersatz, noch dient sie der Kaschierung der Wirklichkeit, und sie taugt auch nicht so recht zu politischer Propaganda: sie mag der Erkenntnis ebenso wie dem Vergnügen, der Entfaltung der Sinne und der intellektuellen Organisation dienen.

Künstler, als Produzenten verstanden, produzieren für einen Markt, für ein möglichst zahlreiches Publikum; wenn diese modernen Künstler mit ihren Werken mehr erreichen wollen, als damit nur ihren Lebensunterhalt zu verdienen, dann geht es um gesellschaftliche Wirkung und nicht bloß um Ruhm oder Nachruhm; und diese gesellschaftliche Wirkung ist nur zu erreichen, wenn die Konsumenten die Kunstwerke nicht nur kaufen, sondern sich auch weiter mit ihnen auseinandersetzen, sie weiter verarbeiten.

Der politische Charakter der modernen Kunst ergibt sich also keineswegs bloß aus dem politischen Engagement einzelner Künstler, aus ihrer subjektiven Willkür heraus – er ergibt sich aus der

Art und Weise der künstlerischen Produktion und der in ihr angelegten Wirkung der Kunstwerke:

Moderne Kunstwerke bedürfen der gedanklichen Weiterarbeit an ihnen, der produktiven Konsumtion durch das Publikum.

Die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken aber induziert beim Publikum eventuell neue Denkweisen, Ansätze einer neuen Organisation des individuellen Lebens, die vielleicht auch zu Ansätzen einer neuen Organisation der Gesellschaft übergehen könnten.

In diesem Sinne vermag Kunst immer wieder belehrend und erziehend auf Produzenten und Konsumenten zu wirken.

Der politische Charakter der modernen Kunst besteht also wesentlich in der Art und Weise ihrer Produktion durch Künstler und Publikum: es ist die Kategorie der Arbeit, die sowohl die Modernität als auch den politischen und gesellschaftlichen Charakter dieser Kunst ausmacht.

Gegenüber der modernen Kunst kann es keine andächtige Betrachtung, keine demütige Wesenschau geben; es bedarf vielmehr der theoretischen Auseinandersetzung, der produktiven Konsumtion, die eventuell in weitere gesellschaftliche Praxis übergehen kann.

Eine ästhetische Theorie, die an Kunst als produktiver Arbeit orientiert ist, plädiert für Künstler, die ihre handwerklichen und intellektuellen Fähigkeiten bewußt und planvoll ausbilden und dies dann in ihren Werken zum Ausdruck bringen; und diese ästhetische Theorie plädiert auch notwendigerweise für ein Publikum, das weder die Künstler noch ihre Werke vergötzt, sondern sich mit den Werken denkend auseinandersetzt; Konsumenten, die in der Auseinandersetzung mit Kunst ihre intellektuellen Fähigkeiten ebenso wie die der sinnlichen Wahrnehmung ausbilden und ihr individuelles und gesellschaftliches Organisationsvermögen einüben.

Das Ideal dieser modernen Kunsttheorie sind nicht gebende und hinnehmende, sondern gemeinsam *arbeitende* Menschen, arbeitend an einem gemeinsamen guten Leben.

In seiner Besprechung der Bilder im Pariser Salon von 1831 hebt Heine ein Bild besonders hervor: *„Die Freiheit führt das Volk“* von Eugène Delacroix.

„Aber trotz etwaiger Kunstmängel, atmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht. Eine Volksgruppe während den Juliustagen ist dargestellt, und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer roten phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde und Freiheitsgöttin. Daß sie eigentlich letztere bedeuten solle, ist nicht ganz bestimmt ausgedrückt, diese Figur scheint vielmehr die wilde Volkskraft, die eine fatale Bürde abwirft, darzustellen.“¹⁶

Er nimmt die mobilisierende Kraft dieses Bildes wahr; und zugleich versucht er, die Allegorisierung, die Stilisierung der kämpfenden, die Kämpfer anführenden, schönen, wilden Frau zur ‚Göttin‘ abzuwenden und insistiert auf sinnfrohe, revolutionäre Diesseitigkeit.

Wir können sehen, wie ästhetische Theorie, künstlerische Praxis und die nachdenkende und phantasievolle – schon selbst wieder schöpferische – Rezeption von Kunstwerken eminente politische Bedeutung hat (und zwar immer und unabhängig davon, ob ein politischer Zweck beabsichtigt war oder nicht).

Bemerkenswert ist auch, wie Heine immer wieder die Rezeption der Kunstwerke, die Reaktionen des Publikums, beobachtet und beschreibt:

„»Papa!« rief eine kleine Karlistin, »wer ist die schmutzige Frau mit der roten Mütze?« –»Nun freilich«, spöttelte der noble Papa mit einem süßlich zerquetschten Lächeln, »nun freilich, liebes Kind, mit der Reinheit der Lilien hat sie nichts zu schaffen. Es ist die Freiheitsgöttin.« – »Papa, sie hat auch nicht einmal ein Hemd an.« – »Eine wahre Freiheitsgöttin, liebes Kind, hat gewöhnlich kein Hemd, und ist daher sehr erbittert auf alle Leute, die weiße Wäsche tragen.«¹⁷

Heinrich Heine lebte in einer Zeit der Revolutionen und Konterrevolutionen. Intellektuelle, die in solchen Zeiten ihren Unterhalt mit Schreiben, mit der Herstellung von Literatur, verdienen, müssen – wenn sie auf Seiten der Revolutionen stehen – genau sein in der Bestimmung ihrer artistischen Position, ihrer Stellung in der Kunst und in der Gesellschaft; was immer sie tun, hat politische Bedeutung.

Heine hat seine gesellschaftliche Stellung bestimmt als Schriftsteller *und* Tribun; als absolut moderner Künstler trat er ein für Glück und Wohlstand und Freiheit für alle: und so vermochte er immer wieder das politische Engagement für die Befriedi-

gung der materiellen Bedürfnisse der Massen zu verknüpfen mit der Anregung zur eigenständigen Denkarbeit, zur denkenden und schließlich tätigen Auseinandersetzung mit den bestehenden (und gründlich zu verbessernden) Verhältnissen.

ANMERKUNGEN:

- 1 Karl Marx / Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei [1848]. *Werke*, Band 4, Dietz Verlag, Berlin 1959, S. 465
- 2 Heinrich Heine: Französische Zustände. Vorrede. *Sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Band 3 [2. Aufl.], dtv, München 1997, S. 91
- 3 Heine: Französische Zustände. *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 5, S. 215
- 4 Heine: Hymnus. *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 4, S. 489
- 5 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. *Gesammelte Schriften*. Band 7. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1972, S. 27
- 6 Heine: *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 6/I, S. 649
- 7 Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 3, S. 570
- 8 Heine: Verschiedenartige Geschichtsauffassung. *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 3, S. 21
- 9 a. a. O., S. 22
- 10 ebd.
- 11 a. a. O., S. 23
- 12 Heine: Gemäldeausstellung in Paris 1831. *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 3, S. 44 f.
- 13 Heine: Über die französische Bühne. *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 3, S. 317
- 14 Heine: Lutetia. *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Band 5, S. 438
- 15 Heine: Über die französische Bühne, a. a. O., S. 319
- 16 Heine: Gemäldeausstellung in Paris 1831, a. a. O., S. 39 f.
- 17 a. a. O., S. 41

GERALD KERTESZ

ÄSTHETIK UND MODERNE BEI GEORG SIMMEL

Georg Simmel (1858-1918) hat nach weitgehender Vergessenheit in den vergangenen Jahren wieder Beachtung gefunden, was sich u.a. an der Edition seines äußerst vielfältigen Gesamtwerks zeigt.¹ Lange Zeit war er allenfalls als einer der Begründer der Soziologie bekannt, als solcher meist im Schatten seines – von der soziologischen Problemgeschichte her gesehen – bedeutenderen Zeitgenossen Max Weber. Auf philosophischer Seite wird sein Name gelegentlich mit der sogenannten Lebensphilosophie der Jahrhundertwende, die bis in die präfaschistische Ära wirksam war, in Verbindung gebracht – was problematisch ist, denn die charakteristischen lebensphilosophischen Grundtendenzen, also die Hinwendung zu wie immer gearteten irrationalen „Ursprüngen“ und die Betonung des Vorranges „intuitiver“ Gefühls- vor rationaler Verstandes- beziehungsweise Vernunftkenntnis finden sich im Denken Simmels nur ansatzweise; als „lebensphilosophisch“ zu bezeichnen wäre allerdings – in weitem Sinne – sein immer wieder hervortretendes Interesse am Alltagsleben und dessen ästhetischen Erscheinungsweisen. In dieser Hinsicht zeigt sich Simmel als durchaus zeitgemäßer, am urbanen Leben orientierter, scharfsinniger Theoretiker der Moderne, der deren soziale Mechanismen phänomenologischen Mikroanalysen unterwirft und dabei sowohl historisch bedingte wie auch überzeitliche Strukturen voneinander abzugrenzen und zu verdeutlichen sucht. Die dabei zutage tretende Vielseitigkeit der behandelten Probleme sowie der weitgehend essayistische Charakter seines Werkes trugen Simmel oft den Vorwurf der Oberflächlichkeit ein, machen ihn aber gerade für eine sich postmodern verstehende Rezeption erneut interessant.

Die schillernde Palette der von Simmel behandelten Themen, die von soziologischen und moralphilosophischen Untersuchungen über solche zu Fragen der Literatur und der Ästhetik im allgemeinen bis zu Skizzen über Mode und Koketterie reicht, machte ihn einem relativ breiten Publikum bekannt, führte aber auch dazu, daß er schon um die Jahrhundertwende als eine Art „Zeitphilosoph“ im guten wie im abwertenden Sinn dieses Begriffs erschien,

„wobei dieses ambivalente Diktum sowohl die Bedeutung des Auf-der-Höhe-der-Zeit-Stehens im Sinne eines radikalen avantgardistischen Innovationsanspruches beinhaltet als auch das Vergängliche unterstreichen soll, das bereits durch die nächste Mode überholt zu werden droht.“²

Simmel repräsentierte geradezu prototypisch das protestantisch assimilierte, gebildete jüdische Bürgertum Berlins im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Schon sein Bildungsgang war sehr facet-

tenreich: Er studierte in seiner Heimatstadt Geschichte, Kunstgeschichte, Völkerpsychologie, Altitalienisch und Philosophie. Hier erlangte er nach seiner Habilitation über Kants transzendente Ästhetik 1885 eine Privatdozentur, während der u.a. auch Georg Lukács und Ernst Bloch zu seinen Hörern zählten. Der Aufstieg zum Professor blieb dem immer quer zum akademischen Diskurs Stehenden lange verwehrt, erst in den letzten Jahren seines Lebens – 1914 – folgte er einem Ruf nach Straßburg, wo er bis zu seinem Tod blieb.

SIMMELS „FORMALE SOZIOLOGIE“

Simmels Denken suchte anfänglich nach einer Synthese aus Kant und dem mechanistisch-materialistischen Wissenschaftsverständnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Erkenntnis deutete er zunächst unter dem Einfluß der Evolutionsbiologie als Anpassungsprozeß des Menschen an seine Umwelt; im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Neukantianismus, vornehmlich mit dem der Südwestdeutschen Schule, trat die spontane Konstitutionsleistung des Subjekts verstärkt ins Zentrum der Betrachtung. Dessen Wechselbeziehung mit den Gegebenheiten seines sozialen Umfeldes wurde nunmehr zum bevorzugten Gegenstand der Untersuchungen, und hier wurzelt auch Simmels soziologisches Interesse; dieses folgt einer kantianisch inspirierten, transzendentalphilosophischen Fragestellung: Aufgrund welcher Mechanismen ist gesellschaftliches Leben überhaupt möglich? Auf welchem Wege erfolgt „Vergesellschaftung“? Diese Probleme führten Simmel zur Ausarbeitung jenes Konzeptes, das in weiterer Folge als „formale Soziologie“ bezeichnet wurde: gefragt wird nach den abstrakten Grundstrukturen gesellschaftlicher Beziehungen, die in ihrer reinen Form als historisch unabhängig angesehen werden, wie Arbeitsteilung, Hierarchie, Konkurrenz, Tausch, Interessenartikulation u.a. Grundlegende Bedeutung kommt der Kategorie der Wechselwirkung zu; alles gesellschaftliche Geschehen ist letztlich wechselseitiger Austausch der handelnden Individuen.

„Bezogen auf die uralte Frage, was ‚die Gesellschaft‘ in ihrem Wesen eigentlich sei, gibt Simmel denn auch eine höchst formale Antwort. Denn diese ist ihm zufolge nur die Summe aller sozialen Wechselwirkungen und mithin ein rein gradueller Begriff, dessen Umfang seinerseits von dem historisch jeweils vorgegebenen entwicklungsgeschichtlichen Niveau der sozialen Differenzierung bestimmt wird.“³

Simmel baute seine Gesellschaftslehre nicht zum System aus: es ging ihm keineswegs darum, aus Interessengegensätzen eine geschichtlich wirksa-

me Dialektik zu konstruieren oder die Gesamtheit des gesellschaftlichen Gefüges aus einem obersten Prinzip zu deduzieren, sondern die Heterogenität und Differenziertheit alles Geschehens zu akzeptieren und möglichst wertneutral zu interpretieren. Demgemäß wird auch jeglicher Anspruch auf eine Totalitätserkenntnis des Weltganzen aus „letzten Gründen“ wie Vernunft, Geist oder Wille abgelehnt, ebenso jede Form des Reduktionismus, also die Herleitung sozialer Phänomene aus allein maßgebenden Faktoren wie etwa Naturgegebenheiten (Biologismus), Wirtschaftsverhältnisse (Ökonomismus) oder persönliche Besonderheiten der Einzelindividuen (Psychologismus).

Simmels Verständnis der Sozialwissenschaft war noch weitgehend geisteswissenschaftlich ausgerichtet: Er ging aus von der Überzeugung, daß die Vielschichtigkeit menschlicher Individualität keinerlei Maß- und Berechenbarkeit zulasse, wodurch die quantifizierenden Methoden der Naturwissenschaften auf soziologischem Gebiet keine Anwendung finden könnten. Es kann daher auch keine den Naturgesetzen analogen „Gesetze“ gesellschaftlicher Prozesse geben, da die Komplexität der sie bedingenden Interaktionen die zur Aufstellung von gesetzbildenden Hypothesen erforderliche Exaktheit niemals ermöglicht.

„Der Soziologe kann vielmehr immer nur gewisse Regelmäßigkeiten der Entwicklung feststellen, die sich formal beschreiben und im Sinne einer entsprechenden Typologie auch begrifflich voneinander unterscheiden lassen.“⁴

Die gesellschaftliche Wirklichkeit wird also nicht wie in der späteren empirischen Soziologie mit Hilfe mathematisch-statistischer Methoden, sondern deutend erschlossen; auch Max Weber, Emile Durkheim und Karl Mannheim („Wissenssoziologie“) vertraten – neben anderen – noch diesen Typus einer „verstehenden Soziologie“. Solches Verstehen war für Simmel in erster Linie ein Verstehen gesellschaftlicher Wechselwirkungen, und dieser Begriff erlangte – wie er selbst zugesteht – bei ihm eine Art metaphysischer Dimension:

„Von dieser soziologischen Bedeutung des Wechselwirkungsbegriffs aus aber wuchs er mir allmählich zu einem schlechthin umfassenden metaphysischen Prinzip auf. Die zeitgeschichtliche Auflösung alles Substantiellen, Absoluten, Ewigen in den Fluß der Dinge, in die historische Wandelbarkeit, in die nur psychologische Wirklichkeit scheint mir nur dann vor einem haltlosen Subjektivismus und Skeptizismus gesichert, wenn man an die Stelle jener substantiell festen Werte die lebendige Wechselwirksamkeit von Elementen setzt, welche letzteren wieder der gleichen Auflösung ins Unendliche unterliegen.“⁵

DIE BEFINDLICHKEIT DES MODERNEN MENSCHEN

Auch Simmels umfangreichstes Werk, die „Philosophie des Geldes“ (1900), ist diesem Wissen-

schaftsverständnis verpflichtet. Sie stellt eine Phänomenologie der historischen, sozialen und psychologischen Voraussetzungen der Geldwirtschaft einerseits und deren Auswirkungen auf alle kulturellen Bereiche speziell des modernen Lebens andererseits dar. Die Untersuchung versteht sich als „jenseits der ökonomischen Wissenschaft vom Gelde“; diese betrachte gleichsam nur die Außenseite, die quantifizierbare Dynamik des Geldverkehrs; Simmel aber geht es um deren kritische Reflexion hinsichtlich aller Bewußtseinsgrundlagen und Äußerungen. Er möchte

„die Voraussetzungen darstellen, die, in der seelischen Verfassung, in den sozialen Beziehungen, in der logischen Struktur der Wirklichkeiten und der Werte gelegen, dem Geld seinen Sinn und seine praktische Stellung anweisen“,

aber weiters auch ihre

„Wirkungen auf die innere Welt: auf das Lebensgefühl der Individuen, auf die Verkettung ihrer Schicksale, auf die allgemeine Kultur“⁶.

Als „reinste Form“ gesellschaftlicher Wechselwirkung, die dem Geldwesen zugrunde liegt, erkennt Simmel den Tausch; er ist ein keineswegs auf den ökonomischen Bereich beschränkter Vorgang, sondern durchdringt in wenn auch subtiler Form praktisch alle zwischenmenschlichen Beziehungen. Die Entstehung des Geldes bewirkte eine befriedende, zivilisierende Entwicklung, indem sie die unmittelbar wirksamen Mechanismen von Kampf, Streit und Konkurrenz – den Hobbeschen „Bellum omnium contra omnes“ – den Gesetzen des Marktes unterwarf und eine rational überschaubare Form der Kompatibilität der zur Verfügung stehenden Güter stiftete.

Andererseits verursacht das Geld jedoch die zunehmende Entfremdung zumal des modernen Menschen von seinen ursprünglichen sozialen Zusammenhängen, indem es seine Funktion wechselt und vom reinen Mittel des Tausches zum Selbstzweck wird, der alles Substantielle in „freischwebende Prozesse“ und damit in Relativität auflöst.

„An mehr als an einem Punkte unserer Kultur macht sich diese Tendenz auf Distanzierung beherrschend fühlbar; ... Als eine Hauptursache jener Berührungangst aber erscheint mir das immer tiefere Eindringen der Geldwirtschaft, das die naturalwirtschaftlichen Verhältnisse früherer Zeiten mehr und mehr zerstört – wenn auch dieses Zerstörungswerk noch nicht völlig gelungen ist. Das Geld schiebt sich zwischen Mensch und Mensch, zwischen Mensch und Ware, als eine vermittelnde Instanz, als ein Generalnenner, auf den erst jeder Wert gebracht werden muß, um sich weiterhin in andere Werte umsetzen zu können. Seit der Geldwirtschaft stehen uns die Gegenstände des wirtschaftlichen Verkehrs nicht mehr unmittelbar gegenüber, unser Interesse bricht sich erst in dem Medium des Geldes, nicht ihre eigene sachliche Bedeutung, sondern wie viel sie, an diesem Zwischenwert gemessen, wert sind, steht dem wirtschaftenden Menschen vor Augen; ... so stellt uns das Geld mit der Vergrößerung seiner Rolle in eine immer gründlichere Distanz von den Objekten, die Unmittelbarkeit

der Eindrücke, der Wertgefühle, der Interessiertheit wird abgeschwächt, unsere Berührung mit ihnen wird durchbrochen und wir empfinden sie gleichsam nur durch eine Vermittlung hindurch, die ihr volles, eigenes, unmittelbares Sein nicht mehr ganz zu Wort kommen läßt. So scheinen sehr mannigfaltige Erscheinungen der modernen Kultur einen tiefen psychologischen Zug gemeinsam zu haben, den man in abstrakter Weise als die Tendenz zur Distanzvergrößerung zwischen dem Menschen und seinen Objekten bezeichnen kann und der auf ästhetischem Gebiet nur seine deutlichen Formen gewinnt.“⁷

Die Befindlichkeit des modernen Großstadtlebens, in dem diese hier umrissene Entfremdung der Menschen untereinander und gegenüber den Objekten am deutlichsten hervortritt, bildet die Grundfolie für Simmels weitere soziologische und ästhetische Untersuchungen. Wie für Max Weber stellt sich auch für ihn die Entwicklung des Gesellschaftslebens der Moderne als ein Prozeß zunehmender Rationalisierung aller Lebensverhältnisse dar, der den einzelnen auf ein berechenbares Moment im Getriebe des Ganzen reduziert. In dem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* erörtert Simmel die psychischen Auswirkungen der großstädtischen Lebensform auf das Individuum.

„Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. ... So schafft der Typus des Großstädtlers – der natürlich von tausend individuellen Modifikationen umspielt ist – sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande, dem die Steigerung des Bewußtseins, wie dieselbe Ursache sie erzeugte, die seelische Prerogative verschafft. ... Geldwirtschaft aber und Verstandesherrschaft stehen im tiefsten Zusammenhange. Ihnen ist gemeinsam die reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen, in der sich eine formale Gerechtigkeit oft mit rücksichtsloser Härte paart. Der rein verstandesmäßige Mensch ist gegen alles eigentlich Individuelle gleichgültig, weil aus diesem sich Beziehungen und Relationen ergeben, die mit dem logischen Verstande nicht auszuschöpfen sind – gerade wie in das Geldprinzip die Individualität der Erscheinungen nicht eintritt. Denn das Geld fragt nur nach dem, was ihnen allen gemeinsam ist, nach dem Tauschwert, der alle Qualität und Eigenart auf die Frage nach dem bloßen Wieviel nivelliert. Alle Gemütsbeziehungen zwischen Personen gründen sich auf deren Individualität, während die verstandesmäßigen mit den Menschen wie mit Zahlen rechnen, wie mit an sich gleichgültigen Elementen, die nur nach ihrer objektiv abwägbaren Leistung ein Interesse haben ...“⁸

Besonders bedeutsam ist hier das mehrmals angesprochene Gleichgültigwerden gegenüber allem Individuellen, das in weiterer Konsequenz zur völligen Entwertung der Dinge in ihrer spezifischen Qualität und schließlich des Menschen selbst führen kann. Mit dieser Sichtweise wird Simmel zum

Diagnostiker jenes neuzeitlichen Nihilismus, der auch Nietzsche schon vor Augen stand. Sehr anschaulich wird dies in der Beschreibung des Phänomens der „Blasiertheit“, zu der der großstädtische Mensch tendentiell neigt.

„Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, daß sie nicht wahrgenommen würden, wie von dem Stumpfsinnigen, sondern so, daß die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird. Sie erscheinen dem Blasierten in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung, keines wert, dem anderen vorgezogen zu werden. Diese Seelenstimmung ist der getreue subjektive Reflex der völlig durchgedrungenen Geldwirtschaft; indem das Geld alle Mannigfaltigkeiten der Dinge gleichmäßig aufwiegt, alle qualitativen Unterschiede zwischen ihnen durch Unterschiede des Wieviel ausdrückt, indem das Geld, mit seiner Farblosigkeit und Indifferenz, sich zum Generalrenner aller Werte aufwirft, wird es der fürchterlichste Nivellierer, es höhlt den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre Unvergleichbarkeit rettungslos aus. ... Darum sind die Großstädte ... auch die eigentlichen Stätten der Blasiertheit, in der die Nerven ihre letzte Möglichkeit, sich mit den Inhalten und der Form des Großstadtlebens abzufinden, darin entdecken, daß sie sich der Reaktion auf sie versagen – die Selbsterhaltung gewisser Naturen um den Preis, die ganze objektive Welt zu entwerten, was dann am Ende die eigene Persönlichkeit unvermeidlich in ein Gefühl gleicher Entwertung hinabzieht.“⁹

Trotz dieser zweifellos pessimistischen Diagnose der Befindlichkeit des atomisierten Individuums der modernen Lebenswelt, für welches der großstädtische Mensch prototypisch steht, verfällt Simmel nicht der Denkweise jener Lebensphilosophien, die als Therapie ein „Zurück-Zu“ angeblich echteren, ursprünglicheren Dimensionen – seien es „einfachere“, naturverbundenerer Lebensverhältnisse oder metaphysische Sinngebungen – empfehlen; die Entwicklung der Moderne ist unhintergebar, der in ihr sich vorfindliche Mensch kann nur versuchen, innerhalb der vom allumfassenden Tauschverhältnis geprägten Bedingungen zur bestmöglichen Verwirklichung seiner Potentiale zu finden. Die Arbeitsteilung der durchorganisierten Produktion läßt dies allerdings in nur sehr beschränktem Ausmaß zu; in ihr kommt „die Vollendung des Produkts auf Kosten der Entwicklung des Produzenten“ zustande.¹⁰ Der Arbeiter vermag aufgrund der Aufteilung des Produktionsvorganges das Produkt nicht mehr als Resultat seiner Tätigkeit und sich nicht mehr als schöpferisches Subjekt zu erkennen – womit Simmel weitgehend der Marxschen Theorie der Entfremdung folgt. Anders als Marx sucht Simmel den Ausweg aus dieser Entfremdung jedoch mit Hilfe einer idealistischen Konstruktion: Er hebt hervor, daß die arbeitsteilige Organisation jener rationalen, alles dem Kriterium der Berechenbarkeit unterwerfenden Sphäre des „Geistes“ angehört, den er durch den umfassenderen Begriff der „Seele“ ergänzt: diese ist als die unmittelbare Bewußtsein-

seinheit zu verstehen, innerhalb welcher der Geist als Gesamtheit der planenden und rechnenden Vorgangsweisen nur einen einseitig ausgerichteten Aspekt darstellt.

„Geist ist der objektive Inhalt dessen, was innerhalb der Seele in lebendiger Funktion bewußt wird; Seele ist gleichsam die Form, die der Geist, d. h. der logisch-begriffliche Inhalt des Denkens, für unsere Subjektivität, als unsere Subjektivität, annimmt.“¹¹

Mit dieser die begrifflich-rationalen Ordnungsfunktionen umfassenden und sie (im besten Fall) zu einer synthetischen Einheit zusammenführenden Dimension konstruiert Simmel jenen Ort, der autonome, vom arbeitsteiligen Betrieb weitgehend unbehelligte Produktion ermöglicht. Am vollkommensten ist dies in der Kunst der Fall: in ihr tritt das schöpferische Individuum in seiner Unverwechselbarkeit in Erscheinung, wie es in den organisierten Produktionsvorgängen keineswegs möglich ist.

„Das Kunstwerk ist unter allem Menschenwerk die geschlossenste Einheit, die sich selbst genügendste Totalität ..., (es) fordert nur einen Menschen, diesen aber ganz und seiner zentralsten Innerlichkeit nach: es vergilt dies dadurch, daß seine Form ihm der reinsten Spiegel und Ausdruck des Subjekts zu sein gestattet.“¹²

KUNST UND ALLTAG – GETRENNTHEIT UND SCHNITTSTELLEN

In den Kunstwerken gelangt nicht nur die Individualität des Produzenten zu ihrem adäquaten Ausdruck, sie stellen auch für den Konsumenten Ruhepunkte innerhalb des unaufhörlichen Wechsels und der Reizüberflutung durch die moderne Welt dar. Simmels ästhetische Schriften behandeln vorrangig den Konflikt zwischen dem Einzelindividuum und seiner Vergesellschaftung; sie versuchen, Lebensformen und Kunstformen aufeinander zu beziehen, wobei die notwendige Verflochtenheit der Kunstwerke mit dem gesellschaftlichen Leben ebenso gesehen wird wie deren wesensmäßige Eigenständigkeit.

Bei der Erörterung von ästhetischen Thematiken geht Simmel häufig von peripheren, scheinbar nebensächlichen und der Sphäre des Alltäglichen zugewandten Objekten wie etwa einem Bildrahmen, einem Krug beziehungsweise dessen Henkel oder auch Möbelstücken, dem „Interieur“, aus und reflektiert von hier die Stellung des Kunstwerkes in der Lebenswelt beziehungsweise seine Schnittstellen mit dieser. Generell vertritt Simmel eine, wie Adorno feststellt,

„konventionelle Ansicht vom fraglosen in sich Ruhenden der Kunstwerke. Sie werden vorweg zu Gegenständen betrachtenden Genusses neutralisiert.“¹³

Das Kunstwerk wird als individueller Ausdruck der Seele und insofern als ein in sich geschlossenes Ganzes betrachtet, das einer Beziehung zu seiner Umwelt von sich aus nicht bedarf; darin unterscheidet es sich von anderen uns umgebenden Dingen.

„Denn als natürliches Dasein ist jedes Ding ein bloßer Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien und Stoffe, verständlich nur aus Vorangehendem, bedeutsam nur als Element des gesamten Naturprozesses. Das Wesen des Kunstwerkes aber ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend. Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine Einheit aus Einzelheiten, schließt es sich, als eine Welt für sich, gegen alles ihm Äußere ab.“¹⁴

Dennoch ist jedes Kunstwerk auch Teil der Alltagswelt; es gewinnt seine Wirkung nicht zuletzt im Wechselspiel von Nähe und Distanz. Der Rahmen eines Bildes veranschaulicht diese Doppelstellung:

„Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird. Distanz eines Wesens gegen uns bedeutet in allem Seelischen: Einheit dieses Wesens in sich.“¹⁵

Die Versenkung in ein Kunstwerk hat immer die Entfernung vom Alltagsgeschehen zur Voraussetzung; wir gewinnen die Illusion, von seinen Zwängen und Banalitäten befreit zu sein (ein Aspekt, den schon Schopenhauer ausführlich erörterte). Das gelungene Kunstwerk macht vergessen, daß es selbst ein Objekt der realen Welt ist, es eröffnet einen eigenen Bezirk, den

„ideellen Raum, der sich mit dem realen so wenig berührt, wie sich Töne mit Gerüchen berühren können“¹⁶. –

„Simmel weiß, daß die Doppelstellung des Kunstwerks: auf der einen Seite eine Welt sui generis zu sein und auf der anderen Seite doch eingebunden zu sein in unsere Lebensverhältnisse, an sich paradox und widerspruchsvoll ist. Aber das Geheimnis der Kunst besteht eben darin, aus Elementen unserer Lebenswelt zusammengesetzt zu sein, ohne auf diese reduzierbar zu sein.“¹⁷

Die Natur eignet sich nach Simmels Ansicht nicht für künstlerische Darstellungen; da sie ihrem Wesen nach in sich unendlich ist, muß jeder Versuch, bestimmte Ausschnitte von ihr in einen Rahmen zu pressen, willkürlich bleiben.

„Der Rahmen schickt sich nur für Gebilde von abgeschlossener Einheit, wie sie ein Stück Natur niemals hat.“¹⁸

Dies wird schon an der ästhetischen Unzulänglichkeit von Landschaftsbildern, insbesondere von Fotografien deutlich, noch mehr aber an Eingrenzungen realer Natur aufgrund bestimmter geografischer Gesichtspunkte, wie sie etwa als Naturparks – an sich schon ein Oxymoron – immer häufiger in Erscheinung treten. Was in diesem Fall als Natur präsentiert wird, ist immer ein gewaltsam abgetrennter Teil eines umfassenderen Ganzen und als solcher um ihr wesentliches Für-sich-Sein gebracht.

„Die Ästhetisierung unmittelbarer Natur müßte, gibt man Simmel recht, als etwas der Natur Aufgezwungenes, Äußerliches erscheinen, das auch den ästhe-

tischen Sinn des Naturliebhabers nicht so recht zu befriedigen weiß.¹⁹

Auch dem Mobiliar widmet Simmel ästhetische Aufmerksamkeit; die von ihm so eingehend behandelte Schnittstelle zwischen Kunst und Alltagswelt tritt an diesem Objekt natürlich besonders deutlich zutage, vor allem aber offenbart sich hier die Divergenz zwischen Autonomie und Funktionalität.

„Der Grundsatz, daß das Möbel ein Kunstwerk sei, hat mit vielem Ungeschmack und öder Banalität aufgeräumt; aber sein Recht ist nicht so positiv und unbegrenzt, als das günstige Vorurteil für ihn meinen läßt. Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Möbel ist etwas für uns. Jenes, als Versinnlichung einer seelischen Einheit, mag noch so individuell sein: in unserem Zimmer hängend, stört es unsere Kreise nicht, da es einen Rahmen hat, d. h. da es wie eine Insel in der Welt ist, die wartet, bis man zu ihr kommt, und an der man auch vorüberfahren und vorübersehen kann. Das Möbelstück aber berühren wir fortwährend, es mischt sich in unser Leben und hat deshalb kein Recht auf Für-sich-Sein.“²⁰

Kunstwerke im engeren Sinne sind somit Objekte, die einen Selbstzweck darstellen und jeder Funktionalität enthoben oder zumindest möglichst weit entrückt sind. Die Beachtung, die Simmel dem Interieur zuteil werden läßt, gründet freilich nicht nur in dessen – möglicherweise vorhandenen – Qualitäten hinsichtlich seiner ästhetischen Gestaltung, sondern auch in der von ihm vermittelten Atmosphäre der Privatheit, die dem modernen Menschen einen Zufluchtsort im Getriebe der großstädtischen Lebenswelt bietet.

Nicht zuletzt behandelt Simmel in seinen ästhetischen Überlegungen auch die Darstellung des Menschen. Besonderen Bezug nimmt er in dieser Hinsicht auf den ihm auch persönlich bekannten Auguste Rodin (1840-1917), der als Begründer der modernen Plastik gilt. Charakteristisch für dessen Werk, das sich durch unruhig bewegte Oberflächenstrukturen auszeichnet, wobei die dargestellten Körper nicht selten fragmentarisch bleiben, erscheint Simmel die Tendenz zum Psychologismus, in dem er einen Wesenszug der Moderne generell erblickt.

„Die antike Plastik sucht sozusagen die Logik des Körpers, Rodin sucht seine Psychologie. Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist der Psychologismus, ist das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unseres Innern und eigentlich als einer Innenwelt, die Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele, aus der alle Substanz herausgeläutert ist, und deren Formen nur Formen von Bewegungen sind.“²¹

Daher ist für die Moderne das Gesicht von vorrangiger Bedeutung, während für die Antike der Körper im Vordergrund stand. Rodin überträgt die Ausdrucksweisen des Gesichts gleichsam auf den ganzen Körper seiner Skulpturen:

„Die Gesichter seiner Figuren sind oft wenig ausgeprägt und individuell, und alle seelische Bewegtheit, alle Kraftstrahlen der Seele und ihrer Leidenschaft,

die sonst am Gesicht den Ort ihrer Äußerung fanden, werden in dem Sichbiegen und Sichstrecken des Leibes offenbar, in dem Zittern und Erschauern, das über seine Oberfläche rinnt, in den Erschütterungen, die sich von dem seelischen Zentrum aus in all das Krümmen und Aufschnellen, in das Erdrücktwerden und Fliegenwollen dieser Leiber umsetzen. Das Sein eines Wesens hat für das andere immer etwas Verschlossenes, in seinem tiefsten Grunde Unverständliches. Seine Bewegung aber etwas, das zu uns hinkommt oder dem wir nachkommen können. Wo deshalb die psychologische Tendenz das Bild des ganzen Leibes formt, hält sie sich an seine Bewegung.“²²

Das Verwiesensein des einzelnen auf sein Inneres nach dem Verlust umfassender Sinngebungssysteme findet so als Grundsituation des modernen Menschen ihren künstlerischen Ausdruck. Dieses Innere (nach Simmel „die Seele“) ist immer Bewegung, deren Darstellung zu einem grundlegenden Problem der Moderne wurde. Bezüge zum modernen Drama, aber auch zur gleichzeitig entstehenden Psychoanalyse liegen auf der Hand.

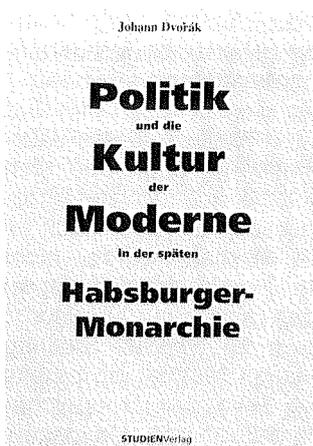
Simmels Einfluß auf das Denken nach ihm war stärker, als es in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts den Anschein hatte; er erstreckte sich über das Gebiet der Soziologie auf das der Philosophie, wo er in Lebensphilosophien, aber auch im marxistischen Strömungen wirksam wurde, nicht zuletzt bei den Denkern der Frankfurter Schule; so entwickelt Adorno, der in den „Noten zur Literatur“²³ kritisch und etwas spöttisch zu Simmels Stellung nimmt, in seiner Ästhetik einige Motive, die bereits bei Simmel anklingen, wie etwa den Doppelcharakter des Kunstwerks als autonomes wie gesellschaftliches Produkt sowie die Thematik von Kunst als Zufluchtsort für Autonomie in einer entfremdeten Welt. Nicht zuletzt galt Simmel zu Lebzeiten aufgrund seiner Vielseitigkeit über wissenschaftliche Kreise hinaus als „Modephilosoph“. Diese – ohnehin fragwürdige – Bedeutung wird er wohl kaum wieder erlangen, doch ist die neuerliche Auseinandersetzung mit seinem Denken durchaus sinnvoll, zumal in ihm die Parallelen wie die Differenzen der gegenwärtigen Situation mit jener vor rund einem Jahrhundert sehr anschaulich zum Ausdruck kommen.

ANMERKUNGEN:

- 1 Georg Simmel: *Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995 ff.
- 2 Klaus Lichtblau: *Georg Simmel*, Frankfurt am Main, New York 1997, S. 11
- 3 a. a. O., S. 29
- 4 a. a. O., S. 30
- 5 Simmel: aus einer Selbstdarstellung, zitiert nach Lichtblau, a. a. O., S. 181 f.
- 6 Simmel: Philosophie des Geldes. *Gesamtausgabe*, a. a. O., Bd. 6, S. 10
- 7 Georg Simmel: „Soziologische Ästhetik“, in: Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt am Main 1993, S. 175 f.
- 8 Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in: *Gesamtausgabe*, a. a. O., Bd. 7, S. 116 ff.

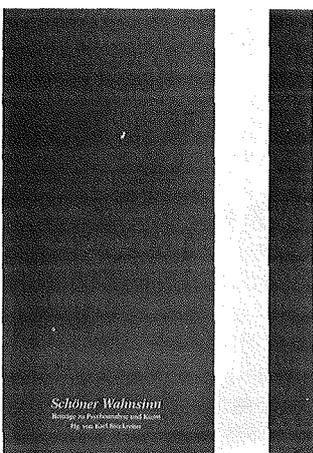
- 9 a. a. O., S. 121 f.
 10 Simmel: Philosophie des Geldes, a.a.O., S.628
 11 a. a. O., S. 647
 12 a. a. O., S. 629 f. (Hinzufügung G. K.)
 13 Theodor W. Adorno: Henkel, Krug und frühe Erfahrung, in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1974, S. 559
 14 Simmel: Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: *Gesamtausgabe*, a. a. O., Bd. 7, S. 101
 15 ebd.
 16 Simmel: Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch, in: *Gesamtausgabe*, a. a. O., Bd. 7, S. 345
 17 Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*, Wien 1993, S. 89
 18 Simmel: *Gesamtausgabe*, a. a. O., Bd.7, S.104f.
 19 Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, a. a. O., S. 90
 20 Georg Simmel: *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd.7, S.104f.
 21 Georg Simmel: Rodin, in: Georg Simmel: *Philosophische Kultur*, Berlin 1983, S. 152
 22 ebd.
 23 siehe Anmerkung 13

BÜCHER AUS DER IWK-BIBLIOTHEK



JOHANN DVOŘÁK:
 POLITIK UND DIE KULTUR DER MODERNE
 IN DER SPÄTEN HABSBURGER-MONARCHIE
Studien Verlag, Innsbruck-Wien 1997

In der späten Habsburger-Monarchie sind im Rahmen der modernen Kunst und der avancierten Wissenschaft (u. a. von Ernst Mach, Friedrich Adler, Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Italo Svevo, Karl Kraus, Robert Musil, Hans Kelsen und Edgar Zilsel) Gegenkonzepte zu Nationalismus und Rassismus, Beiträge zu einer Zivilisierung der Gesellschaft, zu einer bewußten, rationalen Lebensgestaltung, zu einem demokratischen Staatswesen entwickelt worden, die noch immer aktuelle Bedeutung haben. In diesem Buch werden die Besonderheiten der Entstehung und gesellschaftlichen Funktion des Deutsch-Nationalismus und Antisemitismus, des Slawen und Italienerhasses im Habsburgerreich und in dessen Hauptstadt Wien und die Grundlage für deren Weiterwirken dargestellt.



KARL STOCKREITER (HG.):
 SCHÖNER WAHNSINN.
 BEITRÄGE ZU PSYCHOANALYSE UND KUNST
Turia + Kant, Wien 1998

Der von Freud bei Shakespeare aufgenommene Ausdruck „schöner Wahnsinn“ führt Psychoanalyse und Kunst zusammen, wenn auch zunächst nur emblematisch. Die Geschichte dieser Begegnung hat die beiden Seiten bisher einander mehr entfremdet als zu deren gegenseitiger Erhellung beigetragen. Dieser Band, dessen Arbeiten zum größeren Teil aus Vorträgen am Institut für Wissenschaft und Kunst in den Jahren 1992 bis 1994 hervorgegangen sind, versucht, konstruktivere Zugänge aufzuzeigen:

Karl Stockreiter: Traumrhetorik – Rhetorik der Kunst – Kunst der Rhetorik » *Felix Mendelssohn*: Das Schweigen des Dichters. Ein Beitrag zur Psychoanalyse von Kreativstörungen » *Patrizia Giampieri-Deutsch*: Zur Psychoanalyse des schöpferischen Prozesses » *Andreas Mayer*: Das musikwissenschaftliche

Interesse an der Psychoanalyse. Zur Konstruktion von Schuberts Sexualität in der Psychobiographik » *Ursula Panhans-Bühler*: „A really big nothing, one of the things that I so much wanted to be able to achieve“. Eva Hesses Auseinandersetzung mit den Aporien der Verkörperung » *Monika Schwärzler*: Bilder vom „Unbewußten“ – und wie wir sie gerne haben » *August Ruhs*: Arnulf Rainer – Zwischen psychotischer Kreativität und analytischer Potenz » *Peter Mahr*: Stil, Dalí und Spiegelstadium. Zum Surrealismus Jacques Lacans » *Alfred Springer*: Kunst und Fetischismus. Psychoanalytische Überlegungen zu einem Zusammenhang » *Peter Gorsen*: Zwischen kultureller Planierung und Getto. Die Antinomien von Art Brut und Outsider-Kunst » *Andrea Klier*: Die verbotene Frucht. Zur Inszenierung von Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert » *Eda Hevers*: „So daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend doch dem Ganzen sich anreicht ...“. Jacques Callots „Martyrium des heiligen Sebastian“

KARL STOCKREITER

DIE PSYCHOANALYSE ALS MODERNE WISSENSCHAFT IM LITERARISCHEN TRIEST ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS

Fraglich ist alles an diesem Titel: die Psychoanalyse als Wissenschaft, schließlich gilt sie als eine durch klinische Erfahrungen entwickelte Technik, die als eine spezielle Form der Psychotherapie angewandt wird; der Ausdruck „modern“, der, wenn nicht in einem abgedroschenen Sinn verwendet, zumindest zweideutig bleibt: er kann als „fortschrittlich“ aufgefaßt werden oder auf eine Tradition der Moderne mit ihren ästhetischen Implikationen hinweisen; zuletzt auch die Wahl Triests als exemplarischer Ort, an dem sich die Psychoanalyse als Erkenntnisinstrumentarium durchsetzte. Tatsächlich gab es mit Edoardo Weiss nur einen einzigen praktizierenden Analytiker im Triest der Zwischenkriegszeit.¹ Eine mögliche Antwort setzt eine die Verflechtung der einzelnen Fragen miteinander berücksichtigende Rekonstruktion voraus. Nur soviel sei vorweggenommen: Die Psychoanalyse ist insofern eine Wissenschaft, als sie die Gesetze des Unbewußten erforscht und zugleich der intentionalen Struktur der Begriffsbildung Rechnung trägt, indem sie in ihren Analysen die Triebaspekte der rationalen Kategorien berücksichtigt, in denen die Erkenntnisse unbewußter Vorgänge gefaßt werden.²

Als die Psychoanalyse nach Triest kam und schon in den Jahren vor 1914 eine regelrechte Freud-Mode auslöste, war sie eine neue Wissenschaft, deren Hauptwerk, die *Traumdeutung*, um die Jahrhundertwende erschien. (Vor ihr noch kam Freud, der 1876 als Student an der kurz vorher gegründeten Triestiner Forschungsstation für Meeresbiologie im Auftrag des Zoologen Carl Claus die Geschlechtsbestimmung der Aale unternahm.) Zugleich stand die Psychoanalyse aber auch in der Tradition der literarischen Moderne. Als Wissenschaft entwickelte sie in Auseinandersetzung und Wechselwirkung mit Literatur und bildender Kunst ihre Erkenntnishaltung und spezifischen Methoden. So benutzt Freud, in der für die psychoanalytische Theoriebildung entscheidenden *Traumdeutung* die Verfahrensweisen von Kunst und Literatur als Verständnismodell für die nicht nur in der Traumarbeit wirksamen unbewußten Prozesse.³

Warum aber ist gerade Triest geeignet, exemplarisch die Psychoanalyse als eine moderne Wissenschaft vorzuführen? Es ist auffällig, daß sich in Triest die Psychoanalyse als Erkenntnisform – wenn auch zeitlich verzögert, und denkt man an den Psychoanalytiker in Italo Svevos *Zeno Cosini* in der Gestalt einer Karikatur – literarisch vermittelt, durchsetzt, und daß es demnach Künstler, Schriftsteller waren, durch die die Psychoanalyse in Triest Öffentlichkeit erlangte. Kunst wirkte dabei nicht nur als Vermittlerin. Sie konservierte die psychoanalytischen Entdeckungen nicht, sondern integrierte sie

in ihre literarische Verfahren, verwandelte sie, kritisierte sie, trachtete danach, ihren Anspruch, eine Wissenschaft zu sein, die nicht nur innerhalb des Behandlungsrahmens gültig ist, einzulösen, indem sie die Folgen einer Analyse des einzelnen – betrifft sie die individuelle Kur oder eine konstruierte Figur – für eine gesellschaftliche Analyse, aufzeigte.

Um das Verhältnis von Psychoanalyse und Kunst in Triest rekonstruieren zu können, ist es ratsam, einige Textstellen sprechen zu lassen, die in deutschsprachigen Übersetzungen – sieht man von den *Gesammelten Werken* Italo Svevos ab, ist noch immer wenig übertragen – nicht vorliegen. Als Dokumente sind sie wertvoll, um der Einseitigkeit der deutschsprachigen Rezeption entgegenwirken zu können. Diese betrachtet die Psychoanalyse in Triest nur marginal oder behandelt sie als Objekt eines beschönigenden k.k.-Monarchie-Museums. Verantwortlich dafür ist die beinahe einhellige Ausrichtung auf die Mitteleuropa-These, die – paradoxerweise – den Zugang zur Psychoanalyse als Wissenschaft verstellt. Gemeinsam mit der Triestiner Literatur, die durch ihre Besonderheit ein *corpus seperatum* in der italienischen Literatur bildet,⁴ wird auch die Psychoanalyse in den harmonisierenden Rahmen der Mitteleuropa-Vorstellung integriert. Das Vorwort von Rudolf Behrens und Richard Schwaderer zu dem von ihnen herausgegebenen Band *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne (1990)* gibt dafür ein bezeichnendes Beispiel:

„Die Einordnung Svevos in das italienische Mitteleuropa-Bild schreibt die vormals inkommensurablen Züge des Autors in einen anderen Text ein: seine problematischen Bezüge zur Psychoanalyse, die mehrfach gebrochene jüdische Identität, die thematische Obsession durch den schwachen und sich selbst kunstvoll zersetzenden Helden, all diese zunächst „fremden“ Momente scheinen im intertextuellen Referenzsystem der österreichischen Moderne ein Kohäsionspotential zu entfalten, in dem das Stigma des Außenseiters zum Ausweis einer endlich gefundenen Gruppenidentität wird.“⁵

Die Erinnerungen von Giorgio Voghera, des Vermittlers des geistigen Lebens im Triest der 20er und 30er Jahre zur Gegenwart, in seinem Buch *Gli anni della psicanalisi*, in denen er die sprachliche und kulturelle Vielfalt Triests als Bedingung für die rasche Annahme der Psychoanalyse in Triest bezeichnet, relativieren dieses einseitige Bild:

„Triest war der Knotenpunkt vieler Kulturen, das Tor, durch das zahlreiche europäische – genauer, mitteleuropäische – geistige Luftströmungen nach Italien gelangten. Wir haben diese Worte schon so oft gehört, daß wir beinahe an ihrer Wahrheit zweifeln. Aber ich glaube, daß jene Luftströmung, die in den ersten Jahren nach dem 1. Weltkrieg von Wien ihren

Anfang nahm und über Triest Italien eroberte – die Psychoanalyse – kein Luftzug mehr war, sondern ein Wirbelsturm. Als Kind lebte ich ziemlich ruhig in diesem Wirbelsturm; aber alle Erwachsenen rund um mich: Eltern, Verwandte, Freunde, Bekannte wurden buchstäblich von ihm fortgerissen.“⁶ (Übers. d. Verf.)

Vogheras Worte können helfen, einem Mißverständnis vorzubeugen. Wird von der Bedeutung der *cultura mitteleuropea* gesprochen, die unlösbar mit dem Zentrum des Habsburgerreiches verknüpft ist, so darf nicht versäumt werden hervorzuheben, daß in Triest – entgegen nostalgischen Stimmungen –

„der ‚mitteleuropäische Geist‘ mit einem italienischen Schlüssel ‚interpretiert‘ wurde oder mit anderen Worten: daß sich die unzweifelhafte *italianità* der Stadt ein mitteleuropäisches *colour* verlieh, das Triest von den anderen italienischen Städten jenseits der Grenzen von 1915 unterschied.“⁷

Daß neben der Psychoanalyse auch die nach Italien orientierte Politik, die von fast allen Triestiner Schriftstellern unterstützt wurde, durch die Mitteleuropa-These verdunkelt wird, ist wenig überraschend: schließlich paßt es nicht in dieses Bild, daß Autoren wie Slataper, Carlo und Giani Stuparich im Krieg für die Zugehörigkeit Triests zu Italien kämpften, Saba ein überzeugter Irredentist und Svevo Mitarbeiter in der Redaktion des anti-österreichischen „Indipendente“ war. Vor allem auf Svevos Werk hatte die Politik einen entscheidenden Einfluß:

„Im übrigen steht fest, daß, wenn Italien nicht zu mir gekommen wäre, ich gar nicht auf den Gedanken gekommen wäre, schreiben zu können. Vier Monate nach dem Eintreffen unserer Truppen machte ich mich daran, meinen Roman zu schreiben. Als sei das mit 58 Jahren etwas ganz natürliches. Mit der Dreistigkeit aller Befreiten schien es mir, als hätte ich damit sofort das Wohnrecht für mich und meine armelige Sprache erworben.“⁸

Ein weiteres Vorurteil, das in das Mitteleuropa-Portrait integriert werden konnte, war die Bezeichnung Triests als *crogiuolo*, als Schmelztiegel verschiedener Völker und Kulturen. Dieser literarische Topos war geeignet, die Gegensätze zugunsten einer illusionären, harmonischen Identität zum Verschwinden zu bringen. Tatsächlich waren es aber die offensichtlichen oder unterirdischen Kontraste und Brüche, die das gesellschaftliche Leben der Italiener, Slowenen, Deutschen, Griechen und Levantiner in Triest prägte, wodurch die Stadt zu einem sensiblen Seismographen wurde, der in der Lage war, jede einzelne der vielfältigen kulturellen und politischen Vibrationen zu registrieren. In diesem Sinne schreibt Scipio Slataper:

„(Triest) enthält, unruhig, die Elemente, die die Moderne beunruhigen: man muß sie in Ausgleich zu bringen versuchen. ... solange ich mir nicht selbst die Komplexität des menschlichen Lebens dort einverleiben kann, mit-teilend Anteil nehme an seinen scheinbar widersprüchlichen Erscheinungsformen. Wirtschaft und Literatur, Salon und Altstadt, Karst und städtisches Pflaster, Slowenen und Italiener, solange bin ich kein Dichter.“⁹

Der Mangel an Einheit zeigt, daß die Vorstellung Triests als Schmelztiegel ein Klischee ist. Dazu Roberto Bazlen:

„Oberflächlich betrachtet würde ich sagen, daß Triest alles gewesen ist, außer ein Schmelztiegel: Der Schmelztiegel ist jener Ofen, in den man die verschiedensten Elemente hineinwirft, sie darin zusammenschweißt, und wo das, was anschließend herauskommt, aus einem homogenen Guß ist, wo alle Komponenten gleichmäßig verteilt sind und dauerhafte Eigenschaften haben; nun hat sich jedoch in Triest, soviel ich weiß, nie ein homogener Typus entwickelt (...).“¹⁰

Durch den Mangel an homogener Entwicklung und das Fehlen einer Einheit wurde aus der peripheren Lage Triests ein außergewöhnlicher Resonanzboden, dessen disharmonische Klänge die Materie der Schriftsteller, die Sprache, formten.¹¹

„Es gab die Möglichkeit zu dem, was die Italiener „Dialoge“ nennen, Begegnungen verschiedenster Art, Kontaktaufnahmen zwischen Elementen, die sich gewöhnlich nicht nahetraten, was jedoch dabei herauskam, waren bloß Versuche, Annäherungen, Gestalten, die nie völlig endgültig waren, Experimente Gottes, die an einem bestimmten Punkt anlangten. Leute mit den verschiedensten Voraussetzungen, die versuchen müssen, das Unvereinbare zu vereinen, was natürlich nicht gelingt, und heraus kommen dabei seltsame Charaktere, Abenteurer der Kultur und des Lebens, mit den absonderlichsten und peinlichsten Unzulänglichkeiten, die bei einer solchen Anlage entstehen.“¹²

Roberto Bazlen, von dem auch diese Worte stammen, war in besonderer Weise dazu in der Lage, „Dialoge“ zu führen.

ROBERTO BAZLEN

Voghera beschreibt „Bobi“ Bazlen als Nonkonformisten und Verächter der akademischen Kultur, stets auf der Suche nach dem Fremden, das überraschende Einsichten verspricht, und nach Entdeckungen auch jenseits literarischer und geographischer Grenzen. Als „Konsulent“ für verschiedene Verlage, wie für Einaudi, machte er die Werke vieler Autoren – unter anderem Musils *Mann ohne Eigenschaften* – in Italien bekannt. Von seinen zahlreichen Rezensionen und der Fülle seiner Korrespondenz, die zahlreiche Verlagsbriefe umfaßt, welche die Bedeutung seiner Verlagstätigkeit dokumentieren, ist bisher nur ein kleiner Teil erschienen (*Scritti*, Milano 1984). Er war Mitinitiator der *Bibliotheca Adelphi*, deren Verlagsprogramm er gestaltete.

„Namen, die heute in aller Munde sind wie Lawrence, Gide, Faulkner, Valéry, Jessenin und Cocteau, O’Neill, Block, Eliot, Joyce und Hemingway: Namen, die so durcheinander aufgezählt heute niemanden erstaunen, die aber damals nur wenigen Eingeweihten etwas sagten, (...) in Triest hat Bobi Bazlen sie als erster bekannt gemacht und verbreitet. Ganz gewiß hat Bobi Kafka für Italien entdeckt.“¹³

Die Tatsache, daß er entscheidend zur Verbreitung der Psychoanalyse in Triest beitrug, schwächt die

Kritik nicht ab, die Bazlen an Freuds „Programm vom Menschen mit der pasteurisierten Seele“, wie er es nennt, übt.

„Freud entdeckt über das Mikroskop gebeugt die Bazillen der Seele. Und er entdeckt die Seele. Aber er ist ein Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts und glaubt, daß das Rätsel der Seele sich lösen ließe, indem man Bazillen betrachtet. Er ist ein Wissenschaftler, der es ablehnt, als Philosoph angesehen zu werden, aus dessen Werk, das in einem solchen Klima entstanden ist, sich jedoch eine implizite Philosophie ableiten läßt, eine Lebensvision, ein Programm, ein menschliches Ideal: der Mensch der pasteurisierten Seele, der in einer Welt ohne Symbole und kraft seiner normalisierten Sexualität die notwendige Libido, um schließlich Karriere zu machen, freisetzt.“¹⁴
(Übers. d. Verf.)

Es sind nicht die Logik und die Orientierung an den Naturwissenschaften, für ihn eher die Waffen der Kleinbürger und „Philister“, die Bazlen an der Psychoanalyse faszinierten, sondern das Neue, Fremdartige und Revolutionäre. Sie bestätigte ihm sein Mißtrauen gegenüber dem geschlossenen Werk – er nannte sich selbst einen „Fußnotenschreiber“ – und mit ihr ließ sich ein Schlag gegen die idealistische Philosophie und die akademische Kultur führen. Außerdem konnte sie als Antidotum gegen den anwachsenden Faschismus und den engstirnigen Ausprägungen des Nationalismus eingesetzt werden.

Die sprachliche und kulturelle Vielfalt, der Bazlen nachspürte, war nicht nur Grund für die rasche Aufnahme der Psychoanalyse in Triest in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, sondern überhaupt die unentbehrliche Entstehungsbedingung der Psychoanalyse. Dadurch, daß die Psychoanalyse nicht in Abhängigkeit von *einer* Sprache und *einer* Kultur entstand, sondern in deren Überschreitung und Mischung mit anderen, war sie nicht nur von Anfang an ein kosmopolitisches Unternehmen, das, wie Freud in seiner *Geschichte der psychoanalytischen Bewegung* 1914 schrieb, in den „fernsten Ländern“ Verbreitung fand. Ohne die „polymorphe Bildung und Kultur“ Freuds (Didier Anzieu) wäre es ihm unmöglich gewesen, sich mit den Sexualtrieben, die selbst polymorpher Natur sind, zu befassen, er hätte die Wortbrücken zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, dem Bekannten und dem Fremden, dem Bewußten und dem Unbewußten nicht schlagen können. In den zahlreichen Traumanalysen in der *Traumdeutung* wird die „virtuose Geschicklichkeit, mit der sich Freud sprachliche und kulturelle Bezüge sichtbar macht“, verdeutlicht.¹⁵ Triest als Ort des Überganges, in der, wie Slataper schreibt, eine jede Sache verdoppelt und verdreifacht ist, von der Flora bis zur Bevölkerung, war die Voraussetzung dafür, daß die Psychoanalyse hier schon vor 1914 Öffentlichkeit erlangte. Die *duplicità* findet sich in einer doppelten Kultur wieder. Die eine kulturelle Sphäre bildeten die Wissenschaftler, Ärzte und Akademiker, die vom Klima des Positivismus an den österreichischen Universitäten in

Wien und Graz geprägt wurden, die andere Sphäre war geformt von der Philosophie Benedetto Croces und vom avantgardistischen Literatenkreis um die Zeitschrift *La Voce* in Florenz, an der Stuparich, Slataper und Michelstaedter mitarbeiteten.

Ein determinierender Faktor für die glückliche Aufnahme der Psychoanalyse in Triest war die jüdische Gemeinde der Stadt, in der die vom Positivismus geprägte wissenschaftliche Kultur überzeugte Verfechter fand. Kulturell unabhängiger als die jüdische Gemeinde in Wien, die in ständiger Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus der Hauptstadt stand, konnte sie in Triest extreme sozialistische Ideen zum Ausdruck bringen und den Weg für die Verbindungen zwischen Psychoanalyse und Literatur bereiten, ohne von den politischen oder metaphysischen Vorurteilen des Katholizismus behindert zu werden.¹⁶

Obwohl die meisten Triestiner Schriftsteller die Nähe zu den zeitgenössischen literarischen Kreisen wie zu den *Vocianern* in Florenz suchten, wahrten sie ihre Eigenständigkeit dadurch, daß sie sich dem Diktat Benedetto Croces, der Kunst als Synthese von Form und Inhalt bestimmte, verweigerten. Die Besessenheit, (psychologische) „Wahrheiten“ zu entdecken, ließ die Bedeutung von Stilfragen und rhetorischer Figuren zugunsten der Erfassung klar umrissener Inhalte in den Hintergrund treten und trug zur Vorliebe für andere als die gebräuchlichen literarischen Gattungen bei wie für Autobiographien, Tagebücher, Familienchroniken und Briefe. Die Bedeutung, die diese literarischen Gattungen und das damit verbundene Interesse an Psychologie annahm, begünstigte den Einfluß, den die Psychoanalyse als introspektives Instrument zur „Erforschung des Wahren“ auf die Triestiner Literatur hatte, wobei der Begriff des „Wahren“, wie wir bei Svevo noch sehen werden, selbst immer wieder problematisiert wird.

Für Roberto Bazlen bestand in dem psychologischen Interesse an Brüchen, in der Bevorzugung des in Widersprüchlichkeiten verstrickten Stoffes gegenüber Formgesetzen ein wesentlicher Unterschied zur Kultur der „höchsten Form“ in Italien der Vorkriegszeit, in der eine jede Geste eine eigene, festgelegte kanonisierte Bedeutung, ein jedes Wort seinen präzisen Charakter und jeder Satz seinen eigenen beabsichtigten Tonfall besaß.

„Verhärtete, konsolidierte Kultur, Triumph der Spezialisten: Spezialisten des Kopfes, des Auges, des Ohrs, Kritiker, Maler, Musiker ... das Fehlen jenes Zerwürfnisses, jenes Bruchs, aus dem sich die Unsicherheit und der Zweifel erhebt, die Väter der Beobachtung, der Introspektion – der erste Schritt, die einzige Voraussetzung für das ‚psychologische‘ Interesse.“¹⁷

Diese Voraussetzung war in Triest gegeben. Die Psychoanalyse konnte in einer nicht verfestigten Gesellschaft der Brüche und Widersprüche als Orientierungsmittel begrüßt werden und zugleich als Sprengmittel gegen eine Kultur dienen, die den Schein der Ungebrochenheit wahren möchte.

Um sich die Auseinandersetzung der Künstler mit der neuen Wissenschaft verständlich zu machen, ist es vorteilhaft, zwei Merkmale Triestiner Literatur hervorzuheben. Einerseits die Antiliterarität der Triestiner Autoren: In programmatischen Erklärungen lehnen die Triestiner Schriftsteller die Literatur als „Lüge“ (Saba), als „etwas Lächerliches und Schädliches“ (Svevo), als „tristes und hartes Métier“ (Slataper) ab.¹⁸ Andererseits ist die Vorliebe für die Autobiographie und der Hang zur Psychologie, nicht selten verknüpft mit dem Thema: (neurotische) Krankheit – Reflexion. Vor allem in Svevos Werk bekommt die Krankheit eine metaphorische Bedeutung, werden „Untauglichkeit“ (*inettitudine*) und die Fähigkeit zur Analyse als untrennbares Paar vorgeführt.

ITALO SVEVO

Als einer der ersten Autoren nahm Svevo den Kontakt mit der Psychoanalyse auf. In seinem kurz vor seinem Tod 1928 entstandenen Schrift *Autobiographisches Profil* schreibt er über die Bedeutung, die sie für ihn hatte.

„Svevo lebte weiterhin zwischen Geige und Fabrik bis zum Kriegsausbruch. Zuvor jedoch stießen ihm, ohne daß er es wollte, zwei wahrhaft literarische Ereignisse zu, die er ohne Argwohn hinnahm, da er nicht wußte, daß sie literarischer Art waren. (Bei der ersten handelt es sich um die Begegnung mit James Joyce. *Anm. d. Verf.*) Das zweite literarische Ereignis, das Svevo damals für ein wissenschaftliches hielt, war die Begegnung mit den Werken Freuds. Zunächst setzte er sich damit nur deshalb auseinander, um die Möglichkeiten einer Behandlung beurteilen zu können, die sich einem seiner Verwandten bot. Eine Zeitlang las Svevo Bücher über Psychoanalyse. Es lag ihm daran zu verstehen, was vollkommene moralische Gesundheit sei. Das war alles.“¹⁹

Daß damit noch nicht alles gesagt wurde, zeigt nicht nur die Lektüre von Svevos dritten Roman, *Zeno Cosini* (*La coscienza di Zeno*, 1923), sondern auch zahlreiche Stellen aus seinen Essays und Briefen. Aber auch das, was gesagt wurde, läßt viele Fragen offen. Was war das für eine Begegnung, die Svevo zuerst für eine wissenschaftliche hielt und später für eine literarische? Wenden wir uns vorerst seinen anderen Stellungnahmen zu, die sein kompliziertes Verhältnis zur Psychoanalyse erhellen können. In diesen Äußerungen ist eine Mischung aus Ambivalenz, einer „Feindseligkeit zwischen Brüdern“ (Voghera) und eine Strategie erkennbar, denn Svevo hatte ein Interesse, den Einfluß Freuds auf sein Werk herunterzuspielen; außerdem hatte Svevo einen persönlichen Grund der Psychoanalyse als Therapie zu mißtrauen.²⁰

„Ein großer Mann, unser Freud, aber mehr für den Romanschreiber als für die Kranken. Einer meiner Angehörigen ging aus der Behandlung, die mehrere Jahre gedauert hatte, geradezu zerstört hervor. Seinetwegen habe ich vor etwa fünfzehn Jahren das Werk Freuds kennengelernt ... Ich will nur soviel sagen, daß ich, nachdem ich das Werk kannte, die Kur für mich allein, ohne Arzt, machte. Zumindest ist aus

dieser Erfahrung der Roman (*Zeno*) hervorgegangen, und wenn ich darin eine Figur erfand, ohne sie kennengelernt zu haben, dann ist es die des Dr. S.“²¹

Die Psychoanalyse gewann für Svevo als Selbstanalyse ohne therapeutische Absichten Bedeutung und hatte infolgedessen auch auf seine künstlerische Tätigkeit, das Schreiben, Einfluß.²²

Als er jedoch nach langer Zeit des Schweigens wieder zu Schreiben begann und in kurzer Zeit *Zeno* entstand, glaubte er, psychoanalytisch vorgegangen zu sein.

„Es gibt jedoch eine Wissenschaft, die einem hilft sich selbst zu studieren. Sagen wir es ohne Umschweife: Es ist die Psychoanalyse. Ihr braucht nichts zu befürchten, daß ich zu viel darüber spreche. Ich will nur darauf hinweisen, daß ich nichts mit der Psychoanalyse zu tun habe, und ich werde den Beweis dafür erbringen. Ich las Bücher von Freud im Jahre 1908, wenn ich mich nicht irre. (...) Was *La coscienza* angeht, so glaubte ich lange, ich verdanke das Buch Freud, aber anscheinend habe ich mich getäuscht. Vorsicht: es gibt zwei oder drei Gedanken in dem Roman, die tatsächlich, so wie sie dastehen, von Freud übernommen sind. Der Mann, der zur falschen Beerdigung geht, um nicht der Beerdigung dessen beiwohnen zu müssen, den er seinen Freund nannte, und der in Wirklichkeit sein Feind war – diese Szene ist freudianisch, und ich rühme mich ihrer Kühnheit.“²³

In der Übernahme bestimmter Motive oder bestimmter Erkenntnisse liegt nicht die Bedeutung der Psychoanalyse für Svevo, ebensowenig wie in der therapeutischen Technik. Worin dann? Und was läßt ihn – wenigstens eine Zeitlang – an dem Glauben festhalten, psychoanalytische Arbeit geleistet zu haben?²⁴

Wenden wir uns jenem Roman Svevos zu, der nach der Begegnung mit der Psychoanalyse verfaßt wurde, *Zeno Cosini*. Zeno hält sich für „einen außergewöhnlichen Kranken, der an einer langwierigen Krankheit leidet. Und der Roman ist die Geschichte seines Lebens und seiner Heilungsversuche“.²⁵ Gleich zwei Vorworte gehen dem „Bericht“ Zenos voraus; eines vom Ich-Erzähler (der sich im nachhinein als unzuverlässig herausstellt) und eines vom Analytiker, einem gewissen Dr. S, der die Anregung gab zu den Aufzeichnungen und der sie, „aus Rache“, nach dem Krieg publizierte, weil sich Zeno der Kur entzogen hatte.

„Zu jener Zeit besucht mich zufällig der einzige Triestiner Psychoanalytiker, mein sehr guter Freund Doktor Weiss, und während er mir in die Augen blickt, fragt er mich beunruhigt, ob er der Triestiner Psychoanalytiker sei, über den ich mich in meinem Roman lustig machte. Es stellte sich sogleich heraus, daß er es nicht sein konnte, da er während des Krieges nicht als Analytiker in Triest praktiziert hatte. Dies heiterte ihn wieder auf, er nahm mein Buch mit einer überschwenglichen Widmung entgegen, versprach, es gründlich zu lesen und in einer Wiener Zeitschrift für Psychoanalyse einen Aufsatz darüber zu schreiben. Ein paar Tage lang aß ich mehr und schlief besser. Ich war dem Erfolg nahe, da mein Werk in einer

weltweit verbreiteten Zeitschrift diskutiert werden würde. Als ich jedoch Dr. Weiss das nächste Mal traf, sagte er mir, er könne nicht über mein Buch sprechen, da es mit der Psychoanalyse nicht das geringste zu tun habe. Damals schmerzte es mich, denn es wäre ein schöner Erfolg gewesen, wenn mir Freud telegraphiert hätte: ‚Danke für die Einführung der Psychoanalyse in die italienische Ästhetik‘.²⁶

Schimmert hier durch die ironische Maske Svevos Anspruch durch, die Psychoanalyse sei nicht nur ein Instrument der Selbstanalyse, sondern vor allem auch ein erzählerisches Mittel? Worin könnte diese „Einführung in die italienische Ästhetik“ bestehen? Der Literaturwissenschaftler Mario Lavagetto stellt zunächst fest, daß die berichtete Episode den Eindruck eines Paktes zwischen Svevo und Weiss, von dem der Leser ausgeschlossen werden soll, erweckt.²⁷ Weiss wußte, wie Svevo die Psychoanalyse literarisch behandeln würde, und er konnte auch Svevos Spiel mit dem Datum nicht akzeptieren, war doch die Identifikation mit ihm, dem einzigen praktizierenden Analytiker in Triest, unvermeidlich. Schwerlich konnte Svevo auch nur einen Moment Freuds Telegramm erwartet haben. Das Urteil von Weiss kam nicht unerwartet, wenn es ihn auch schmerzte. Man kann es in zwei Bestandteile zerlegen: 1.) Das Verhalten des Dr. S und das des Patienten entsprechen nicht den Regeln der analytischen Kur und 2.) *Zeno Cosini* hat nichts mit der Psychoanalyse zu tun.

Um auf die erste Kritik eingehen zu können, ist zuerst das Eingeständnis nötig, daß, jenseits einiger psychoanalytischer Motive – die Beerdigungsepisode, der ödipale Ursprung der „letzten Zigarette“, Ambivalenz, Schuld und Zensur – die wesentlichen Anforderungen an eine analytische Behandlung unterbleiben. Dr. S. setzt sich über das Gebot der strengen Diskretion hinweg, gibt übereilte Interpretationen, unterläßt es, die negative und positive Übertragung zu analysieren, verliert die Kontrolle über die eigenen Gegenübertragungsreaktionen und ignoriert die Deutung des Widerstands, der die analytische Kur begleitet. Der Patient wiederum schlägt die „Grundregel“ mit ihrer Aufforderung zur „freien Assoziation“ in den Wind und nicht nur dies. Kurzum: Der Psychoanalytiker befolgt keine der psychoanalytischen Anordnungen und Zeno kümmert sich nicht im geringsten um ein „analytisches Bündnis“. Es handelt sich also um eine „wilde“ Analyse. Edoardo Weiss hatte recht, wenn er sagte, daß die „Behandlung“ des Dr. S. keine regelrechte Analyse wäre; es handelte sich um eine Karikatur. Doch damit ist nur eine Bedeutung der „analytischen Beziehung“ in dem Roman erfaßt, eine andere, tiefergehendere, betrifft den Leser. In der Svevo-Rezeption wurde schon früh bemerkt, daß der wirkliche Analytiker nicht der abwesende Dr. S. ist, sondern der Leser. Dieser übernimmt die Rolle des Analytikers, während er zu Zeno – durch erschwerte Identifizierung – eine gewisse Distanz einnimmt. Der Analytiker-Leser entdeckt, daß Ze-

nos Wissen und sein Gewissen (Das Wort *coscienza* im Titel der italienischen Ausgabe deckt beide Bedeutungen) auseinandertreten, und er erkennt dessen Vorliebe, „sich selbst zu betrügen, um den Schmerz über die Enttäuschungen zu mildern.“²⁸ Auch wenn Zeno gerade nicht einer Lüge überführt werden kann, die er im übrigen bereitwillig eingesteht – von den Geschichten, die er bei seiner Brautsuche den Töchtern Malfentis erzählt, sagt er: „Von dem Augenblick, da ich sie nicht mehr anders erzählen konnte, waren sie wahr“²⁹ –, ist es um die Glaubwürdigkeit seiner Rede geschehen. Hinter Zenos Worten steckt eine andere, verborgene Rede, als die, die er einzugestehen bereit ist. Seine heftigen Verneinungen all dessen, was für eine Analyse spräche, läßt die geheime Bedeutung seiner Ablehnung an die Oberfläche kommen, denn nach Freud ist die Verneinung eine intellektuelle Annahme des Verdrängten, die den Prozeß der Verdrängung verstärkt. Der Leser hat eine Kenntnis davon, daß Zeno in Illusionen befangen ist, und er begibt sich auf die Jagd nach „Wahrheiten“, die sich hinter seinen Worten befindet. Er versteht die Worte, die Dr. S. im Vorwort über Zeno an ihn richtet:

„Er ahnt nicht, wie viele Überraschungen ihm bevorstehen, sollte ihm einmal einer diesen Wirrwarr von Dichtung und Wahrheit richtig analysieren.“³⁰

Bis zu dieser Stelle scheint die Ansicht gerechtfertigt, daß die „wilde Analyse“ von Dr. S. und Zeno durch die Verschiebung der Rolle des Arztes auf den Leser von einer *wirklichen* Analyse abgelöst wurde. Die Sicherheit der Position des Analytiker-Lesers wird allerdings durch einen Vergleich mit der analytischen Behandlungssituation schwer erschüttert, der die Unterschiede zwischen therapeutischer Analyse und dem Roman deutlich hervortreten läßt. Auf der Couch sagt der Analysand nach einem Prozeß des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens die Wahrheit. Wie ist das bei einem fiktivem Text?³¹

Tatsächlich wäre es eine Falle zu glauben, es gäbe eine Möglichkeit, das Wahre, das Illusionäre und die Lüge in Zenos Aufzeichnungen mit Gewißheit zu unterscheiden. Wenn Zeno das Wort ergreift, dann mit der Absicht seinen Adressaten zu belügen, und der ist nicht Dr. S., sondern der Leser. Dieser kann niemals den Zweifel zerstreuen, ob nicht alles erfunden ist.

„Jetzt erinnere ich mich, daß eine von den vielen Lügen, die ich jenem großartigen Beobachter, dem Dr. S., aufsuchte, folgendermaßen lautete: ‚Ich habe nach Adas Abreise meine Frau nicht mehr betrogen.‘ Auch auf diese Lüge basierte eine ganze Theorie.“³²

Vor diesem System von Lügen, die Zeno im Triestiner Dialekt aufbaut,³³ ist auch der Leser nicht geschützt, und so löst sich der Anschein an Wahrheit, den Zeno in seiner Autobiographie konstruierte und den der Analytiker-Leser durch Interpretation seiner doppelbödigen Worte zu dechiffrieren vermeinte, wieder auf.

Wir kommen zum zweiten Bestandteil des Urteils, daß *Zeno Cosini* nichts mit Psychoanalyse zu tun habe, und in diesem Fall befand sich Edoardo Weiss im Irrtum. Er hatte vergessen, daß es sich um einen Roman handelte, und daß die Psychoanalyse sein Material, seinen Gegenstand bildete. Auf psychoanalytische Fragen antwortet der Text, und die Suche nach der vermuteten Kindheit mit ihren Traumata verliert sich im Leeren. Die Fähigkeit Svevos besteht darin, den Leser, indem er den fiktiven Charakter von Zenos „Autobiographie“ unterstreicht, zu zwingen, die illusionären Referenzen aufzugeben, die ihn zuvor in die Lage versetzt hatten, die Diagnostikerrolle zu übernehmen. Dadurch gerät dessen festes Orientierungssystem ins Wanken, und die Sicherheit, sich durch das vermeintliche Wissen des Analytikers im Besitz der Wahrheit zu wissen, schwindet. Die Folge ist, daß der Leser nicht mehr außerhalb des Textes bleibt, sondern in den analytischen Prozeß miteinbezogen wird, so daß seine eigene Position, die des Analytikers, selbst dem Desillusionierungsvorgang ausgesetzt wird.

Svevo teilt die skeptische Haltung Leopardis, nach der eine Vernunft, die sich über die Wichtigkeit der Illusionen täuscht, blind ist gegenüber der eigenen Abhängigkeit vom Begehrungsvermögen, das unerkant und unreflektiert, die Vorstellung von Wahrheit bestimmt. In diesem Sinn übt Svevo eine grundsätzliche Kritik an den dogmatischen Tendenzen einer revidierten Psychoanalyse, die, wie Zeno über Dr. S. sagt, es sich in ihrem Eigendünkel erlaubt, „alle Phänomene dieser Welt um ihre große, neue Theorie zu gruppieren.“³⁴ Desillusionierende Reflexion zu betreiben, ohne die Illusionen zu verwerfen, die die kommenden Einsichten transportieren, ist eine Tradition der Moderne, die Leopardi mit Svevo und – wie ich glaube – mit einer möglichen Psychoanalyse verbindet.

„Die Psychoanalyse wird zu einer Illusion ohne Zukunft, wenn sie vorgibt, sich an die Stelle der Reden zu setzen, die sie als Illusion denunziert.“³⁵

Erweist sich die „Antiliterarität“ der Triestiner Schriftsteller als Dialektik von Illusion und Wahrheit, die ebenso die Methoden der Psychoanalyse auszeichnet, so lassen sich auch bei dem zweiten Merkmal der Triestiner Literatur, der Nähe zur Autobiographie, Analogien zur neuen Wissenschaft finden. Svevo selbst hat wiederholt auf die tiefe Einheit seines Werkes mit der Autobiographie, die diesem zugrundeliegt, bestanden. Den Szenarien Zenos vertraut er die Aufgabe an, das exemplarische, bürgerliche Leben des Ettore Schmitz zu erzählen; deswegen ist *Zeno* das am meisten autobiographische Buch Svevos. In der Präambel hat der Arzt Schwierigkeiten, die literarische Gattung zu bestimmen: er spricht anfangs von einer Novelle, dann von einer Autobiographie und schließlich von Memorien. Das hat nicht nur mit seiner mangelnden Vertrautheit mit den literarischen Gattungen zu tun,

sondern auch mit einem objektiven Widerstand des Materials gegenüber Klassifikationen.³⁶

Autobiographisches prägt auch die *Traumdeutung*. Im Vorwort zur zweiten Auflage schrieb Freud

„(Das Buch) erwies sich als ein Stück meiner Selbstanalyse, als meine Reaktion auf den Tod meines Vaters.“³⁷

Die Irritation, die die *Traumdeutung* ausgelöst hat, der Widerstand, die sie vor allem bei Vertretern der offiziellen akademischen Wissenschaften hervorgehoben hat, hängt nicht zuletzt mit der Schwierigkeit zusammen, das Werk einer bestimmten Gattung zuzuordnen. Mehr noch als einem wissenschaftlichen Traktat, ähnelt es dem *nouveau roman*, der Autobiographie, dem Tagebuch und Reflexionen nach dem Vorbild von Montaignes *Essais*. In der Analyse seines „Familienromans“, den Freud in der *Traumdeutung* maskierte, konnte er die Erfahrung der autobiographischen Literatur aufnehmen, die die Bedeutsamkeit des konstruktiven Elements, der Erfindung, der Einbildungskraft bei der Rekonstruktion der eigenen Lebensgeschichte betont. Der Wunsch, in der Analyse ein

„zuverlässiges und in allen wesentlichen Stücken vollständiges Bild der vergessenen Lebensjahre des Patienten“³⁸

zu erhalten, entpuppt sich als Illusion. In der während der Arbeit an der *Traumdeutung* entstandenen Schrift *Über Deckerinnerungen (1899)* beschreibt Freud die Rolle der Phantasien bei der Bildung von Erinnerungen:

„Vielleicht ist es überhaupt zweifelhaft, ob wir bewußte Erinnerungen aus der Kindheit haben, oder bloß an die Kindheit. Unsere Kindheitserinnerungen zeigen uns die ersten Lebensjahre, nicht wie sie waren, sondern wie sie späteren Erweckungsjahren erschienen sind. Zu diesen Zeiten der Erweckung sind die Kindheitserinnerungen nicht, wie man zu sagen gewohnt ist, *aufgetaucht*, sondern sie sind damals *gebildet* worden.“³⁹

Trotz der – von Freud halb eingestandenen – Tatsache, daß die Psychoanalyse im Prozeß ihrer Begriffsbildung wie zum Beispiel im Verständnis der Erinnerungsarbeit öfters auf die Traditionen der Moderne zurückgriff, hat das die meisten Psychoanalytiker nicht davon abgehalten, in den Werken des Künstlers in erster Linie eine unwillkürliche, von diesem selbst nicht erkannte Autobiographie zu lesen. Von psychoanalytischer Seite wurde den Schriftstellern zugestanden, durch die künstlerischen Entstehungsbedingungen dieselbe Realität zu entdecken, die auch Objekt der psychologischen Wissenschaft wäre. Eingeräumt wurde Künstlern wie Svevo oder Saba, daß sie in ihren Werken noch vor der Entstehung der Psychoanalyse psychoanalytisch vorgegangen wären. Doch dieses Lob, vor geprägt durch Freuds Urteil über Jensens *Gradiva*, bleibt vordergründig: zwar schöpfe, nach Freud, sowohl der Psychoanalytiker als auch der Künstler „aus der gleichen Quelle“, aber der Künstler besitze

nur eine vage und intuitive Kenntnis der psychischen Vorgänge, die er „in seinen Schöpfungen verkörpere“, während der Psychoanalytiker durch wissenschaftliche Beobachtung zu den Gesetzen dieser psychischen Prozesse vorstoße. Dagegen spricht allerdings, daß gerade literarische Analysen dazu geeignet sind, die ideologischen Prämissen psychoanalytischer Begriffsbildung besprechbar und dadurch revidierbar zu machen.

Dies läßt sich am Beispiel des Begriffs der *Identifizierung*, ein Vorgang, durch den sich im psychoanalytischen Verständnis das menschliche Subjekt konstituiert, zeigen. Durch Identifizierung assimiliere ein Subjekt einen Aspekt, eine Eigenschaft des anderen und wandle sich vollständig oder teilweise nach dem Vorbild des anderen um. Wenn es sich dabei auch nicht um simple Imitation handelt, so beschreibt dieser Begriff eine relativ starre Form der Aneignung in einer Beziehung, die das „Vorbild“, mit dem sich ein Subjekt identifiziert unverändert läßt. Zieht man in Betracht, daß sich das Ich-Ideal aus Identifizierungen mit kollektiven, kulturellen Idealen als Substitute von Eltern-Identifizierungen bildet, wird verständlich, daß es aus dieser Sicht dieses wichtigen psychischen Vorganges nicht möglich ist, zu der Analyse bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse auch die Kritik zu formulieren.

Dieser psychoanalytischen Definition kann ein „literarisches“ Verständnis von Identifizierungsvorgängen gegenübergestellt werden. In einen Brief an Eugenio Montale schreibt Svevo über die Zeit der Entstehung seines dritten Romans *La coscienza di Zeno*:

„Es stimmt, daß *La coscienza* etwas ganz Anderes ist als die vorangegangenen Romane. Aber sie müssen bedenken, daß es eine Autobiographie ist, und zwar nicht die meine. Viel weniger als *Senilità*. Ich habe drei Jahre dazu gebraucht, um das in meinen Mußstunden zu schreiben. Und ich bin dabei so vorgegangen: Wenn ich allein war, versuchte ich mir einzureden, selber Zeno zu sein: Ich ging wie er, rauchte wie er, und ich stopfte in meine Vergangenheit alle seine Erlebnisse, die nur deswegen den meinen gleichen können, weil die Beschreibung eines eigenen Erlebnisses eine Rekonstruktion ist, die leicht zu einer ganz neuen Konstruktion wird, wenn es einem gelingt, sie in eine neue Atmosphäre zu verlegen. Sie verliert dabei nicht den Saft und die Kraft der Erinnerung, nicht einmal ihre Wehmut. Ich bin sicher, daß Sie mich verstehen.“⁴⁰

Eine psychoanalytische Interpretation dieser Briefstelle könnte so lauten: Svevo habe auf eine literarische Gestalt seine innerhalb der Grenzen der Autoanalyse gewonnenen Selbsterkenntnisse projiziert, mit der sich zu identifizieren er am Ende deshalb ablehnt, um diese unangenehme, neurotische Identität nicht anerkennen zu müssen. Doch die mimetischen Übungen, die Svevo beschreibt, setzen einen Unterschied voraus. Ihr Zweck ist nicht die Identifizierung mit realen persönlichen Erfahrungen, sondern eine *mögliche* Autobiographie durch literarische Vermittlung vorzubereiten. Daß

eigene autobiographische Elemente Svevos Zeno Cosini zugesprochen werden, führt in der „neuen Atmosphäre“ der literarischen Codes zu einer Form der – vom Leser nachvollziehbaren – Entäußerung und Veräußerlichung, die von einer Wiedereroberung der durch die „Konstruktion“ verwandelten erlebten Vergangenheit begleitet wird. Diese Analyse des identifikatorischen Vorganges kann auch außerhalb literarischer Gattungen helfen, Verengungen in der psychoanalytischen Begriffsbildung entgegenzuwirken.

Das Vorgehen des Künstlers, Erkenntnisse der Psychoanalyse produktiv zu nutzen, wie das Beispiel der Identifizierung zeigt, faßt Svevo in einen Satz zusammen, der geeignet ist, das komplizierte Verhältnis des Künstler zur Psychoanalyse als Wissenschaft genauer zu bestimmen:

„Wir Romanciers pflegen mit großen Philosophen zu kokettieren und sind gewiß nicht in der Lage, sie zu erhellen: wir verfälschen sie, aber wir machen sie menschlicher.“⁴¹

(Noi romanzieri usiamo baloccarsi con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: le falsifichiamo ma le umanizziamo).

Zur Philosophie zählte Svevo gewiß auch das Theoriegebäude der Psychoanalyse. Hier ist es für das Verständnis wichtig, das italienische Original genauer anzusehen: *Baloccarsi* bedeutet „spielen“; hier wie im Kinderspiel als triebbetontes „Experimentieren“ verstanden, durch das heftige Eindrücke verarbeitet und bewältigt werden können. Die souveräne Haltung des Spielenden über das, womit er spielt, geht verloren, übersetzt man *baloccarsi* mit „kokettieren“, das mit weiblichen Eigenschaften assoziiert wird und Kunst in einem konventionellen Verständnis als Muse des Philosophen oder des Wissenschaftlers auffaßt. Bei *falsificare* schwingen Aspekte der Herstellung (*fare, inventare*) mit; es wird zum Zweck der Entstellung eine Fälschung produziert. *Umanizzare* hat neben der moralischen Färbung die Bedeutung von „zivilisieren“. Die Künstler würden demnach mit den Philosophen experimentieren, um sie zu verfremden und in einen ungewohnten Zusammenhang, in eine unerahnte Perspektive zu stellen, die einen neuen, von der Philosophie abweichenden Zivilisationsentwurf ermöglicht.

Nachdem Svevo an einer Stelle erwähnt, daß Leopardi, der die Philosophie Schopenhauers nicht kennen konnte, dessen Philosophie *lebte*, setzt er assoziativ fort:

„Doch welcher Schriftsteller könnte darauf verzichten, die Psychoanalyse zumindest zu denken?“⁴²

Mit Recht, denke ich, ließe sich sagen, daß Svevo, der die Psychoanalyse sehr wohl kannte, sie lebte.

Eine Darstellung der Begegnung zwischen Psychoanalyse und Kunst in Triest kann nicht beendet werden, ohne einen weiteren Schriftsteller vorgestellt zu haben, der mit Svevo nicht nur die Vorlieben für die Violine, die kaufmännische Praxis, die

Abneigung der Rhetorik, des Heroismus und der großen philosophischen Systeme teilte, sondern auch dessen Hang zur Psychoanalyse. Allerdings ist seine Auseinandersetzung mit der neuen Wissenschaft so intensiv, daß eine angemessene Auseinandersetzung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.⁴³

UMBERTO SABA

„Ich glaube, daß – abgesehen von Edoardo Weiss – kein anderer Triestiner einen Beitrag zur Psychoanalyse geleistet hatte, der dem Sabas vergleichbar gewesen wäre (einen Beitrag, der nicht im strengen Sinn wissenschaftlich war, aber deswegen nicht weniger bedeutsam war für die Verbreitung und das richtige Verständnis dieser Wissenschaft in Triest und in Italien).“ (Voghera)⁴⁴

Saba hat sein lyrisches Werk – das er als „Autobiographie“ und „psychologischen Roman“ bezeichnete – schon früh unter dem Titel *Canzoniere* zusammengefaßt (1921) und in den folgenden Jahrzehnten ständig erweitert, überarbeitet und umgeschrieben. Kommentiert wird dieser Arbeitsprozeß in seiner *Storia e cronistoria del Canzoniere*, die er zwischen 1944 und 1947 schrieb, und in der er in einer fingierten Analyse an dem literarischen Autor des *Canzoniere* dieselben psychoanalytischen Verfahren anwandte, die er durch seine persönliche Analyse bei Edoardo Weiss und durch die Lektüre und Diskussionen mit den Freunden kannte. Saba spaltet sich darin in zwei Figuren – in den Kritiker, der sich in räsonierender Distanz zum Autor an den Leser wendet und in den Autor Umberto Saba. Er beginnt mit folgenden Worten:

„Saba hat viele Irrtümer begangen. Aber seine Dichtung zu verleugnen würde bedeuten, die Existenz eines Naturphänomens zu verleugnen.“⁴⁵

Absicht dieses Verfahrens der Spaltung – in den lebenden Dichter und in den Kritiker seines Werkes, in das Kind und in den Erwachsenen –, das den Verfremdungseffekt mit Erinnerungsarbeit verknüpft, ist sowohl die Suche nach der verlorenen Zeit der Kindheit als auch nach jenem psychischen Zustand, in dem seine Verse entstanden sind und auf den der Schleier der Amnesie fiel. Die desillusionierende Rekonstruktion der ursprünglichen Formen seiner Erfahrungen, die Saba mittels seiner psychoanalytischen Erfahrungen unternahm, um den verborgenen Gehalt der Verse zu entdecken, hatte den Zweck, mit der Aufdeckung der „falschen“, retuschierten Erinnerungen auch die Formen seiner Dichtung von überflüssiger semantischer Last und erzwungenen Metren zu befreien.

Nach Saba bleibt es dem Dichter überlassen, eine *poesia onesta*, eine „ehrliche Dichtung“ zu schaffen; und Ehrlichkeit bedeutet für Saba vor allem zu vermeiden, für einen schönen Vers das eigene Wissen, die eigene Erfahrung zu verfälschen.

„Der Dichter muß eine moralische Haltung anstreben, die sich möglichst weit von jener der professionellen

Literaten wegbewegt und sich der Einstellung der Erforscher äußerer und innerer Wahrheiten annähert. (...)“

Arbeiten mit der gewissenhaften Ehrlichkeit des Erforschers des Wahren, um sich nur an das zu halten, dessen Ausdruck „Notwendigkeit“ ist.“⁴⁶ (*Übers. d. Verf.*)

Wie Svevo lehnt auch Saba die Literatur als Lüge und Illusion ab und bezeichnet Dichtungen als Phantasien, die sich um den infantilen Narzißmus des Dichters drehen.

„Ich glaube nicht mehr an die Poesie. Nicht an die Poesie dieses oder jenes Dichters, sondern an die Poesie im allgemeinen. Ich empfinde sie als eine Illusion der Menschheit in ihrer Kindheit! Sie macht auf mich die Wirkung von eines Konzentrats von Lügen.“⁴⁷

Eine scheinbar paradoxe Erfahrung der Moderne, die schon Leopardi beschrieb, wiederholt sich bei Saba. Indem er die instinktiven Lügen vermeidet, die Trugbilder der Literatur entlarvt und seine Dichtung der sie vielleicht zerstörenden Analyse aussetzt, gelangt er wieder zur Poesie.

Im Gedichtband *Il piccolo Berto* (*Der kleine Berto*) (1929-31), den er Edoardo Weiss widmete, kommt es zu einer Begegnung des Dichters mit sich als dreijährigem Kind und zu einer Wiederkehr der Konflikte der Kindheit im Bereich der poetischen Produktion. Der inneren psychischen Klärung, nachdem der kleine Berto, der die Gedanken und die Handlungen des erwachsenen Dichters unbewußt bestimmte, zum „zweiten Mal“ gestorben war, entspricht eine errungene Klarheit der Formen.⁴⁸ Verantwortlich für diesen zweiten Tod ist die Psychoanalyse, die das Kind in die Gegenwart zog und mit ihm die Konflikte, die im Wortschatten fort dauerten und die Handlungen des Erwachsenen bestimmten. Die „seltsamen Gedichte“ sind die Zeugen eines Dialogs zwischen Saba und dem kleinen Berto, in dem der Mann dem Kind sein „letztes Geheimnis“ entreißen möchte.

BERTO

Ängstlich näherte er sich mir
mit kindlicher Unbeholfenheit, in einer
meiner seligsten und traurigsten Stunde.
Strümpfe trug er von himmelblauer Farbe;
ein gleichsam stummer Vorwurf irrte
in seinen Augen. Eine Süße schlug mir das Herz,
groß, daß, ein wenig mehr, ich gestorben
wäre oder einen Schrei ausgestoßen hätte. „Gib mir
- bat ich – deine kleine Hand. (...)“⁴⁹

Wenn Saba nicht, um dem Inferno zu entinnen, an sich selbst die Wahrheiten der Psychoanalyse erfahren hätte, dann gäbe es heute weder die Klarheit seiner letzten Gedichte noch einige der überraschenden Neuigkeiten, die – zum erstenmal in eine künstlerische Form gebracht – in *Abkürzungen und kleine Erzählungen* (*Scorciatoie e raccontini*) zu lesen sind.⁵⁰

Der sowohl inneren als auch formalen Klärung korrespondiert ein neuer Stil, weniger narrativ und

an seine Autobiographie gebunden. Seine künstlerischen Gestalten müssen nicht mehr durch die Erzählung gebändigt, gestützt oder wiederhergestellt werden.⁵¹

WINTER

Nacht im mörderischen Winter. Ein wenig hebst du den Vorhang, spähist hinaus. Es zittern deine wirren Haare, unerwartete Freude weitet deine schwarzen Augen. (...)⁵²

Saba läßt keinen Zweifel daran, daß die psychologischen Entdeckungen, die zur inneren Befreiung von Zwängen und Illusionen führen, dann zu einem allgemeinen Gewinn werden, wenn man sie mit einer Klärung der sozialen Verhältnisse verbindet. Ohne die erst herzustellende Koinzidenz von psychischer Wahrheit und sozialer Analyse muß nach Sabas Worten eine jede politische Revolution oberflächlich bleiben. Die Bedeutung, die er daher der Psychoanalyse einräumt, wird in einem offenen Brief an Benedetto Croce erkennbar, in dem er an den (idealistischen) Philosophen kritisiert, daß sie – im Gegensatz zu den Dichtern – als „Egokosmiker“ in ihren metaphysischen Systemen an den unbewußten Determinanten ihrer frühen Kindheit fixiert blieben.

„Wer sich mit dem menschlichen Denken beschäftigen möchte, kann nicht mehr vom Unbewußten absehen; die Unkenntnis vom Unbewußten und von den fremdartigen Gesetzen, die es lenken, hat sowohl bei den Theoretikern als auch bei den Praktikern einen großen Teil jener Irrtümer und erschreckenden Übel hervorgebracht, die unser unglückliches Jahrhundert verheeren.“⁵³ (Übers. d. Verf.)

Versuchen wir ein kurzes Resümee: Die Psychoanalyse konnte in Triest wegen der besonderen gesellschaftlichen und historischen Situation eine rasche Aufnahme finden; vor allem aber deswegen, weil sie den Triestiner Schriftstellern etwas Vertrautes war, das in anderem Gewand vor sie trat. Gewohnt sich im Widerstand gegen Akademismus und Decadence im Stile D'Annunzios auf die Traditionen der Moderne zu stützen, waren sie in der Lage, die Elemente der literarischen Moderne, die die Psychoanalyse in ihre Begriffsbildung aufgenommen hatte, zu entdecken. Der Vorteil für die Schriftsteller? Hören wir zum Abschluß die Worte Svevos und setzen wie schon einmal an Stelle der Philosophen die Psychoanalytiker ein. Es handelt sich dabei um eine enge Beziehung,

„(...) eine Beziehung, die der legalen Ehe ähnelt, da sie sich nicht miteinander verstehen, genau wie Mann und Frau, und dennoch wie Mann und Frau wunderschöne Kinder miteinander produzieren ...“⁵⁴

ANMERKUNGEN:

1 Siehe Thomas Bremer: Freud, Svevo, Saba, Weiss, in: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 15. 1993, S. 32-50 und Michel David: *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino 1990, S. 373-431; Angelo Ara u. Claudio Magris: *Triest. Eine litera-*

rische Hauptstadt in Mitteleuropa. München, Wien 1987; *Triest. Am äußersten Ufer. DU. 10. 1994.*

2 Mit Hilfe der Psychoanalyse läßt sich ein intentionaler Begriff von Wissenschaft entwickeln, der die Scheinobjektivität wissenschaftlichen Begreifens korrigieren kann und der, selbst nicht verdrängend, die Möglichkeit bereithält, derartige Mechanismen der Verdrängung in den Wissenschaften zu erklären. Als „wissenschaftliche Weltauffassung“ entwirft sie eine Theorie der Illusion, mit der es gelingen kann, die Illusionen der Ideologien zu entlarven und ihre Verbindung mit einer Ökonomie des Wunsches aufzudecken. Indem sie die Äußerungen der „Weltanschauungen“ nach einem triebökonomischen Modell interpretiert und als Illusionen des Selbstbewußtseins enthüllt, zeigt sie die Stelle an, an der „das gesellschaftliche Prinzip der Herrschaft mit dem psychologischen der Triebunterdrückung koinzidiert“ (Adorno, Horkheimer); dazu auch Klaus Heinrich: *Arbeiten mit Ödipus. Dahlemer Vorlesungen*, Bd.3, Berlin 1993, S. 12 ff.

3 Siehe Didier Anzieu: *Freuds Selbstanalyse und die Entdeckung der Psychoanalyse*. München; Wien 1990, S. 428 ff. und Sarah Kofman: *Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik*. München 1993, S. 43 ff.

4 Giorgio Voghera: *Gli anni della psicanalisi*. Pordenone 1980, S. 106

5 Rudolf Behrens / Richard Schwaderer (Hg.): *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*. 1990, S. 8. Vgl. John Gatt-Rutter: *Italo Svevo. A Double Life*. Oxford 1988, S. 249: „Those who stress Svevo's links with the culture of *Mitteleuropa* – essentially, German culture – are wont to play down the best documented link and, in literary terms, the most productive of all – that with freudian school. As if to admit such a link would be to diminish Svevo“. Dazu auch: *Il caso Svevo*, a cura di E. Ghidetti, Roma; Bari 1993, XVI.

6 Voghera: *Gli anni della psicanalisi*, a. a. O., S. 3

7 a. a. O., S. 111

8 Svevo, zitiert in: Livia Veneziani Svevo: *Das Leben meines Mannes Italo Svevo*, Frankfurt 1994, S. 116. Zahlreiche Erinnerungen im Buch von Svevos Frau bestätigen seine Italien-orientierte politische Haltung: „Am 30. Oktober, dem Tag der Triestiner Revolution, hißten wir trotz der Anwesenheit der bei uns einquartierten Österreicher gegen Mittag die italienische Flagge an unserer Villa: Drei Jahre lang hatten wir sie in einer geheimen Abstellkammer verwahrt. In den vorangegangenen Wochen hatte Ettore mit fiebriger Ungeduld an den vorbereitenden Zusammenkünften im Haus des Abgeordneten Edoardo Gasser teilgenommen. Gast in unserer Villa war die Schwester des Feldmarschalls von Cicerich. Als sie auf die Türschwelle zum Garten trat und die feindliche Fahne hochmütig im Triestiner Wind wehen sah, erblaßte sie heftigst. Mein Mann näherte sich ihr voller Liebeshörigkeit und sagte mit einem leichten Anflug von Ironie: „Nur Mut, meine Dame: auch im Schatten der italienischen Fahne werden Sie gut schlafen.“ (a. a. O., S. 113)

9 Slataper in Ilse Pollack: Scipio Slataper und die zerrißene Stelle von Triest, in: Helmut Eisendle (Hg.): *Triest – die Stadt zwischen drei Welten*, München 1994

10 Robert Bazlen: Interview über Triest, in: Eisendle, a. a. O., S. 15

11 Die Bezeichnung „peripher“ betrifft nicht nur die Lage

- am Saum der Monarchie, sondern auch die Stellung der Stadt in den Zeitströmungen: „Dal punto di vista della cultura, nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850.“ (Umberto Saba: *Storia e cronistoria del Canzoniere*. 1948, S. 23 f.)
- 12 Bazlen: Interview über Triest, a. a. O., S. 15
- 13 Giani Stuparich: *Trieste nei miei ricordi*, 1948; zitiert im Nachwort v. Ilse Pollack zu Robert Bazlen: *Der Kapitän*. Klagenfurt 1993, S. 217. Über Bazlen als einer der ersten, die die Ansichten der Psychoanalyse in Triest verkündeten siehe Voghera, *Gli anni della psicanalisi*, a. a. O., S. 17 f.
- 14 Robert Bazlen: *Scritti*. Milano 1984, S. 260
- 15 Didier Anzieu: Der Einfluß der Kultur des deutschen Sprachraums auf Freuds Denken, in: *Jahrbuch der Psychoanalyse*. 19. 1986
- 16 Siehe David: *La psicanalisi nella cultura italiana*, a. a. O., S. 379; Der Einfluß jüdischer Traditionen auf die Triestiner Literatur hat die Vertreter die „Mitteleuropa-These“ dazu verleitet, Triestiner Autoren wie Svevo als Repräsentanten der Krise der Habsburgermonarchie zu sehen und sie zusammen mit Roth, Musil, Kafka, Stefan Zweig in die Tradition des Ostjudentums zu stellen; siehe z. B. G. A. Camerino: *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, 1974. Wieder ist es Voghera, der in seinem Essay *Presenza e spirito ebraici nella letteratura triestina* dieses einseitige Bild relativiert. Nach ihm hätten die jüdischen Autoren in Triest keine oder nur geringe Kenntnisse der ostjüdischen Traditionen und anstelle rabbinischer Überlieferung und Lebensformen des Ghettos wirkte der okzidental-jüdische Geist als besondere *forma mentis*. (Voghera: *Gli anni della psicanalisi*, a. a. O., S. 136)
- 17 Bazlen: *Scritti*, a. a. O., S. 248
- 18 Siehe Ara / Magris: *Triest*, a. a. O., S. 22
- 19 Italo Svevo: Autobiographisches Profil. *Gesammelte Werke*, Bd. 5, hg. v. Claudio Magris, Gabriella Contini, Silvana de Lugnani, Reinbek 1986, S. 21
- 20 Svevo selbst gehörte nicht zum Patientenkreis von Edoardo Weiss, wohl aber sein Schwager Bruno Veneziani, der nach Jahren kostspieliger Behandlung von Freud als „unheilbar“ entlassen wurde (Francois Bondy / Ragni Maria Gschwend: *Italo Svevo*, Reinbek 1995, S. 98 f.). „Obwohl ich Freud bewundere, hinterließ dieses Urteil, nach soviel versäumtem Leben, bei mir einen abstoßenden Geschmack“ (Brief an V. Jahier vom 27.12.1927, in: Svevo, Autobiographisches Profil, a. a. O., S. 504). Ein Verwandter von Bruno Veneziani, Fulvio Anzellotti, veröffentlichte 1985 die Details der Patientengeschichte – eine „Art psychoanalytischer Familienroman“ – unter dem Titel *Il segreto di Svevo*, die als Gegenstück zu den ärztlichen Falldarstellungen und der ärztlichen Korrespondenz gelten kann. „Bezüglich der Quellen ist es mir unverständlich, daß der Anteil der ‚Kranken‘ an der ‚Geschichte‘ überhaupt nicht aufscheint, als ob es sich um eine von den Siegern verfaßte Geschichte handelte, die, wie es in der politischen Geschichte üblich ist, nur das berichtet, was ihre Aufmerksamkeit erregt: die Kriegsbeute.“ (Michele Ranchetti: Die psychoanalytische Bewegung: eine schwierige Geschichte, in: *Werkblatt. Zeitschrift für Psychoanalyse und Gesellschaftskritik* 32.1994, S. 21-37).
- 21 Brief von Svevo an V. Jahier vom 10.12.28 in: Svevo, Autobiographisches Profil, a. a. O., S. 503
- 22 „Als Behandlungsmethode interessierte sie mich nicht. Ich war gesund oder zumindest liebte ich meine Krankheit (falls es sie gibt) so sehr, daß ich sie mit einem großen Aufwand an Selbstverteidigung bewahrte. Ja, meine Abneigung gegen den Stil Freuds wurde von einem Freudianer (...) als Biß gedeutet, mit dem sich das primitive Tier, das auch in mir steckt, wehrt, um die eigene Krankheit zu verteidigen. Doch die Psychoanalyse ließ mich nicht mehr los.“ (Svevo: Theaterstücke, Essays. *Gesammelte Werke*, Bd. 6, a. a. O., S. 450 f.; siehe auch M. Lavagetto: *L'impiegato Schmitz*. Torino 1975, S. 40 f., S. 48 f. und Elio Gioanola: *Un killer dolcissimo*. Milano 1980, S. 25 u. S. 28. Zur Distanzierung Svevos von der Psychoanalyse schreibt Brian Moloney: *Italo Svevo*, Edinburgh 1974, S. 310. Michel David vertritt die Meinung, daß Svevo ohne Freud nicht geschrieben hätte (David: *La psicanalisi nella cultura italiana*, a. a. O., S. 394).
- 23 Svevo: *Theaterstücke, Essays*, a. a. O., S. 446
- 24 ebd.
- 25 Svevo: Autobiographisches Profil, a. a. O., S. 25; Svevo: Zeno Cosini. *Gesammelte Werke*, Bd. 7, a. a. O. Für Svevo hat die Krankheit eine metaphorische Bedeutung, die eine soziologische mit einer psychologischen Komponente verbindet. „Krankheit“, *malattia*, „Untauglichkeit“, *inettitudine*, „Greisenhaftigkeit“ (*senilità*) sind Metaphern für eine Transformation der Rolle des Intellektuellen in der industriellen bürgerlichen Gesellschaft, durch die dessen „autonome“ Stellung verlorengeht und sich die traditionelle ideologische Funktion seiner Arbeit erschöpft. (Siehe Leone de Castris: *Il Decadentismo italiano*. Bari 1974, S. 74 ff.; ebenso: Hans Günter Funke: Das Thema der „senilità“ im Romanwerk Italo Svevos, in: *Italien. Studien* 2. 1979, S. 105). Zugleich ist der *inetto* mit seinem reflexiven Habitus eine Figur des ohnmächtigen Widerstandes gegen die Normen der bürgerlichen Gesellschaft. Svevo nützt die individuelle Symptomatik seiner Protagonisten für einen symptomatologische Analyse der Gesellschaft. Die Ambivalenz, die er der Metapher „Krankheit“ verleiht, hat gesellschaftskritische Funktion. Während Freud neurotische Symptome als Kompromißbildungen aufgrund eines Konflikts zwischen dem Anspruch einer verdrängten Triebregung und dem Widerstand einer zensurierenden Macht im Ich beschreibt, die durch die analytische Arbeit grundsätzlich auflösbar sind, geht Zeno einen anderen Weg, um die Symptome zum Verschwinden zu bringen. Seine Heilung vollzieht sich um den Preis der Anpassung an die Normen einer „kranken“ Gesellschaft. Tatsächlich ist Zeno nicht von seinen unbewußten Konflikten geheilt, sondern von seinem Gewissen (*coscienza*), seinem Wissen über sich und seinem Krankheitszustand. „Zeno è ormai *completamente* sano perché definitivamente integrato in un contesto *completamente* malato“ (de Castris: *Il Decadentismo italiano*, a. a. O., S. 128). Die Begriffe Krankheit und Gesundheit kehren sich um. „Gesundheit“ findet Zeno erst als er alle Skrupel verliert und ein erfolgreicher Geschäftsmann wird, der am Krieg profitiert. Die Krankheit, die nicht analysiert wird, gerät zum Vorspiel einer Heilung, deren Opfer das Bewußtsein des Konflikts ist und diese plötzliche „individuelle“ Genesung innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung bildet ihrerseits das Vorspiel für jene andere universale Genesung, dem kosmischen Tod (die Vision Zenos am Ende des Romans), der sich im Inneren der Ordnung des kapitalistischen Systems vorbereitet. (Dazu auch: H. Thoma u. H. Wetzel in: *Italienische Literaturgeschichte*, hg. v. Vol-

- ker Kapp. Stuttgart, Weimar 1992, S. 322)
- 26 Svevo: Theaterstücke, Essays, a. a. O., S. 447
- 27 M. Lavagetto: *L'impiegato Schmitz*, a. a. O., S. 61ff.
- 28 Svevo: Zeno Cosini, a. a. O., S. 25
- 29 a. a. O., S. 125
- 30 a. a. O., S. 27
- 31 Siehe M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*. Torino 1992, S. 181-218
- 32 Svevo: Zeno Cosini, a. a. O., S. 556 f.
- 33 Die Klage Svevos, daß seine triestinisch geprägte Sprache nicht den Konventionen des „reinen“ Italienisch entsprach, war ein ständig wiederkehrendes Motiv in Svevos Leben als Schriftsteller. Die Sorge durch die Grenzen seines Dialekts das Toskanische nicht vollständig zu beherrschen, ist sicher auch darin begründet, daß das weitverbreitete Urteil Svevo *scrive male* lange Zeit seinem Ruf als Autor geschadet hat und die Verbreitung seiner Arbeiten entschieden hemmte. Sicherlich aber waren seine Bedenken über seinen Stil („Kaufmannsesperanto“) nicht so groß als seine Abneigung gegen jede Form von Sprachpurismus. Zenos Ausruf, daß wir mit jedem sprachlich reinen Wort lügen, könnte jenseits jeglicher Ironie, auch die Zustimmung Svevos finden. Er verachtete die „Literatur“, den reichen Gebrauch an Redefiguren, die heroische Geste. So wie Alfonso Nitti, der „untaugliche“ Protagonist seines ersten Romans (*Ein Leben*), war auch Svevo nicht fähig, „aus Vergnügen zu sprechen, sondern nur, um sich verständlich zu machen“. Die Verurteilung von Svevos Sprache durch die Literaturkritik hatte die Funktion einer Abwehr. Svevos Versuche zu einer Sprache zu gelangen, deren Ausdruck notwendig ist und seinen analytischen Sondierungen gemäß, führt zu einer Neuordnung von unbewußten und bewußten Anteilen in der Begriffsentwicklung und im Umgang mit dem Sprachmaterial. (Siehe Bruno Maier: *Italo Svevo*. Milano 1980, S. 14). Die Worte finden nicht ihren durch eine bereitliegende Wahrheit angestammten Platz, sie legen sich quer, sie sind Such-Orientierungs- und Verständigungsmittel, die schonungslos das *scrivere bene* als Ursprung und Nahrung von Trugbilder freilegen. Daß Svevos Werk durch den puristischen Kult der Sprache im irredentischen Ambiente auf Ablehnung stieß, verwundert nicht, wenngleich es für den Industriellen Ettore Schmitz angesichts seiner irredentischen Bestrebungen tragisch sein mochte. Siehe auch Stelio Crise, ein Freund von Stanislaus Joyce, der eine Begegnung zwischen Joyce und dem Präsidenten von „Minerva“, Tempel der *italianità* in Triest, Vidacovich, aufgezeichnet hat, in: E. Ghidetti (a cura di), *Il caso Svevo*. Bari 1993, X.
- 34 Svevo: Zeno Cosini, a. a. O., S. 535
- 35 J.-B. Pontalis: *Nach Freud*. Frankfurt/M., 1974, S. 97
- 36 Lavagetto: *La cicatrice di Montaigne*, a. a. O., S. 184
- 37 Sigmund Freud: Traumdeutung. Gesammelte Werke, Bd. 2/3, S. 10
- 38 a. a. O.
- 39 Sigmund Freud: *Über Deckerinnerung*, Gesammelte Werke, Bd. I, S. 553 f.
- 40 Brief v. Svevo an Montale vom 17.2.1927, in: Svevo, Autobiographisches Profil, a. a. O., S. 505
- 41 Svevo: Theaterstücke, Essays, a. a. O., S. 447
- 42 a. a. O., S. 449 f.
- 43 Siehe Karl Stockreiter: Auf der Schneide der poetischen Reflexion. Über den triestiner Schriftsteller Umberto Saba, in: *Erwachsenenbildung in Österreich* 3/94, S. 19-24
- 44 Michel David vertritt die Auffassung, daß Saba unter allen italienischen Schriftstellern, auch den jüngeren, die tiefsten Kenntnisse der Psychoanalyse besitzt (David: *La psicanalisi nella cultura italiana*, a. a. O., S. 421).
- 45 Saba: *Storia e cronistoria del Canzoniere*, a. a. O., S. 21
- 46 Umberto Saba: *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara; Introduzione di M. Lavagetto. Milano 1988, XXXV. Diese „Notwendigkeit“ ist durch vermeintliche Unmittelbarkeit nicht zu erreichen. Saba war gegen eine *écriture automatique*: „L'arte di pura immaginazione é probabilmente condannata. Morirà con l'infanzia dell'uomo“ (Saba, in David: *La psicanalisi nella cultura italiana*, a. a. O., S. 411).
- 47 Brief v. Saba an E. Serra von 1936, zit. in David, a. a. O., S. 412
- 48 „Ich habe – schrieb er am 24. Oktober 1930 – *Il piccolo Berto* beendet. Ich weiß, daß er vollendet ist, weil der kleine Berto zum zweiten Mal gestorben ist und, wie ich zumindest hoffe, endgültig.“ (Saba, zit. in der Einleitung v. Lavagetto zu: Saba, *Tutte le opere*, Ll. In *Storia e cronistoria del Canzoniere*, deren einzelne Kapitel dem Schema folgen, zuerst die psychologischen Voraussetzungen zu klären und dann zur ästhetischen Analyse zu gehen, schreibt Saba über den Gedichtband *Il piccolo Berto*: „In Wirklichkeit starb der kleine Berto niemals ganz: denn, wenn dies geschehen wäre, so hätte dieser traurige Vorfall zwei Folgen gehabt: die erste, daß Saba vollständig geheilt worden wäre; die zweite, daß er keine Gedichte mehr geschrieben hätte: er hätte das Bedürfnis nicht mehr gehabt, welche zu schreiben. (...) Es traf sich jedoch, daß er, mehr oder weniger geheilt, klarer in sich und in die äußere Welt blickte.“ (Saba, *Storia e cronistoria*, a. a. O., 217 f.)
- 49 BERTO
*Timidamente mi si fece accanto,
 con infantile goffaggine, in una
 delle mie ore più beate e meste.
 Calze portava di color celeste;
 quasi un muto rimprovero gli errava
 negli occhi. Una dolcezza al cor m'inferse,
 grande, che poco più, credo, sarei
 morto od un grido avrei gettato. „Dammi
 - pregai – la tua manina. (...)“*
 (Saba: *Tutte le poesie*, a. a. O., S. 409)
- 50 Saba: *Storia e cronistoria*, a. a. O., S. 218 f.
- 51 Siehe M. Lavagetto: *La gallina di Saba*. Torino 1989, S. 185. „Saba vecchio avrà meno cose da narrare (almeno i versi), e più di cantare“ (Saba, ebd.).
- 52 INVERNO
*È notte, inverno rovinoso. un poco
 sollevi le tendine, e guardi. Vibrano
 i tuoi capelli selvaggi, la gioia
 ti dilata improvvisa l'occhio nero. (...).*
 (Aus dem Gedichtband *Parole*, in: Saba, *Tutte le poesie*, a. a. O., S. 446)
- 53 Umberto Saba: *Lettere sulla Psicanalisi*. A cura di A. Stara. Milano 1991, S. 63
- 54 Svevo: Theaterstücke, Essays, a. a. O., S. 449

URSULA PROKOP

KARL KRAUS UND DIE WIENER SECESSION – EINE NESTBESCHMUTZUNG? Kraus' Kampf gegen den Wiener Ästhetizismus im Widerschein der „Fackel“

Spätestens seit der legendären Ausstellung *Traum und Wirklichkeit* ist der Topos des *Wien um 1900* als einer der Höhepunkte österreichischer Kulturgeschichte verinnerlicht worden. Einer der wesentlichen Kristallisationspunkte dieser Fin-de-siècle-Kultur auf dem Gebiet der bildenden Kunst war zweifellos die Künstlervereinigung der *Wiener Secession*. Schon allein der Umstand, daß der Name der Gruppe im Bereich der Donaumonarchie zum Synonym für den Jugendstil geworden ist, reflektiert deren nachhaltige kulturhistorische Bedeutung. So spricht man bezeichnenderweise bis heute sowohl in Wien von Secessionismus als auch in Tschechien und Ungarn von Secese beziehungsweise Secessio.

Das zu einem Markstein der Architekturgeschichte gewordene Secessionsgebäude von Josef Maria Olbrich, die goldstrotzenden Ikonen der Porträts der Damen der Wiener Gesellschaft von Gustav Klimt und die kostbaren kunsthandwerklichen Erzeugnisse und Interieurs von Josef Hoffmann reflektieren für uns den Glanz dieser Epoche, wie sie sich – zumindest für eine verschwindend kleine soziale Gruppe – dargestellt hat. Bis heute sind diese Objekte, die immer wieder in Ausstellungen präsentiert werden, ein Teil österreichischer Selbstdarstellung. Um so irritierender wirkt die vehemente Kritik von Karl Kraus, dieses „wortgewaltigen Störenfriedes“, an den – nach seiner Diktion – „Dekorateuren des Weltunterganges“¹ Ein Umstand, der vor allem in der kunsthistorischen Literatur immer wieder eine gewisse Ratlosigkeit auslöst.

Kraus wurde nicht nur Unverständnis für die bildende Kunst und ein krasses Fehlurteil vorgeworfen, man verstieg sich sogar bis zum Verdikt des Antimodernisten. Wieweit diese Urteile berechtigt sind, oder ein möglicherweise anderes Bild durch eine genauere Analyse der Schriften Kraus' im zeitgeschichtlichen Kontext entsteht, soll in dieser Abhandlung anhand einiger konkreter Beispiele untersucht werden, die vielleicht ein neues Licht auf das zwiespältige *Verhältnis Karl Kraus – Wiener Secession* werfen können. In diesem Zusammenhang ist vorweg ein kurzer Exkurs über den Jugendstil als gesamteuropäisches Phänomen und seine sozialgeschichtlichen Implikationen, die für diesen Konflikt so wesentlich sind, notwendig.

Als Reaktion auf eine als negativ empfundene Industrialisierung und Massenproduktion von minderwertigen Gebrauchsgegenständen formte sich bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts in England eine Reformbewegung heraus, die durch die Wiederentdeckung handwerklicher Qualitäten eine Durchdringung des gesamten Lebensbereiches mit qualitativ ästhetischen Produkten anstrebte. Diese

insbesondere auf den Kulturphilosophen John Ruskin zurückgehenden Theorien wurden vor allem von William Morris und der Arts and Crafts Bewegung weitergetragen und gerieten bald zu einem gesamteuropäischen Paradigma.

Bereits bei dieser Ausgangsbewegung lassen sich einige der Probleme festmachen, die auch schließlich im Wiener Diskurs von Bedeutung werden. So führte die negative Einstellung der englischen Reformer zur industriellen Produktion in letzter Konsequenz zur Ablehnung von Dekor und Ornament, deren billige maschinelle Erzeugung sie ihrer auratisierenden Funktion beraubt und die daher durch Handarbeit, oder teure Materialien als neue Distinktionsmechanismen der Oberschicht substituiert werden müssen. In dieser Haltung ist eine der Wurzeln der Ornamentdiskussion zu sehen, die später vor allem von Adolf Loos, einem der vehementesten Mitstreiter von Karl Kraus, geführt wurde.² Aber auch die Gefahr einer grundsätzlich antizivilisatorischen Einstellung und des Mißbrauchs der Kunst zum Zwecke einer oberflächlichen Ästhetisierung im Sinne einer banalen Behübschung der Umwelt – einer der Kritikpunkte von Kraus –, ist hier im Ansatz bereits vorhanden.

In der Folge dieser Reformtendenzen kam es vor allem auch zur Entwicklung einer neuen Formensprache. Das bis dahin übliche historistische Stilzitat verlor zunehmend an Relevanz und man begann nach völlig neuen Vorbildern Umschau zu halten. Durch die Weitung des geographischen Horizonts infolge des Kolonialismus wird die außereuropäische Kunst, vor allem Japan, zu einer wichtigen formalen Quelle. Ebenso gewinnen die Entdeckungen der modernen Archäologie an Bedeutung, und man beginnt sich an bis dahin unbekannt vorklassische, archaische Werke zu orientieren. In der Suche nach dem Ursprünglichen wird auch die Natur oft zum unmittelbaren Vorbild genommen oder im Zuge des wachsenden Nationalismus die jeweilige eigene Volkskunst, beziehungsweise das, was man damals dafür gehalten hat, entdeckt. Alle diese – oft sehr divergierenden – Einflüsse, deren gemeinsamer Nenner eine betont antiakademische Haltung war, führen zur Ausformung dessen, was wir heute – sehr grob gefaßt – unter dem Begriff *Jugendstil* subsumieren.

Ökonomisch getragen wurde diese Reformbewegung vor allem von der aufsteigenden Schicht des Großbürgertums, das in diesem gänzlich neuen Formenvokabular ein Mittel der Selbstdarstellung sah, das es ihm ermöglichte, sich – im Sinne der gesellschaftlichen Emanzipation – von dem bis dahin verbindlichen aristokratischen Vorbild zu lösen. Vor allem die neu entdeckte ostasiatische Kunst

führte zu einer neuen Ästhetik der Reduktion und des Purismus. Man wandte sich von den düster überladenen Interieurs mit ihrem Horror vacui, wie sie die *Makartsalons* repräsentierten, ab und entdeckte die Schönheit der Leere und Helligkeit. Diese neue Wohnkultur wurde dahingehend instrumentalisiert, sich helle lichte Gegenwelten zu einer verschmutzten industrialisierten Umwelt zu schaffen, deren Finanzierung allerdings nur durch die Wertschöpfung eben dieser Industrie ermöglicht wurde. Diese intensive dialektische Verflechtung mit der Welt der Industrie – einerseits ideelle Gegenbewegung, andererseits auf deren ökonomische Basis angewiesen – erklärt auch zum Teil die sehr punktuelle Herausformung von Zentren der Jugendstilbewegung, deren Voraussetzung vor allem ein potentes industrielles Hinterland war, wie die Beispiele Barcelona oder Glasgow zeigen.

Das Bedürfnis der neu aufgestiegenen Schicht des Großbürgertums, sich ein dem gesellschaftlichen Anspruch und der neuen Ästhetik entsprechendes Ambiente zu schaffen, erklärt auch den Schwerpunkt der *Raumkunst* im Rahmen dieser Reformbewegung, basierend auf dem Postulat des Gesamtkunstwerkes, dem sich alle Kunstgattungen unterzuordnen hatten. Diese Kriterien wurden aber nicht nur zur Gestaltung des Lebensraumes der neuen Oberschicht relevant, sondern revolutionierten in gleicher Weise auch das Ausstellungswesen: Wohnraum und Ausstellungsraum bedingten einander, sowohl ästhetisch als auch ökonomisch. Ein Umstand, der ganz besonders auch für die *Wiener Secession* zutrifft.

Ein gänzlich neues soziales Phänomen in diesem Zusammenhang war die Rolle der Presse. Deren immense Bedeutung reflektiert u.a. der Umstand, daß die Zeitschrift *Jugend* im deutschen Sprachraum namensgebend für diese Reformbewegung war. Kunstzeitschriften erlebten zur Jahrhundertwende eine unglaubliche Hochkonjunktur, unzählige Periodika, bereits unterstützt vom Medium der Fotografie, trugen zur schnellen Verbreitung und Internationalisierung dieser Kunstrichtung bei. Bezeichnend für den hohen Stellenwert der Raumkunst im Rahmen dieser Bewegung sind auch die Namen von Zeitschriften wie *Interieur*, *Innenkunst*, *Kunst und Dekoration* usw. Herausgeber und Publizisten spielten eine bedeutende Rolle, sowohl was die Unterstützung einzelner Gruppen betraf als auch als Zulieferer der theoretischen Basis und des intellektuellen Diskurses. Diese charakteristische Situation traf – besonders in Hinblick auf Karl Kraus – auch für Wien zu.

Wie überhaupt viele der hier kurz dargelegten Mechanismen, mit einigen Einschränkungen, auch für die Metropole der Donaumonarchie Geltung hatten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich infolge der industriellen Revolution in Österreich, wenn auch mit einiger Verspätung und zahlenmäßig relativ gering, ein finanzkräftiges Großbürgertum etabliert. Ermöglicht durch die kurze

liberale Phase in den sechziger und siebziger Jahren, war der Anteil jüdischer Familien an dieser Schicht relativ hoch, und kurzfristig schien die Integration der Juden in die Gesellschaft Realität zu werden. Eine Annahme, die nur kurze Zeit später auf das Bitterste als vergebliche Illusion entlarvt werden sollte.

Die neu zu errichtenden Wohnungen dieser sogenannten zweiten Wiener Gesellschaft (im Gegensatz zu den ersten Familien des alten Adels, die bezeichnenderweise der neuen Kunstrichtung stets distanzierter bis ablehnend gegenüber standen), sei es in den frisch erbauten Palais auf der Ringstraße oder in den Villen der Cottageviertel am Stadtrand, führten zu einem großen Bedarf an qualitativem Mobiliar und Kunstgegenständen. Infolge der infrastrukturellen Rückständigkeit Wiens hatte sich jedoch – im Gegensatz zu anderen westeuropäischen Metropolen – noch kein professioneller Kunstmarkt etabliert, und die Künstler waren genötigt, sich selbst zu vermarkten. Bereits in den sechziger Jahren konstituierte sich die *Genossenschaft bildender Künstler*, die ihre Verkaufsausstellungen im vereinseigenen Künstlerhaus abhielt, dessen Situierung neben dem Musikvereinsgebäude auch städtebaulich einen Schwerpunkt bildungsbürgerlicher Selbstdarstellung im Rahmen des Ringstraßenprojektes darstellte. Die mehrmals im Jahre stattfindenden Ausstellungen waren vor allem darauf bedacht, den Geschmack der Klientel zu berücksichtigen und unter rein quantitativen Gesichtspunkten möglichst viele Objekte zu präsentieren. In der Intention, jegliche Irritation des Kundenstockes zu vermeiden, scheute man daher die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen modernen Strömungen, was zu einer Isolierung und Provinzialisierung der Wiener Kunstszene führte.

Diese Umstände und noch viele andere mehr, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, führten schließlich 1897 unter der Führung von Gustav Klimt zur „*Secession*“, einer Gruppe progressiv eingestellter Künstler aus der Genossenschaft. Das Hauptanliegen der neuen Vereinigung war eine veränderte Einstellung zum Kunstwerk an sich. Man wollte sich nicht länger den Anforderungen von Markt und Auftraggeber unterordnen und postulierte eine fast priesterliche Stellung des Künstlers, der nur einer „reinen Kunst“ zu dienen hat. In diesem Sinne schrieb Klimt als Begründung der Loslösung an die Genossenschaftsleitung:

„(...) es sei notwendig das Wiener Kunstleben auf eine rein künstlerische, vom Marktcharakter freie Basis zu stellen, hiedurch geläuterte moderne Kunstanschauungen in weiteren Kreisen zu wecken.“³

In seinem programmatischen Bild *Nuda veritas* brachte Klimt auch die Intention, der historistischen Stilverkleidung die reine Wahrheit entgegenzusetzen, zum Ausdruck. Angesichts der zuvor aufgezeigten engen Verflechtung von Kunst und Wirtschaft eine allzu idealistische Forderung, deren zwangsläufiges Scheitern von Karl Kraus konse-

quenterweise auch immer wieder thematisiert wurde.

Eine weitere sehr wesentliche Forderung der Secessionisten war die Öffnung zur internationalen Kunst und Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Moderne. In der Folge strebte man auch eine Reform der Präsentation der Exponate nach den – bereits erläuterten – Kriterien der neuen Raumkunst und Vorstellungen des Gesamtkunstwerkes an. Ein Künstler allein sollte jetzt jeweils mit einem einheitlichen Raumkonzept für die Ausstellungsgestaltung verantwortlich sein. Nicht mehr überbordende Fülle, sondern auratisierende Reduktion werden jetzt zu bestimmenden Elementen, die ein völlig neues Verhältnis von Raum, Betrachter und Objekt schaffen.⁴ Es war daher nur allzu folgerichtig, daß unter diesen Voraussetzungen die Architekten, die zu „Raumkünstlern“ wurden, im Rahmen der *Wiener Secession* eine besondere Bedeutung erhielten. Bezeichnenderweise rekrutierten sich diese, allen voran Josef Maria Olbrich, ausschließlich aus dem Kreis um Otto Wagner. Praktisch parallel mit den Ereignissen rund um die Etablierung der *Secession* hatte Wagner gleichfalls einen Modernisierungsschub ausgelöst, als er die Absage an den Historismus und die Herausformung eines Nutzstils postulierte. Seine jungen Mitarbeiter am damals gerade im Bau befindlichen Stadtbahnprojekt beziehungsweise seine Schüler an der Akademie waren die Speerspitze der damaligen architektonischen Avantgarde und boten sich daher als Mitstreiter im Kampf um die Moderne an.

Publizistische Unterstützung erhielt die Gruppe vor allem von Hermann Bahr als geistigen Mentor der Bewegung. Ein nimmermüder Propagator der Moderne, setzte er sich in seinen zahlreichen Publikationen immer wieder für die Künstler der *Secession* ein. In seinen von Nietzsche beeinflussten Vorstellungen eines neuheidnischen Diesseitskultes wurde der Kunst schließlich die Funktion eines Religionsersatzes zugeordnet. Bahrs hedonistisches Weltbild, das in seinem schillernden Opportunismus auch nicht frei von profaschistischen und antisemitischen Vorstellungen war, machte ihn zum logischen Gegenspieler des moralisierenden Humanisten Karl Kraus – wodurch die Positionen der Protagonisten des Konflikts bereits festgelegt waren. Während Bahr sich in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Die Zeit* engagierte, waren insbesondere noch Berta Zuckerkandl in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* und Ludwig Hevesi im *Fremdenblatt* als publizistische „Herolde“ der Gruppe tätig.⁵

Neben dieser ideellen Unterstützung boten vor allem finanzkräftige Mäzene die ökonomischen Voraussetzungen für den Erfolg der *Secession*. Aus den bereits dargelegten Gründen war es die neue aufstrebende Schicht der Industriellen, die sich dieser Reformbewegung gegenüber besonders aufgeschlossen zeigte. Allen voran Karl Wittgenstein, daneben die Familien Bloch-Bauer, Lederer, Guttmann und viele andere mehr. Aus dem Umstand,

daß viele der Akteure, insbesondere Publizisten und Mäzene, jüdisch waren, entstand – vor allem aus antisemitischer Sicht – das Bild der *Secessionskunst* als „*L'art juif*“. Übersehen wird dabei, daß die Wiener Szene hingegen viel komplexer war. Während einerseits durchaus nicht alle Mäzene Juden waren (u. a. die Familie Primavesi), gab es andererseits auch eine Reihe sehr konservativ eingestellter jüdischer Publizisten, die der *Secession* äußerst ablehnend gegenüberstanden, wie z. B. den Maler und Kunstkritiker A. F. Seligmann, der in der *Neuen Freien Presse* publizierte; ganz abgesehen von der Masse der armen Juden in der Wiener Leopoldstadt, die ohnedies in einer völlig anderen Welt lebten. Die nicht unproblematische Stellung der Künstler selbst wird noch zu erläutern sein. Diese Umstände zeigen aber, daß das gängige Klischee des Antagonismus einer jüdischen Moderne und eines antisemitischen Konservatismus einer Differenzierung bedarf und alle Beteiligten in erster Linie als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppe agierten.

Neben diesen begünstigenden Faktoren wurde die *Secession* bezeichnenderweise auch politisch instrumentalisiert. Auf dem Höhepunkt des Nationalitätenkonfliktes Ende der neunziger Jahre erhoffte sich die liberale Regierung Körber in der neuen Kunstbewegung ein Mittel des Ausgleichs und der Harmonisierung – die neue supranationalen Kunst sollte zur Entstehung einer „österreichischen“ Identität beitragen. Auch in diesem Zusammenhang dürfte von Hermann Bahr die Initiative ausgegangen sein, der in diesem Sinne die plakative Forderung aufstellte: „Hüllt unser Volk in eine österreichische Schönheit ein“.⁶ Wobei zu erinnern ist, daß der Begriff „österreichisch“ im damaligen Verständnis alle Länder Cisleithaniens umfaßte, also vor allem auch die slawischen Volksgruppen mit einschloß. So gehörten bezeichnenderweise zu den Mitarbeitern der ersten Stunde u. a. der Tscheche Alfons Mucha und der Slowene Josef Plecnik. Dieser Umstand im Kontext mit der Unterstützung seitens industrieller, überwiegend jüdischer Kreise machte die neue Kunstrichtung für die Deutschnationalen mehrfach suspekt und nährte deren chauvinistisches Vorurteil gegenüber einer angeblich „jüdischen Kunst“.

Trotz der Angriffe von dieser Seite war aber der *Secession* aufgrund der mächtigen Förderer und Mäzene ein schneller, fast zu schneller Erfolg beschieden. Bereits die erste Ausstellung, die 1897 noch auf den Gartenbaugründen stattfand, hatte an die hunderttausend Besucher, und praktisch alle Exponate konnten verkauft werden. Als Höhepunkt des Erfolges wurde der Umstand gewertet, daß schließlich sogar der Kaiser persönlich die *Secessionsausstellung*, die in der Folge zu gesellschaftlichen Ereignissen wurden, mit seinem Besuch beehrte. Der Gefährdung des avantgardistischen Impetus, zu einer banalen Moderscheinung zu verkommen, war sich selbst Hermann Bahr bewußt,

der schwankend zwischen Stolz und Kritik schon bald feststellen mußte:

„Die Secession ist eine Mode geworden, (...) Secession an allen Gassen, an allen Ecken, Secession zum Sehen, Hören und Riechen, zum Essen und Trinken, man redet ja schon von secessionistischen Saucen, von Schnäpsen, die secessionistisch schmecken.“⁷

Der große kommerzielle Erfolg und die tatkräftige Unterstützung von Karl Wittgenstein ermöglichten der Künstlervereinigung bereits im folgenden Jahr (1898) die Errichtung eines eigenen Ausstellungsgebäudes. In der Selbstdarstellung der Künstler in dem von Josef M. Olbrich entworfenen Secessionsgebäude manifestieren sich jedoch bereits die der Gruppe inhärenten Zwiespältigkeiten und Widersprüche in der komplexen Dialektik eines postulierten „modernen“ Funktionalismus und eines pseudoreligiösen Kunstverständnisses. Die schlichten kubischen Formen des Baus – die sich an die zeitgleichen Stadtbahnhaltestellen Otto Wagners orientierten und den radikalen Bruch mit dem Ringstraßenstil visualisierten –, so wie die innere Organisation mit der Einführung von durchgehendem Oberlicht und beweglichen Wänden standen für Innovation und Zweckmäßigkeit. Die das Secessionsgebäude bekrönende Kuppel aus goldenen Lorbeerblättern, eingespannt zwischen zwei Pylonen, lehnte sich hingegen in ihrer Metaphorik an archaische Tempel an und symbolisierte den Anspruch einer in sakralen Sphären entrückten Kunst. Bezeichnenderweise wurde das Gebäude im Sprachgebrauch von Karl Kraus stets nur als „*Kunsttempelchen*“ apostrophiert.

Dieser kurze Abriss über die ideellen Wurzeln der Secession und deren nicht unproblematischen ökonomischen und politischen Verflechtungen im komplexen Sozialgefüge der Jahrhundertwende läßt ein höchst widersprüchliches Bild entstehen, das zwangsläufig die Kritik eines analytischen Beobachters und Kommentators wie Karl Kraus herausfordern mußte, die sich gleichermaßen gegen die Künstler als auch deren reaktionäre Gegner richtete. In seinen Angriffen gegen die Hauptprotagonisten, den Literaten Bahr, den Architekten Olbrich und den Maler Klimt, lassen sich auch jeweils ganz bestimmte Problemstellungen festmachen, die er wie mit einem sprachlichen Seziermesser offenlegte. In seinem stetem Kampf gegen die Heuchelei und Verlogenheit der Gesellschaft stellte für ihn die Diskrepanz des idealen theoretischen Anspruchs der Künstler mit den tatsächlichen Gegebenheiten einen ganz besonderen Angriffspunkt dar. Andererseits demaskierte er auch in der für ihn charakteristischen zitatbezogenen Vorgangsweise die billigen Klischees und Vorurteile der Gegner anhand deren gedankenlosen schlampigen Umgangs mit der Sprache.⁸ Gerade der Umstand aber, daß die Basis seiner Kritik meistens das feindliche Zitat ist – ironisch bis zynisch in seine Kommentare integriert –, schließt oft auch Mißverständnisse und Fehlinter-

pretationen mit ein (in der Folge werden zur besseren Veranschaulichung Fremdzitate von Kraus fett hervorgehoben).

Wie bereits dargelegt, war eines der Hauptanliegen der Secessionisten die Umsetzung einer „reinen Kunst“, die sich nicht für den Kunstmarkt prostituieren sollte. Bereits vom Anbeginn der Bewegung an, standen hingegen durchaus dezidierte materielle Interessen dahinter. So entbehrt es nicht einer gewissen Pikanterie, wenn Kraus Hermann Bahr die Vermengung von Kunst und Geschäft vorwirft, als dieser seinen Werbefeldzug für die Secession kräftig zu seinem eigenen Vorteil ausnutzte – war der Begriff der „Geschäftemacherei“ doch ein klassisch antisemitischer Topos. Angesichts des Umstandes, daß Bahr nach einem etwas undurchsichtigen Handel mit dem Direktor des Wiener Volkstheaters (der fleißig seine Stücke aufführte) ein Grundstück in Ober St. Veit erworben hatte und sich dort von Olbrich eine Villa errichten ließ, dies aber in seinen Aufsätzen über Olbrich verschwieg, höhnte Kraus:

„Unser Olbrich, (...), Herr Bahr widmete ihm kürzlich wieder einmal ein Feuilleton. Warum auch nicht, Olbrich hat sich's redlich verdient. Er hat, wie Bahr berichtet, nicht nur **>die Villa in der Brühl (Salon Friedmann), nicht nur das blaue Zimmer für Herrn Doktor Spitzer<**, sondern auch **>den Plan eines kleinen Hauses in St. Veit<** gemacht. Und wem gehört das kleine Haus? Keinem Geringeren als Herrn Bahr selbst, der so bescheiden ist, sich nicht als der glückliche Besitzer zu nennen (...). Der verstiegene Idealismus von Olbrich entsprang also St. Veiter Realitäten.“⁹

Im Zusammenhang mit Olbrich wird von Kraus noch eine weitere Problematik thematisiert. In seiner Stellung als Modearchitekt richtete dieser den Nouveau riches die neuen Wohnungen als durchgestylte Gesamtkunstwerke ein, die häufig jeglicher Funktionalität entbehrten und den von Otto Wagner postulierten Zweckstil schließlich pervertierten. Dieser Hinweis auf die Zwiespältigkeit im Werk von Olbrich, die bereits beim Secessionsgebäude manifest geworden war, zeigt die Kompetenz von Kraus, der durchaus über die damals aktuelle Architekturdiskussion Bescheid wußte. Die Jubelberichte von Hevesi und Bahr über die Olbrichschen Interieurs kommentierte er daher nur trocken:

„(...) dass der glückliche Besitzer, um in all der Schönheit auch wohnen zu können, ein paar tüchtige Tischler werde rufen müssen, um alles erst gebrauchbar zu machen, was sich so schön angesehen hatte. Übrigens kümmert das auch die Kritiker nichts, denen Otto Wagners Wort: **artis sola domina necessitas** ungefähr soviel bedeutet, als der Mauthnergruppe die Prinzipien des Liberalismus.“¹⁰

Auf das größte Unverständnis ist Kraus jedoch vor allem mit seiner Kritik an Klimt gestoßen. Daß Kraus in der Causa der sogenannten Fakultätsbilder sich auf die Seite der „Antimodernisten“ gestellt hat, löst bis heute immer wieder Kopfschütteln aus. Übersehen wird dabei häufig, daß der sogenannte

„Skandal“ eine tiefgehende kulturelle Umbruchssituation reflektiert, in der die Positionen der Gegner nicht so einfach abzustecken sind.

Klimt hatte zu Ende der neunziger Jahre den spektakulären Auftrag zur Ausgestaltung der Deckenbilder der Wiener Universität erhalten, nachdem er bereits zuvor gemeinsam mit Franz v. Matsch und seinem Bruder die Ausmalung einiger repräsentativer Ringstraßenbauten durchgeführt hatte. Diese frühen Werke hatten sich – sowohl formal als auch ikonographisch – durchaus an den damals verbindlichen Kanon gehalten, und deren allgemeine Akzeptanz hatte ihm eine führende Stellung in der Wiener Kunstszene gesichert. Der Umstand, daß ein bereits „bewährter“ Künstler beauftragt wurde, erklärt auch die Erwartungshaltung der offiziellen Stellen, die sich eine Darstellung der jeweiligen Fakultät nach dem üblichen Schema erhoffen durften. Die Präsentation der Fakultätsbilder, die jeweils im Rahmen von Secessionsausstellungen erfolgte – 1900 die *Philosophie*, 1901 die *Medicin* und 1903 die *Jurisprudenz* –, löste jedoch geradezu einen Kulturschock aus. Der von der „Moderne“ intendierte Bruch mit der Geschichte wurde von Klimt hier radikal eingelöst, indem er die Wissenschaften nicht als Teil einer teleologisch ausgerichteten historischen Entwicklung zeigte, wie es dem damals üblichen positivistisch evolutionistischen Weltbild entsprochen hätte, sondern eine Menschheit außerhalb jeglicher Zeitdimension, hineingeworfen in die geheimnisvollen Gesetze eines unergründlichen Schicksals. Die erwartete Darstellung eines Sieges der rationalen Wissenschaft über die Nachtseiten der Menschheit war dem Weltbild der Fin-de-siècle Kultur mit ihrem Hang zu Irrationalität und selbstverliebter Larmoyanz diametral entgegengesetzt und daher konsequenterweise für Klimt kein künstlerisch darzustellendes Thema.

Neben den üblichen Angriffen aus reaktionär antisemitischen Kreisen gab es deshalb insbesondere Kritik seitens der Wissenschaftler.¹¹ Der vehementen Ablehnung der Professoren, der sich vor allem auch Kraus anschloß, ist angesichts des katastrophalen Verlaufs der Geschichte des 20. Jahrhunderts jedoch eine gewisse Berechtigung nicht abzusprechen. Dieser von Nietzsche und Schopenhauer beeinflusste Kulturpessimismus und eine Wissenschaftsskepsis, angereichert mit vagen, esoterisch symbolistischen Elementen, waren einerseits charakteristisch für das Klima der Décadence, das viele der Intellektuellen und Künstler prägte, andererseits aber auch der Nährboden für späteres faschistisches Gedankengut. Kraus, der stete Kämpfer für die Ideale der Aufklärung, für die die „Fackel“ ja als Metapher stand, spielte auf eben dieses Problem an, wenn er voll bitterer (leicht mißzuverstehender) Ironie schrieb:

„(...) dass der Mäcen, in diesem Fall die Universität, wohl das Recht haben muß ein Werk abzulehnen. Auch auf das Geschwätz von den **>ethischen Gründen<** die unsere Universitätsprofessoren geleitet hätten, brauche ich nicht einzugehen.“¹²

Manchmal fing sich Kraus vielleicht auch ein wenig in der eigenen Falle, wenn er der Versuchung des brillanten Wortwitzes und dem Spaß an der Polemik allzu ungehemmt freien Lauf ließ. Diese Neigung wird u. a. bei seiner Beschreibung von Klimts *Medicin* manifest, wo die boshaften Anspielungen auf den oberflächlich geschmäcklerischen Charakter der Secessionskunst, die – nach der Meinung von Kraus – der Ernsthaftigkeit des Themas wenig adäquat war, ein wenig zum Selbstzweck geraten:

„Wer Ausdauer besitzt, mag dann noch an den Details der >Medicin< seine humoristische Befriedigung finden; er wird der Göttin der Heilkunst, die aus ästhetischem Abscheu dem Gemenge der siechen Leiber den Rücken kehrt, seinen Beifall nicht versagen, die scheinbare Teilnahmslosigkeit der pflichtvergessenen Hygieia für eine Demonstration ihres guten Geschmacks halten. (...) Er wird die Originalität des modernen Symbolikers bewundern, der zwar über die Auffassung des Todes als eines Gerippes nicht herausgekommen ist, dafür aber die althergebrachte Schlange der Hygieia als den ornamentalen Wurmfortsatz ihrer secessionistischen Toilette verwendet hat. Und wenn er endlich in dem Gedränge der Leiber, das sich hinter der üppigen Jourdame abspielt, so etwas wie einen Sinn aufspüren will, der einen Zusammenhang zwischen dem Gemalten und dem Titel >Medicin< erkennen ließe, so wird ihm vielleicht die Ahnung dämmern, daß (...) wir auf dem Gebiete der Medicin dringlicher Anschaffungen als ein Dekengemälde brauchen.“¹³

Die Angriffe von Kraus näherten sich hier der nicht unproblematischen Ebene einer „Hetz“ (in des Wortes doppelter Bedeutung), die möglichen Verletzungen des Künstlers außer Acht lassend. In der Folge trieben auch die massiven Angriffe und die permanente Skandalisierung Klimt schließlich in eine Krise, so daß er zuletzt den Auftrag verbittert zurücklegte. Einige Zeit später hat auch Kraus selbst einen Teil seiner Kritik an Klimt zurückgenommen und sich – allerdings vergeblich – für dessen Berufung zum Akademieprofessor eingesetzt.

Ihren größten Erfolg feierte die Secessionsbewegung schließlich mit der Beethovenausstellung im Frühjahr 1902, wo die Umsetzung der neu formulierten Kriterien der Raumkunst ihren Höhepunkt erreichen sollte. Ihrer Intention folgend, die ausländische Moderne zu präsentieren, hatten die Künstler den deutschen Bildhauer Max Klinger eingeladen, seine Beethoven-Skulptur in Wien auszustellen. Josef Hofmann, der inzwischen Olbrichs Position eingenommen hatte, nachdem dieser einem Ruf nach Darmstadt gefolgt war, war für das Gesamtkonzept verantwortlich, dem sich Klimt und viele andere der Secessionskünstler mit ihren Beiträgen unterordneten.

Die Zwiespältigkeiten der frühen Wiener Moderne wurden jedoch gerade hier besonders manifest. Einerseits engagierten sich die Künstler anscheinend selbstlos für die Präsentation eines Kunstwerkes, dessen Schöpfer nicht einmal der eigenen Gruppe angehörte, andererseits nutzten sie den

Anlaß zu einer effektvollen Selbstdarstellung: durch die Auratisierung und Sakralisierung der Beethoven-Skulptur stilisierten sie sich selbst zu hohen Priestern einer in die Sphären der Religion entrückten Kunst, die die Heilserfüllung einer durch die Industrialisierung banalisierten Alltagswelt bringen sollte. Inszeniert wurde dieses Thema der Erlösung durch die Kunst, indem die Skulptur des Beethoven-Erlösers wie ein heidnisches Idol in einem weihvollen Tempel aufgestellt wurde. Auch die anderen Kunstobjekte, allen voran der berühmte Fries von Gustav Klimt, der die Apotheose der erlösten Menschheit zeigte, dienten diesem sakralisierenden Ambiente. Die Ausstellung entsprach geradezu einer unmittelbaren Umsetzung der etwas schwülstigen Erwartungen Hoffmannsthal's an die „Moderne“ im Sinne des Wiener Ästhetizismus, die ihn pathetisch verkündigen ließ:

„Daß aus dem Leid das Heil kommen wird und aus der Gnade die Verzweiflung (...), daß die Kunst einkehren wird bei den Menschen – an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube an die Moderne.“¹⁴

Kraus fällt über diese Haltung, die letztlich eine Pervertierung klassisch humanitärer und christlicher Vorstellungen bedeutete, nur verächtlich das Verdikt einer „*Metaphysik der Schweißfüße*“.¹⁵

Trotz des großen Erfolges der Ausstellung blieb Kraus aber nicht die einzige kritische Stimme. Wie immer waren es vor allem die Gegner von konservativ katholischen Seite, die in ihre Angriffe angesichts der zum Großteil jüdischen Mäzene eine stark antisemitische Komponente einbrachten. Im Wiener Gemeinderat fiel sogar der Begriff der „*jüdischen Effekthascherei*“.¹⁶ Seitens dieser Kreise wurden auch oft die Künstler selbst (z. B. Klimt und Klinger), um sie aus antisemitischer Sicht zu diffamieren, zu Juden erklärt. Dieses falsche Klischee, moderne Kunst mit „jüdisch“ gleichzusetzen, wurde zu einem Stereotyp, um schließlich in der NS-Kulturpolitik völlig dogmatisiert zu werden.

Gerade diese Problematik wurde von Kraus bereits damals ungemein klarsichtig offengelegt. Bereits in seinem Bericht über die Pariser Weltausstellung von 1900 spielt er erstmals darauf an:

„In Paris hat man die Bezeichnung >gout jouif< (sic) mit der sonst gerne alles Deutsche beehrt wird, diesmal ausschließlich für die Sehenswürdigkeiten der österreichischen Kunst, für die Werke unserer Secession reserviert.“¹⁷

Kraus wurde deswegen oft mißverstanden. In Hinblick auf seine zitatbezogene Methode hat man dabei meistens übersehen, daß hier nicht er – Kraus – spricht, sondern daß er damit die antisemitischen Zeitgenossen zitiert. Die komplexe Situation, daß sein eigener kritischer Ansatz aus ganz anderen Gründen – nämlich aus moralischen und weltanschaulichen – erfolgt, läßt ihn zum nüchternen illusionslosen Beobachter der anderen Gegner werden, deren antisemitische Diffamierungskampagne

er immer wieder anhand des sprachlichen Umgangs offenlegt. In gleicher Weise zitiert er in einem Bericht über die Secessionsausstellung vom November 1900 die *Neue Freie Presse*:

„(...) die Mehrzahl der Besucher bestand aus orthodoxen Anhängern der Secession.“

und fügt sarkastisch hinzu:

„Man kann nicht zarter auf die konfessionelle Schichtung der Verehrer der Secession anspielen.“¹⁸

Im Kontext mit der Beethovenausstellung wird diese Problematik von Kraus besonders deutlich herausgearbeitet, wenn er aus einem Bericht des deutsch-nationalen Historikers Martin Spahn in der Zeitschrift *Germania* zitiert:

„Wie konnte er (Klinger – d. Verf.) ein Werk, das mit seinem aufs höchste gespannten inneren Leben allein und lautlos gesammelt zu bleiben heischt, von der Wiener Secession in das bunte Theater und Ueberbrettel schaffen lassen, das die Herren seinetwegen auszupinseln für gut befunden hatten. (...) Klinger überläßt seinen Beethoven Wiener Juden, um ihn unter das Volk zu tragen.“

und im Wissen um die Wiener Szene fügt Kraus kommentierend hinzu:

„Der gut konservative und katholische Schriftsteller (...) hat bei den >Wiener Juden< wohl nur an den bekannten >gout juif< der Secessionisten gedacht, die als Privatleute zum Teil ja stramm antisemitisch gesinnt sein sollen.“¹⁹

Dieser Hinweis von Kraus, daß die meisten der Secessionskünstler – entgegen aller fälschlichen Behauptungen – nicht nur keine Juden waren, sondern im Gegenteil zum Teil selbst Antisemiten, läßt auch deren Rolle als idealistische Verfechter der wahren Kunst, die sich nicht den Gesetzen des Marktes anpassen wollen, in ein etwas schiefes Licht geraten. Wenn sie ihre zum Großteil jüdische Klientel im Grunde verachteten, scheuten sie sich jedoch nicht, ihre „Ware“ um teuerstes Geld an diese zu verkaufen, denn die Erzeugnisse der Secessionisten waren Luxusgüter zu astronomischen Preisen. Um nur einige Beispiele zu nennen: Ein Porträt von Klimt kostete 1.000 bis 3.000 Kronen (nach heutigem Stand in der Größenordnung von einigen Millionen Schilling), Hoffmanns exorbitante Kostenüberschreitungen führten beim Bau des Sanatoriums Purkersdorf zum Bruch mit seinem Bauherrn Zuckerkindl, die abgehobene Geschäftsgearbung seiner *Wiener Werkstätte* trieb deren Finanzier Fritz Wärndorfer in den finanziellen Ruin. Angesichts dieser Tatsachen stellt sich wohl kaum die Frage, wer hier wen ausnutzte. Tendenziell könnte man sagen, daß die Käuferschicht der Secession doppelt manipuliert wurde: nachdem sie zuerst tief in die Tasche greifen mußte, um deren kostbare Erzeugnisse zu erwerben, wurde sie dann noch zur Zielscheibe der antisemitischen Presse.

Ungeachtet des momentanen Erfolges der *Secession* machten sich jedoch bald Auflösungs-

scheinungen bemerkbar, und es brachen Konflikte innerhalb der Künstlerschaft aus, die letztlich nie eine homogene Gruppe gewesen war. 1903 gründete Josef Hoffmann die *Wiener Werkstätte*, die den dekorativen Aspekt der Bewegung weiterführte, und 1905 verließen unter der Führung von Klimt schließlich die wichtigsten Künstler die Vereinigung, die juristisch zwar weiter bestand, aber weitgehend bedeutungslos geworden war. Mit Persönlichkeiten wie Kokoschka und Schiele betrat eine neue Künstlergeneration die Wiener Szene. Der Ästhetizismus der Secessionisten, der sie – ungeachtet der formalen Innovationen – ideell noch mit dem 19. Jahrhundert verband, verlor zunehmend an Relevanz.

Rückblickend aus heutiger Sicht auf den Konflikt Kraus – *Wiener Secession* läßt sich feststellen, daß die Angriffe von Kraus, obwohl oft von polemischen Übertreibungen und persönlicher Eitelkeit nicht ganz frei, in vielen Punkten jedoch berechtigt waren und zum Teil sogar eine fast prophetischen Klarheit enthielten. Wenn man anhand der Schriften von Kraus die negativen und problematischen Aspekte der Secessionisten aufzeigt, so sollen damit nicht deren unbestrittene Verdienste und der hohen Stellenwert, den sie längst in der Kunstgeschichte einnehmen, geschmälert werden, sondern sie sollen generell als Reflex der Mechanismen von Kunstproduktion und Rezeption verstanden werden.

Als Moralist prangerte Kraus die Heuchelei der Künstler an, die ihre ursprünglichen Ideale verrieten, indem sie sich auf eine enge Verflechtung von Politik und Wirtschaft einließen. Als Jude zeichnete er mit höchster Sensibilität schonungslos die Vorurteile einer bereits vom Gift des Antisemitismus geprägten Gesellschaft auf. Als Kulturkritiker schließlich kämpfte er gegen eine oberflächlich affirmative Haltung der Bourgeoisie, die Kunst ausschließlich als Medium zur Ästhetisierung und Harmonisierung der Wirklichkeit verstehen wollte. Ganz im Gegensatz dazu warnt Kraus:

„Kunst kann nur von der Absage kommen, nur vom Aufschrei, nicht von der Beruhigung. Die Kunst zum Troste gerufen, verläßt mit einem Fluch das Sterbezimmer des Menschen. Sie geht durch Hoffnungsloses zur Erfüllung.“²⁰

Dieser Konflikt zwischen Kraus und der *Secession*, in einer divergierende Auffassung von Kunst als einer dekorativen Behübschung des Alltags einerseits

und einem schmerzlichen verstörenden Prozeß der permanenten Infragestellung andererseits prägt im Grunde bis heute den Diskurs zwischen Avantgarde und Konservativen. In seiner Kritik an der „*modischen Moderne*“²¹ eines Hermann Bahr und der Secessionisten und seiner radikal puristischen Haltung antizipierte Kraus – in gleicher Weise wie Adolf Loos und Arnold Schönberg – jedoch die Kriterien, die von tatsächlicher Relevanz für die Moderne des zwanzigsten Jahrhunderts wurden.

ANMERKUNGEN:

- 1 Zit. nach Werner Hofmann: *Experiment Weltuntergang, Wien um 1900*, München 1981, S. 7
- 2 Siehe dazu Peter Haikø / Mara Reissberger: Ornamentlosigkeit als neuer Zwang, in: Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese*, Wien 1985, S. 110 ff.
- 3 Zit. nach Walter Koschatzky: Der Aufbruch in die Zeitenwende, in: *Kunst aus Österreich 1896-1996* (Kat.), München 1996, S. 14
- 4 Sabine Forsthuber: *Moderne Raumkunst*, Wien 1991, S. 7 ff.
- 5 Eigendefinition von Hevesi, siehe dazu Philipp Ursprung: Wir wollen eure Herolde sein, in: Toni Stoos / Christoph Doswald (Hg.): *Gustav Klimt*, Zürich 1992, S. 315
- 6 Zit. nach Hofmann, *Experiment Weltuntergang*, S. 254
- 7 Hermann Bahr: *Sezession*, Wien 1900, S. 110
- 8 Joseph Peter Stern: Karl Kraus, Sprache und Moralität, in: Pfabigan, *Ornament und Askese*, a.a.O., S. 168
- 9 Karl Kraus: *Die Fackel*, 1900, Nr. 43, S. 27
- 10 Karl Kraus: *Die Fackel*, 1900, Nr. 30, S. 16
- 11 Siehe dazu Carl Schorske: *Fin de siècle Vienna, politics and culture*, N.Y. 1987, S. 222 ff
- 12 Karl Kraus: *Die Fackel*, 1900, Nr. 36, S. 16
- 13 Karl Kraus: *Die Fackel*, 1901, Nr. 73, S. 12 f.
- 14 Hermann Bahr, zit. nach Heinz Kindermann (Vorwort zu *Essays von Bahr*), Wien 1962, S. 14
- 15 Karl Kraus, *Die Fackel* 1916, Nr. 432
- 16 *Neue Freie Presse*, 30.4.1902
- 17 Karl Kraus: *Die Fackel* 1900, Nr. 44, S. 14
- 18 Karl Kraus: *Die Fackel* 1900, Nr. 5, 9, S. 19
- 19 Karl Kraus: *Die Fackel* 1902, Nr. 117, S. 27 f.; siehe dazu auch Ursula Prokop: *Wien, Aufbruch zur Metropole*, Wien 1994, S. 20 ff.
- 20 Karl Kraus, zit. nach Hoffmann, *Experiment Weltuntergang*, S. 7
- 21 Johann Dvořák, Karl Kraus, die „Fackel“ und das Weltgericht, in: *Die Ästhetik der Moderne*, IWK-Mitteilungen 1-2/1997, S. 47

JOHANN DVOŘÁK

BERTOLT BRECHT UND SEINE THEORIEN ÜBER DIE PRODUKTION – UND PRODUKTIVE KONSUMTION – VON KUNST

BERTOLT BRECHT UND DIE SOZIALE REVOLUTION

„Das Recht des Menschen ist's auf dieser Erden
Da er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein
Teilhafte aller Lust der Welt zu werden
Zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein.
Das ist des Menschen nacktes Recht auf Erden.
Doch leider hat man bisher nie vernommen
Daß einer auch sein Recht bekam – ach wo !
Wer hätte nicht gern einmal Recht bekommen
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.“¹

„Sorgt doch, daß ihr die Welt verlassend
Nicht nur gut wart, sondern verlaßt
Eine gute Welt !“²

Bertolt Brecht

„Der Klassenkampf, der einem Historiker, der an Marx geschult ist, immer vor Augen steht, ist ein Kampf um die rohen und materiellen Dinge, ohne die es keine feinen und spirituellen gibt. Trotzdem sind diese letztern im Klassenkampf anders zugegen denn als die Vorstellung einer Beute, die an den Sieger fällt. Sie sind als Zuversicht, als Mut, als Humor, als List, als Unentwegtheit in diesem Kampf lebendig und sie wirken in die Ferne der Zeit zurück. Sie werden immer von neuem jeden Sieg, der den Herrschenden jemals zugefallen ist, in Frage stellen.“³

Walter Benjamin

Bertolt Brecht war einer der wenigen deutschen Intellektuellen, die durch ihre Werke die Denk- und Handlungsfähigkeit, das individuelle und kollektive Organisationsvermögen der Leserinnen und Leser, der Zuschauerinnen und Zuschauer, befördern wollten. Und Brecht war keiner von denen, die nur das geistige Wohl fördern wollten; im Gegenteil: die materielle Lebenslage der Massen sollte radikal, und das heißt auch: dauerhaft, verbessert werden.

Bertolt Brecht war *Kommunist*, und zwar für die jeweils Herrschenden einer von der schlimmsten Sorte, da er sein Leben lang, ohne selbst Mitglied einer sogenannten kommunistischen Partei zu sein, (und in seinen Werken auch über den Tod hinaus) für die Revolution, für die revolutionäre Überwindung des Kapitalismus eingetreten ist. Dabei plädierte er auch niemals für einen Sozialismus von Blut und Eisen, für eine Gesellschaft des allgemeinen Mangels, sondern stets für ein gutes, angenehmes Leben – für möglichst alle Menschen: „Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!“⁴

Seine Stellung zu politischer Herrschaft und zur revolutionären Veränderung der Gesellschaft entsprach keineswegs den Anforderungen des ‚real existierenden Sozialismus‘; Brecht plädierte für die soziale Revolution (und nicht nur für ein System des Staatskapitalismus); er vertrat Positionen, die übli-

cherweise (von den sozialdemokratischen und kommunistischen Parteien) als ‚linksradikal‘ oder ‚anarchistisch‘ charakterisiert worden sind:

„Ach, wir hatten viele Herren
Hatten Tiger und Hyänen
Hatten Adler, hatten Schweine
Doch wir nährten den und jenen.
Ob sie besser waren oder schlimmer:
Ach, der Stiefel glich dem Stiefel immer
Und uns trat er. Ihr versteht: ich meine
Daß wir keine andern Herren brauchen,
sondern keine!“⁵

Der Kapitalismus ist bei Brecht kein System der Ordnung, sondern eines der Unordnung, des Chaos und der Barbarei.

Das ist ein eigentümlicher Wechsel der Sichtweise: es ist üblich, die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse als ‚Ordnung‘, die Versuche, sie zu verändern hingegen als – drohende – ‚Unordnung‘ darzustellen; die Veränderung dieser Art der Betrachtung ist ein zum weiteren Nachdenken über die Gegebenheiten anregender ‚Verfremdungseffekt‘.

Was von Brecht – durchaus in der Tradition der Arbeiterbewegung – auch bekämpft wird, ist sowohl die Vorstellung, daß es ein besseres Jenseits nach dem Tode oder eine göttliche Hilfe hier auf Erden geben könnte, als auch die von einer nur ‚geistigen‘ Befreiung aus dem Elend. In dem Stück „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ heißt es:

„Die aber unten sind, werden unten gehalten
Damit die oben sind, oben bleiben.
Und der Oberen Niedrigkeit ist ohne Maß
Und auch wenn sie besser wären, so hülfes es
Doch nichts, denn ohnegleichen ist
Das System, das sie gemacht haben:
Ausbeutung und Unordnung, tierisch und also
Unverständlich.“

„Darum, wer unten sagt, daß es einen Gott gibt
Und ist keiner sichtbar
Und kann sein unsichtbar und hülfes ihnen doch
Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen
Bis er verreckt ist.“

„Und auch die, welche ihnen sagen, sie könnten sich
erheben im Geiste
Und stecken bleiben im Schlamm, die soll man auch
mit den Köpfen auf das
Pflaster schlagen. Sondern:
Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und
Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.“⁶

Hier werden nicht die Ausgebeuteten, Armen und Entrechteten als „Unterprivilegierte“ begriffen und beschrieben und im übrigen in der Hilflosigkeit bestärkt; sondern: sie sollen durch ihre eigene – organisierte – Aktivität ihr Leben verbessern können.

Es ist für die Unterdrückten und Ausgebeuteten gerade angesichts der vielfältigen (und oft ver-

decken) Formen der Gewaltausübung durch die Herrschenden notwendig, die Strukturen von Herrschaft, Gewalt und Ausbeutung im Kapitalismus genau zu durchschauen und adäquate Formen der Gegen-Macht und Gegen-Gewalt zu entwickeln.

Nur die Menschen selbst können eine neue Ordnung des vernünftigen, wahrhaft menschlichen Zusammenlebens schaffen — und die materiellen Voraussetzungen dafür (vor allem: der erarbeitete ungeheure gesellschaftliche Reichtum) sind bereits vorhanden: ein angenehmes Leben für alle Menschen im Wohlstand ist prinzipiell möglich.

BRECHT UND DIE ÄSTHETIK DER MODERNE

„In der Kunst spielt die Form eine große Rolle. Sie ist nicht alles, aber sie ist doch so viel, daß Vernachlässigung ein Werk zunichte macht. Sie ist nichts Äußeres, etwas, was der Künstler dem Inhalt verleiht, sie gehört so sehr zum Inhalt, daß sie dem Künstler oft selbst als Inhalt vorkommt ...“⁷

„Es wärebarer Unsinn, zu sagen, man müsse auf die Form und die Entwicklung der Form in der Kunst kein Gewicht legen. Man muß. Ohne Neuerungen formaler Art einzuführen, kann die Dichtung die neuen Stoffe und neuen Blickpunkte nicht bei neuen Publikumsschichten einführen.“⁸

„Man kann bei Shelley sehen, daß die realistische Schreibweise keinen Verzicht auf Phantasie, noch auf echte Artistik bedeutet.“⁹

„Es ist gefährlich, den großen Begriff »Realismus« an ein paar Namen zu knüpfen, so berühmt sie auch sein mögen, und ein paar Formen zur alleinseligmachenden schöpferischen Methode zusammenzufassen, auch wenn es nützliche Formen sein mögen. Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus. Die Wahrheit kann auf viele Arten verschwiegen und auf viele Arten gesagt werden.“¹⁰

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht war niemals einer von denen, die sich in opportunistischer Weise den jeweiligen dominierenden Strömungen im ‚offiziellen‘ Marxismus der diversen kommunistischen Parteien anpaßte; seine Positionen in Bezug auf Kunstauffassungen waren weitgehend im Widerspruch zu den gängigen ‚marxistischen‘ Auffassungen: er schätzte Autoren der Moderne wie zum Beispiel James Joyce (die als Vertreter einer dekadenten Bourgeoisie diffamiert wurden) und kritisierte immer wieder die Vorstellungen vom ‚sozialistischen Realismus‘.

Insbesondere wird die Realismus-Konzeption von Georg Lukács immer wieder heftig kritisiert und der ihnen eigentümliche Konservatismus hervorgehoben. Lukács wird vorgeworfen,

„daß da ein Festhalten an Beschreibungsarten versucht werden soll, die für Gutsbesitzer paßten, nachdem man die Gutsbesitzer selbst beseitigt hat“¹¹.

Spöttisch wird angemerkt:

„Er [Lukács] kehrt zurück zu den Vätern, beschwört die entarteten Sprößlinge, ihnen nachzueifern. Die

Schriftsteller finden einen entmenschten Menschen vor? Sein Innenleben ist verwüstet? Er wird im Hetztempo durch sein Leben gehetzt? Seine logischen Fähigkeiten sind geschwächt, wie die Dinge verknüpft waren, scheinen sie nicht mehr verknüpft? So müssen die Schriftsteller eben doch sich an die alten Meister halten, reiches Seelenleben produzieren, dem Tempo der Ereignisse in den Arm fallen durch langsames Erzählen, den einzelnen Menschen wieder in den Mittelpunkt der Ereignisse stoßen durch ihre Kunst und so weiter.“¹²

» Bei Brecht ist *Kunst* tatsächlich *eine Art der Erkenntnis der Welt*, die nur durch ihre Form von der wissenschaftlichen Erkenntnis der Welt unterschieden ist.

» Kunst dient der Analyse der Gesellschaft und zugleich der Unterhaltung, dem *Kunstgenuß*.

» Die Erzeugung von Kunstwerken ebenso wie ihre Konsumtion ist – so betrachtet – stets produktive Arbeit.

» Und: Kunst kann einen Beitrag zur radikalen Umgestaltung der Gesellschaft leisten.

» Die Künstler ebenso wie das Publikum üben – im Rahmen der Brechtschen Konzeption – neues kollektives Denken und Handeln vorwegnehmend ein.

BRECHT ÜBER DIE PRODUKTION UND PRODUKTIVE KONSUMTION VON KUNSTWERKEN

„Es ist völlig verkehrt, Kritik als etwas Totes, Unproduktives ... zu betrachten. Diese Auffassung von Kritik wünscht Herr Hitler zu verbreiten. In Wirklichkeit ist die kritische Haltung die einzig produktive, menschenwürdige. Sie bedeutet Mitarbeit, Weitergehen, Leben. Wahrer Kunstgenuß ist ohne kritische Haltung unmöglich.“¹³

Bertolt Brecht

Brecht versuchte, übliche, traditionelle, Hör-, Seh-, Lese- und Denkgewohnheiten zu verstören, aufzubrechen und so den Boden für neue Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen aufzubereiten. (In dem frühen Stück „Trommeln in der Nacht“ wird empfohlen, bei der Aufführung des Stückes im Zuschauerraum Plakate mit der Aufschrift ‚*Glottz nicht so romantisch!*‘ aufzuhängen.¹⁴)

Dem entsprach dann die Produktion der Theaterstücke wie die Gestaltung der fiktionalen und nicht-fiktionalen literarischen Texte; nicht die Illusion, nicht das Einlullen, das Betäuben des Publikums sollte betrieben, sondern mit dem Publikum gearbeitet werden.

Auf dem Theater wie in den Lesetexten sollten die *Gedankenexperimente* dem Publikum vor Augen geführt, einsehbar gemacht, werden.

Was die visuellen Künste anbelangte, vertrat Brecht die folgende Position:

„Demokratisch ist es, den »kleinen Kreis der Kenner« zu einem großen Kreis der Kenner zu machen.

Denn die Kunst braucht Kenntnisse.

Die Betrachtung der Kunst kann nur dann zu wirkli-

chem Genuß führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt.

So richtig es ist, daß in jedem Menschen ein Künstler steckt, daß der Mensch das künstlerischste unter allen Tieren ist, so sicher ist es auch, daß diese Anlage entwickelt werden kann und daß sie auch verkümmern kann. Der Kunst liegt ein Können zugrunde, und es ist ein Arbeitenkönnen. Wer Kunst bewundert, bewundert eine Arbeit, eine sehr geschickte und gelungene Arbeit. Und es ist nötig, etwas von dieser Arbeit zu wissen, damit man sie bewundern und ihr Ergebnis, das Kunstwerk, genießen kann.¹⁵

Es ist an dieser Stelle bemerkenswert, wie das wiederkehrende ‚Argument‘ gegen die moderne Kunst, ‚Kunst komme von Können‘ für eine wahrhaft moderne Umgangsweise mit Kunstwerken eingesetzt wird.

Üblicherweise wird von den Feinden der modernen Kunst erklärt, daß die modernen Kunstwerke (Bilder und Plastiken) Personen und Gegenstände aus der Wirklichkeit so abbildeten, daß sie nicht mehr ohne weiteres wiedererkannt werden könnten – und dies wird auf einen Mangel an handwerklichem Können der Künstler zurückgeführt (und nicht etwa darauf, daß es, unter anderem wegen des Aufkommens der Photographie, immer weniger sinnvoll geworden ist, die äußere Wirklichkeit zu kopieren; was im übrigen bei keinem bedeutenden Kunstwerk je wirklich geschehen ist).

Bertolt Brecht hebt nun gerade die Kategorie der *Arbeit* hervor: Kunstwerke sind das Ergebnis systematischer und kontinuierlicher Arbeit und nicht etwa Ergebnis von ‚Eingebungen‘, gelegentlichen ‚genialischen Anwandlungen‘ und dergleichen; daher ist der beste Weg zum Verständnis von Kunstwerken nicht ‚Einfühlung‘ oder ‚andächtige Kunstbetrachtung‘, sondern das Wissen um die Bedingungen, um die Art und Weise der künstlerischen Produktion sowie die Denk-Arbeit in der theoretischen Auseinandersetzung mit den jeweiligen Kunstwerken.

„Das Kunstwerk erklärt die Wirklichkeit, die es gestaltet, es berichtet und überträgt die Erfahrungen des Künstlers, die er im Leben gemacht hat, es lehrt die Dinge der Welt richtig sehen.

Die Künstler verschiedener Zeitalter sehen natürlich die Dinge sehr verschieden. Ihr Sehen hängt nicht nur von ihrer individuellen Eigenart ab, sondern auch von dem Wissen, daß sie *und ihre Zeit* von den Dingen haben. Es ist eine Forderung *unserer Zeit*, die Dinge in ihrer Entwicklung, als sich verändernde, von andern Dingen und allerhand Prozessen beeinflusste, veränderbare Dinge zu betrachten. Diese Betrachtungsart finden wir in unserer Wissenschaft ebenso wie in unserer Kunst.

Die künstlerischen Abbildungen der Dinge drücken mehr oder weniger bewußt die neuen Erfahrungen aus, die wir mit den Dingen gemacht haben, unser

zunehmendes Wissen um die Kompliziertheit, Veränderlichkeit und widerspruchsvolle Natur der Dinge um uns und – unserer selbst.“¹⁶

Auch der Konsum der einzelnen Kunstwerke ist ein Arbeits-Prozeß oder eine Summe von Arbeitsprozessen:

„Wenn man zum Kunstgenuß kommen will, genügt es ja nie, lediglich das Resultat einer künstlerischen Produktion bequem und billig konsumieren zu wollen; es ist nötig, sich an der Produktion selbst zu beteiligen, selbst in gewisse Umfang produktiv zu sein, einen gewissen Aufwand an Phantasie zu treiben, seine eigene Erfahrung der des Künstlers zuzugesellen oder entgegenzuhalten und so weiter. Selbst der nur ißt, arbeitet: zerschneidet das Fleisch, führt den Bissen zum Mund, kaut. Den Kunstgenuß kann man nicht billiger bekommen.“¹⁷

Dadurch, daß Brecht gegen alle Bestrebungen der zeitgenössischen konservativ-reaktionären Kunst-auffassungen (und seien sie noch so ‚marxistisch‘ verbrämt gewesen) auf den tätigen, gestalterischen Charakter der Kunst-Produktion wie der Kunst-Konsumtion bestand, hielt er auch fest an der Modernität der Kunst und den damit verknüpften gesellschaftsverändernden Möglichkeiten.

ANMERKUNGEN:

- 1 Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper. *Gesammelte Werke*, Band 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967 (werkausgabe edition suhrkamp), S. 430
- 2 Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 2, S. 780
- 3 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. *Gesammelte Schriften*, Band I.2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980 (werkausgabe edition suhrkamp), S. 694
- 4 Brecht: Die Dreigroschenoper, a. a. O., S. 447
- 5 Brecht: Die Ballade vom Wasserrad. Aus: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 3, S. 1008
- 6 Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 2, S. 781 ff.
- 7 Brecht: Was ist Formalismus? *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 19, S. 523
- 8 a. a. O., S. 524
- 9 Brecht: Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise. *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 19, S. 348
- 10 a. a. O., S. 349
- 11 Brecht: *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 19, S. 304
- 12 a. a. O., S. 297f.
- 13 Brecht: [Die kritische Haltung]. *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 19, S. 393
- 14 Brecht: *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 1, S. 70
- 15 Brecht: Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung [August 1939]. In: *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 18, S. 273
- 16 a. a. O., S. 276
- 17 a. a. O., S. 274

KARL STOCKREITER

VOM HANDWERK DES WIDERSTANDS. SCHREIBEN ZWISCHEN MYTHOS UND POLITIK BEI CESARE PAVESE

Spricht man den Namen Cesare Pavese aus und beschäftigt sich mit seiner literarischen Arbeit, dann klingt sofort das Thema der Gegensätzlichkeit an: zwischen Stadt und Land, dem Zivilisierten und dem Wilden, zwischen dem Kind und dem Erwachsenen, der Frau und dem Mann, zwischen „Pavese americanista“, dem Realisten und dem „Pavese decadente“, dem Symbolisten und – darin scheinen alle anderen Polaritäten aufgehoben – zwischen Mythos und politischem Engagement.

Verlockend wäre es, die widersprüchlichen Tendenzen zu kristallklaren, der Interpretation dienlichen Formeln erstarren zu lassen, um – ihre gegenseitige Verflechtung und Beeinflussung für nichts achtend – einen Maßstab für das Gelingen und das Scheitern von Paveses künstlerischen Unternehmungen an der Hand zu haben. Gerade in der Sphäre der Auseinandersetzung zwischen Mythos und Politik, in der die Widersprüche seiner Existenz, seine künstlerische Problematik, die wissenschaftliche Anteilnahme und die gesellschaftlichen Konflikte durchgearbeitet, im Kunstwerk dargestellt und öffentlich werden, würde ein solches interpretatives Vorgehen nichts verschlagen. Eindeutige Aussagen der Rezeption, nach denen Paveses Weg zum Mythos lediglich eine Flucht aus der historischen Gegenwart gewesen sei, erschweren es nicht nur, die künstlerische Arbeit am Mythos zu verstehen, sondern treiben zudem die Spannung zwischen Gegensätzlichem oder scheinbar Widersprüchlichem, die Pavese in seinem Werk und in seinem Leben in Balance bringen wollte, aus. Diese Sehnsucht nach Ausgleich fand Pavese zuerst bei den amerikanischen Autoren des 19. Jahrhunderts, die er übersetzte, und deren „besessenes“ Interesse einer Sprache galt,

„die mit den Dingen so identisch ist, daß sie jede Schranke zwischen dem gewöhnlichen Leser und der schwindelerregenden symbolischen und mythischen Wirklichkeit aufhebt“.¹

Dasselbe „besessene“ Interesse an literarischer Form hatte Pavese; auch für ihn gab es diese Schranke, und er versuchte, wie Italo Calvino in seinem Vorwort zu Paveses *Schriften zur Literatur* betont,

„sie von beiden Seiten zu untergraben; zur gleichen Zeit, in der er für den ‚gewöhnlichen Leser‘ seine Artikel in der ‚Unità‘ schrieb, stieß er in den Bereich der schwindelerregenden und unentzifferbaren Symbole der *Gespräche mit Leuco* vor“.²

Pavese, der es ablehnte, als Neorealist oder Regionalist etikettiert zu werden, handelt es sich doch darum, wie durch das Schreiben das „tägliche Chaos“ in die „Form eines Gedankens oder eines Phantasiegebildes“ gebracht werden kann³ – und

dies bliebe einem vordergründigen, abstrakt beschreibenden Naturalismus versagt –, unternahm schon in seinem Gedichtband *Lavorare stanca* (Arbeiten ermüdet) den Versuch, die überkommenen Formprinzipien der italienischen Lyrik durch das realistische Erzählgedicht (*poesia-racconto*), dessen prosahaft ausgeführten Inhalte symbolisch aufgeladen wurden, zu ersetzen. „Das lebendige Gleichgewicht eines Werks“, lautet eine Tagebuchnotiz Paveses,

„entsteht aus dem Gegensatz zwischen der naturalistischen Logik der *Begebenheiten*, die sich unter der Feder entwickeln, und der vorausgesetzten – und erinnerten – Kenntnis einer inneren Logik, die wie ein Ziel dominiert. Die erste zappelt in den Engpässen der zweiten und läßt sich dort mit symbolischen oder, wenn man so will, stilistischen Sinngehalten.“⁴

In diese Zeit, Mitte der Dreißiger-Jahre, in die seine Verbannung nach Kalabrien durch die faschistische Behörde fällt, in der das Symbol als geheime Wirklichkeit, die ans Licht kommt, Bedeutung für seine literarische Technik erlangt, fällt auch seine erste Beschäftigung mit dem Mythos und die Lektüre der Schriften von Vico, Frazer, Jane Harrison, Lévy-Bruhl, Kerényi, Freud und Jung, die er bis zu seinem Tod fortsetzen wird. Gewicht bekamen seine Mythosstudien wie sein Symbolverständnis dadurch, daß mit ihrer Hilfe Formprobleme, Stilfragen, die sich seiner Auffassung einer Bild-Erzählung (*immagine-racconto*) stellen, gelöst werden sollen. In dem 1934 verfaßten und im Anhang zu seiner Gedichtsammlung veröffentlichten Essay „Handwerk des Dichters“ (*Mestiere del poeta*) spricht Pavese über das Kompositionsprinzip des *immagine-racconto*, das auf der (poetischen) Entdeckung des Bildes beruht, und dieses Bild wird

„nicht mehr rhetorisch als Metapher, als mehr oder weniger willkürlichen Schmuck, der der erzählerischen Objektivität übergestülpt wird“

verstanden, sondern als die Erzählung selbst, die als ein „komplexes Gebilde phantastischer Beziehungen“ (*rapporti fantastici*), ein „autonomes Ganzes“ darstellt.⁵ Die Bedeutung dieser *rapporti fantastici*, deren Nähe zu Baudelaires „Correspondances“ festgestellt wurde⁶, und die als Mittel der Kompositionstechnik, wenngleich später durch andere Begriffe ersetzt, auch für seine Romane und Erzählungen beherrschend blieben, hat Pavese durch die Deutung seines Gedichts „Landschaft I“ erklärt, in dem er die Gestalt eines Eremiten durch Vorstellungskraft mit der Farbe verbrannten Farns in Verbindung setzte.

„Daß der Einsiedler die Farbe verbrannten Farns annahm, bedeutete keineswegs eine Parallelisierung des Einsiedlers und des Farns, um die Gestalt des

Einsiedlers oder die Rolle des Farns hervorzuheben. Es bedeutete vielmehr, daß ich eine *phantastische Beziehung* zwischen Einsiedler und Farn, zwischen Einsiedler und Landschaft entdeckt hatte (und man kann so fortfahren: zwischen Einsiedler und Mädchen, Besuchern und Bauern, Mädchen und Natur, Einsiedler und Ziege, Einsiedler und Kot, Höhe und Tiefe), die *den Gegenstand der Erzählung ausmachte*.⁷

Das Modell der *phantastischen Beziehungen* als Kompositionsprinzip ist allerdings fragil und evoziert Fragen, auf die Pavese, wie er einräumt, keine zufriedenstellende Antwort findet.

„Wann aber muß die Suche nach phantastischen Beziehungen ein Ende haben? Das heißt: Wie läßt sich rechtfertigen, daß man einer bestimmten Beziehung den Vorzug gegeben hat? (...) Wann wird die Einbildungskraft zur Willkür?“⁸

An dieser prekären Stelle auf der Suche nach der geeigneten literarischen Form setzt Pavese den Mythos im Rahmen einer Theorie des Stils ein, um die Fragwürdigkeit seiner individuellen Symbolik, die die allgemeine Verbindlichkeit der literarischen Formen nicht gewährleisten konnte, durch die Stabilität eines „symbolischen Ich“ zu ersetzen und die Kategorien seines literarischen Schaffens in die Sphäre nun nicht mehr nur individueller Bedeutung zu heben.⁹ Der Literaturwissenschaftler Hans Hinterhäuser hat zwei Gedichte aus *Lavorare stanca* einander gegenübergestellt, in denen die zentralen Motive der Mythosauffassung Paveses präfiguriert sind, und bei denen zugleich seine ambivalente Haltung gegenüber Mythen und Mythostheorien deutlich wird.

DIE NACHT

Aber die windige Nacht, die Nacht voller Klarheit,
nur von Erinnerung gestreift, ist vergangen
und schon Erinnerung. Ein staunendes Schweigen,
selbst aus Laub gebildet und Nichts. Und nichts bleibt
von jener Zeit dort hinterm Gedenken als bloßer
Hauch des Erinnerns.

Manchmal, tagsüber
im unbewegten Licht des Sommertags kehrt es
wieder, dies vergangene Staunen.

Durchs leere Fenster
sah das Kind die Nacht in den frischen
schwarzen Hügeln und staunte, wie sie sich häuften:
unbewegt, schwebend und blank.
Zwischen den Blättern,
die im Finsternen rauschten, erschienen die Hügel,
und alles Gewohnte des Tags, die Hänge,
Pflanzen und Weinberge waren klar und erstorben,
und das Leben war ein andres,
aus Wind, aus Himmel
und aus Blättern und Nichts.

Manchmal kehrt
in die reglose Stille des Tags zurück die Erinnerung
an jenes versunkene Leben im staunenden Licht.¹⁰

Um zu verstehen, welche Spuren seine Beschäftigung mit Mythostheorien in diesem Gedicht hinterlassen haben, muß die Bedeutung der Kindheitserlebnisse für die Erinnerungsarbeit des Dichters erfaßt werden. Für Pavese besteht kein Zweifel, daß

„die moderne Kunst – soweit sie etwas taugt – eine Rückkehr zur Kindheit (ist). Ihr einziges Motiv ist die Entdeckung der Dinge, und diese Entdeckung kann in ihrer reinsten Form, nur in der Erinnerung an die Kindheit stattfinden.“¹¹

Am Anfang der kindlichen Erfahrung standen die herausgehobenen und einzigartigen Augenblicke des Staunens, welche die erste Berührung mit der Welt der Dinge hervorrief, und in denen jene Symbole und Bilder geprägt wurden, die ein für allemal die Schemata unserer Phantasie, die Form unserer Vorstellung bestimmen. „Mythisch“ nennt Pavese in einer anderen Tagebuchaufzeichnung dieser Bilder insofern, „als der Schriftsteller darauf zurückkommt wie auf etwas Einzigartiges, das seine ganze Erfahrung symbolisiert“.¹² Hier stellt sich die Frage nach der Funktion, die Pavese dem Mythos im künstlerischen Schaffensprozeß zuschreibt. Wenn er die Kindheitserlebnisse mythisiert und in eine Mythostradition stellt, das Atavistische mit dem Kindlichen zu verschmelzen versucht,¹³ so verfährt er, ähnlich wie Freud in seinen kulturrexegetischen Schriften einer Grundannahme evolutionistischer Anthropologie gemäß, die phylogenetische und ontogenetische Entwicklung analogisiert. Absicht ist, wie erwähnt, dem Schreiben ein sicheres Fundament zu verschaffen, das der Unsicherheit individueller Geschichtlichkeit standhalten kann und die „beiden Freuden vereint: zu sich sprechen und zu einer Menge sprechen“.¹⁴ Bedeutsamer aber ist, daß der Mythos – und auch davon spricht Pavese zu wiederholten Malen – die sprachlichen Mittel bereithält, mit deren Hilfe die prägende kindliche Auseinandersetzung mit den Kräften des Unbewußten stilisiert und damit gebannt werden könne. Das Staunen und mythische Beben, das ein Kind angesichts der ersten Berührung mit den Dingen der Welt erfährt – und das vom Künstler wiedererlebt werden soll –, ist für Pavese „die Triebfeder jeder Entdeckung. Tatsächlich, es ist die Rührung vor dem Irrationalen.“¹⁵ Dennoch: es wäre überstürzt, würde man behaupten, Pavese verschriebe sich dem Irrationalen, indem er der halb maskierenden, halb enthüllenden Sprache des Mythos verfällt. Genau besehen, lernt man als Kind

„die Welt nicht – wie es scheinen möchte – durch unmittelbaren Kontakt mit den Dingen kennen, sondern durch die Zeichen der Dinge: Worte, Vignetten, Erzählungen.“¹⁶

Für das Kind war irgendeine Erscheinung eines Tages faszinierend, weil sie durch ein Wort, eine Fabel oder ein Phantasiebild dargestellt wurde; die „erste Entdeckung der Wirklichkeit“, schreibt Pavese in einer Arbeit über den Mythos, geschieht

„durch das Medium der Ausdrucksformen (...), in denen sich diese Wirklichkeit in unserem Lebenskreis darstellt.“¹⁷

Das Unbewußte ist demnach, anders als es zunächst schien, sprachlich gefaßt; es ist ein Produkt der gesellschaftlichen Auseinandersetzung, die aus einer bestimmten Formentradition auswählt und den

die psychische Entwicklung des Kindes begleitenden Erschütterungen. Es gibt strenggenommen „gar kein ‚die Dinge zum erstenmal Sehen‘, entscheidend ist immer das zweite Mal“.¹⁸ Der erste Kontakt mit der Realität ist bereits eine Frage der Bildung. Doch um die ästhetisch erkannte Realität in den Rang erkennenden Bewußtseins zu heben, ist es notwendig, sich zu erinnern, das mythische Schauern wiederzuerleben und mit den Erfahrungen der späteren Jahre zu verknüpfen. So kann Pavese zu dem Schluß kommen, daß man „die Dinge erst durch die Erinnerung an sie entdeckt“.¹⁹ Diese Auffassung von Erinnerungsarbeit findet eine erstaunliche Parallele in Erfahrungen aus psychoanalytischen Situationen, die nach Sarah Kofman die Bedeutung von Phantasien (Phantasmen) bei der Konstruktion von Kindheitserinnerungen zweifelsfrei erweisen. Der Sinn der Erfahrungen ist auch diesem Verständnis nach erst „hinterher“ gegeben.

„Die Szenen der Vergangenheit entfalten ihre Wirkung nachträglich. In dem Moment, da das Kind einen Eindruck erlebt, versteht es ihn nicht. Erfasst wird er erst bei seiner Wiederbelebung. Dann geschieht es, daß es die Erinnerung phantasiert, und erst in der analytischen Kur wird es ihren Sinn verstehen können.“²⁰

Wenn der Schriftsteller nun schreibend zurückkehrt an den Ort, wo die Dinge sich dem Kind zuerst offenbart haben, dann sucht er nicht die Verwurzelung in dem zeitlosen Grund aller Existenz. Indem er die – meist verdrängte – erste Bildung, zu der ihm die anderen bei der Entdeckung der Welt verhalfen, mit der Fülle seiner späteren Erfahrungen und Phantasien verbindet, kann er nicht nur dem Vergangenen die bisher vermißten Bedeutungen verleihen, sondern eine Neuordnung der anfänglichen sprachlichen Verfassung unbewußter „Erschütterungen“ erreichen, die über den Rahmen einer psychoanalytischen Praxis hinausgeht.

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkt, dem Gedicht „Die Nacht“, zurück. Der Verdoppelung von gegenwärtigem Erleben und Kindheitserinnerung auf semantischer Ebene entspricht in der Sphäre der literarischen Technik die Spaltung des sich Erinnernden in die Gestalt des Erwachsenen und des Kindes, das er einst war.²¹ Diese Spaltung des literarischen Ich in einen Anteil, der die schonungslose, rationale Aufklärung der eigenen verdeckten Vergangenheit übernimmt, und in einen produktiven Anteil, der den „Mythen der Kindheit“ Inspiration und Stoff verdankt, ist untrügliches Merkmal künstlerischer Melancholie. Als besondere Reflexionsform charakterisiert sie das Projekt literarischer Moderne, das in Dantes *Vita nuova*, dem „libro della memoria“, dessen dialogisches Prinzip Verfremdungseffekte mit Erinnerungstätigkeit verknüpft, vorgebildet ist. Daß es sich bei diesem Spaltungsvorgang nicht nur um ein Problem der Technik in Verbindung mit einer Theorie des Mythischen handelt, sondern um persönliche Erlebnisse, zeigt der Brief Paveses vom 25. Juni 1942 an Fernanda Pivano:

Mi metto dunque, stamattina, per le strade della mia infanzia e mi riguardo con cautela le grande colline – tutte, quella enorme e ubertosa come una grande mammella, quella scoscesa e acuta dove si facevano i grande falò, quelle ininterrotte e strapiombanti come se sotto ci fosse il mare – e sotto c’era invece la strada, la strada che gira intorno alle mie vecchie vigne e scompare, alla svolta, con un salto nel vuoto.

Da questo salto non ero mai passato; (...) E allora, stamattina, che non sono più un ragazzo e che il paese in quattro e quattr’otto l’ho capito, mi sono messo per questa strada e ho camminato verso il salto e ho intravisto le colline remote e ripreso cioè la mia infanzia al punto in cui l’avevo interrotta.²²

Wir haben bisher nur eine Seite von Paveses Mythosbehandlung gesehen, die den Mythos in die Perspektive der Erinnerungsarbeit bringt und die Triebwelt mit dem Vorzeichen der Geschichtlichkeit versieht. Die andere Seite seiner Ambivalenz gegenüber dem Mythos blieb unerwähnt, und diese spiegelt sich in einem weiteren Gedicht aus *Lavorare stanca*, das ich nur unvollständig wiedergeben möchte.

MORGEN

Im angelehnten Fenster zeigt sich ein Antlitz über dem Gefilde des Meeres. Die leise wehenden Haare

begleiten den zärtlichen Rhythmus des Meeres.

Keine Erinnerung spielt auf diesem Gesicht.

Nur ein flüchtiger Schatten, wie von einer Wolke.

Im Zwielicht ist der Schatten feucht und sanft

wie der Sand einer nie berührten Höhlung.

Da ist nichts zu erinnern. Nur ein Flüstern, die Stimme des Meeres: Erinnerung geworden.

(...)

Keine Erinnerungen gibt es auf diesem Gesicht.

Es gibt kein Wort, das es enthielte

oder verbände mit Vergangenen. Gestern ist es aus dem engen Fenster verschwunden, so wie es alsbald wieder verschwinden wird, ohne Trauer oder Menschenworte, vom Gefilde des Meeres.²³

Das Bild einer Frau am Fenster wird evoziert, das ein *reines* Bild ist, entleert von jeglicher individuellen Eigenart, ohne Erinnerungen, ohne Vergangenheit und Wunden erzählbarer Zeit, doch „geschlechtlich bestimmt durch Feuchtigkeits- und Höhlenmetaphern“.²⁴ Remythisierend wird hier eine symbolisch-mythische Situation vorrationaler Art beschworen, um mit der Leugnung der geschichtlichen individuellen Existenz auch die Spannung zwischen den Geschlechtern auszutreiben. In den Augenblicken der Verzückung, die der Mythos gewährt, und die im Kunstwerk wiederholt werden, steigt man hinab

„in die fruchtbare Finsternis der Ursprünge, in der wir dem begegnen werden, was allen Menschen gemeinsam ist. (...) Denn es geht darum einem anderen Geist in seiner Ekstase, in seiner Zeitlosigkeit zu begegnen.“²⁵

Das Einswerden mit den Ursprüngen – so lauten die Verheißungen der diversen Anleitungen, wie der Mythos zu leben sei –, soll vor den schmerzhaften

Auseinandersetzungen zwischen Mann und Frau, vor gesellschaftlichen Konflikten, vor Erfahrungen der Trennung bewahren, indem es die zeitlose Realität des Mythos vor aller Trennung und Unterschiedlichkeit als Ausweg einsetzt. Solange behält der Ursprungsmythos seine Verführungskraft, als sich der Preis, den der einzelne für die Rückkehr zu entrichten hat, sich nicht im Bewußtsein bricht.

„Hier bedeutet ‚sich erinnern‘ nicht, sich in der Zeit bewegen, sondern aus der Zeit heraustreten und erfahren, was wir sind. (...) Wir sind unserem wahrsten Wesen am nächsten, wenn wir noch nicht bewundern können, das heißt, erfassen, was mit uns geschieht.“²⁶

Tritt man einen Schritt zurück und betrachtet aus wiedergewonnener Distanz Paveses Beschäftigung mit dem Mythos, so wird sein beständiges Schwanken zwischen den Polen der Mythosverarbeitung und der Remythisierung evident. Die Ambivalenz gegenüber Mythos und Mythentheorien ist so deutlich, wie die Zweideutigkeit der unterdrückten Stoffe, deren Konflikte durch das *mythologein*, das Geschichtenerzählen, wiedergegeben werden.²⁷ Sowohl hinsichtlich seiner Auffassung des Mythos als Gegenwelt, in der historische Verdrängungsprozesse festgehalten werden, als auch hinsichtlich seiner Ansicht vom Mythos als Überwelt und Schicksalsverfallenheit, konnte sich Pavese auf die wissenschaftliche Arbeit der Altertumskundler und Ethnologen stützen.

Wenn Pavese in seinen zahlreichen Schriften zum Mythos die Evokation eines *heiligen Ortes*, der mit den einzigartigen Orten der Kindheit verschmilzt, unternimmt, die Lichtung, die Grenze „zwischen Himmel und Baumstamm“, an der ein Gott hervortreten konnte, mit Worten beschreibt, deren faszinierende Wirkung einer symbolischen Initiation gleichkommt²⁸ – einer Initiation worin?, stellt sich uns die Frage –, dann versucht er, seine Ausführungen mit wissenschaftlich dokumentierten Tatsachen zu untermauern. Es ist nicht ohne einen starken Schuß Ironie, daß Pavese, wenn er in seinen Spekulationen über das Symbol die Arbeiten von Anthropologen der Antike oder der „Primitiven“, von Kerényi, Eliade und Frobenius heranzieht, nicht auf pure Wissenschaft, wie er vermeinte, Bezug nahm, sondern – wie Furio Jesi gezeigt hat – auf die remythisierenden Bestrebungen der Poesie der deutschen Spätromantik, die sich hinter der humanistischen Maske fortsetzte.²⁹ Notierte Pavese in seinem Tagebuch am 17. September 1942 als Neuigkeit des Tages, daß der *Augenblick der Verzückung* dem *Symbol* entspricht, was also die reine Freiheit wäre,³⁰ dann steht er in der Tradition einer Poetik des ekstatischen Wissens, das wie bei Rilke mit der Teilnahme an der Natur der Toten identifiziert wird. Fällt der ekstatische Augenblick mit dem Symbol zusammen, und ist das Symbol im Mythos enthalten, dann bedeutet den ekstatischen Augenblick zu erfahren, nichts Anderes als den Mythos zu leben. Für Pavese war der Mythos eine einzigartige

Realität, die – außerhalb der Zeit – das Paradigma für die terrestrische Wirklichkeit, der sie erst Bedeutung verlieh, bildete. Die Fusion des gegenwärtigen Zustandes mit dem zeitlosen Ursprung der „Sprache des Seins“ ist ein Akt der Devotion gegenüber dem Tod. Von einer mythischen Vorzeit zu sprechen, an der die „Mythen der Kindheit“ noch teilweise partizipieren und zu der die Rückkehr jederzeit möglich ist, heißt im Grunde von jenem Tod zu sprechen, der den kindlichen Erkenntnissen einen archetypischen Wert verleihen soll.

„Von der Poetik Georges, Rilkes und angeblicher Nachfolger Nietzsches wie Richard Dehmel ging in unterschiedlicher Form eine Doktrin des Symbols und der Ekstase als die ‚Sakramente‘ einer Religion des Todes hervor“,

die auch die wissenschaftlichen Arbeiten jener Ethnologen und Religionshistoriker beeinflusste, aus denen Pavese schöpfte.³¹

Hier scheint sich die Parteinahme für die remythisierenden Tendenzen deutscher Mythos-theoretiker in den Vordergrund zu drängen, und tatsächlich verwirklichte Pavese 1945 in seiner Funktion als Verlagslektor bei Einaudi gemeinsam mit dem Ethnologen de Martino den Plan einer *collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*, in der Arbeiten Kerényis, Jungs, Frobenius' und Walter F. Ottos in Übersetzungen erschienen. Gerade die Schrift *Dionysos. Mythos und Kultus* von Otto, die 1933 im Jahr der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland erschien, und die Pavese wegen der darin unternommenen Aktualisierung des Gottes faszinierte, ersparte ihm nicht die schmerzhafteste Erfahrung, daß die ekstatischen Augenblicke, in denen das Leben im Zeichen des Todes steht, in der Ideologie der Nationalsozialisten zu einer sozialen Realität geworden sind; einer Realität freilich, in der jene Erfahrungen den feienden Charakter persönlicher Initiation abgestreift hatten und zu einem Maßstab der Existenz anderer geworden sind.³² Wie zwiespältig Paveses Verhältnis zu der von ihm publizierten Schriftenreihe war, kann man an einem Brief an Ranuccio Bianchi Bandinelli ermesen, in dem er ihm für dessen Vorwort zur *Kulturgeschichte Afrikas* von Leo Frobenius dankt, das er offensichtlich als Antidotum für seine Schuldgefühle betrachtete. In dem Vorwort hatte sich Bandinelli polemisch gegen die irrationalistischen Ansichten von Frobenius gewandt und dessen Nähe zum Rassismus eines Rosenbergs hervorgehoben.³³

An dieser Stelle aber soll man nicht übersehen, daß jenes seiner Werke, das Pavese am höchsten schätzte, und an dem sich seine Beschäftigung mit Mythologie am deutlichsten ablesen läßt, die *Dialoghi con Leucò* (Gespräche mit Leuko), sich nicht an den Schriften deutscher Gelehrten orientiert, sondern an den Arbeiten von Vertretern der angelsächsischen Anthropologie, wie die Tagebucheintragen zur Zeit der Abfassung der einzelnen Dialoge belegen.³⁴ Im Gegensatz zur deutschsprache-

chigen anthropologischen Forschung, deren „programmatische Religionspolitik“ sich nicht mit weltbürgerlichen Intentionen verband, konnte die wissenschaftliche Tätigkeit der englischen Kollegen, wie die Arbeiten von Frazer, Robertson Smith, Jane Harrison und der Cambridge Ritualists auf Grund ihrer agnostischen rationalistischen Ausrichtung – trotz mancher phänomenologischer Ähnlichkeit – nicht für rassistische und nationalsozialistische Zwecke dienstbar gemacht werden.³⁵ Paveses Anlehnung vor allem an Jane Harrisons *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903), als er die von ihr getroffene strikte Unterscheidung von chthonischen, erdgebundenen und olympischen Göttern auf seine Theorie des Wilden übertrug, ist von ihm selbst bezeugt.³⁶ Mit Harrison teilt Pavese die Zuversicht, daß sich die Ursprünge der kulturellen Phänomene rekonstruieren ließen – eine Obsession übrigens, der sich auch Freuds Hypothese vom Urvatermord verdankt – und die Geisteshaltung, die eine romantische und eine positivistische Position zugleich vertritt: der Aufklärungsimpetus ist dem Positivismus konform, die Überzeugung, daß

„das Irrationale das Ursprüngliche sei, daß es eine tiefere Wahrheit als die Ratio enthalte, (...) ist durch romantisches Gedankengut vorgeformt.“³⁷

Die klare Trennung von titanisch-tierischer und der olympischen Welt, die seine Theorie des Wilden – das *selvaggio*-Motiv kann als der Kern seiner Mythoskonzeption bezeichnet werden – charakterisiert, war schon schon in seiner früheren Auffassung der Bild-Erzählung angelegt, wenn er die Geschichte einer phantastischen Beziehung „zwischen dem Menschen und dem Natürlich-Raubtierhaften“ ein Symbol nannte.³⁸ Mischwesen wie die Kentauren, die die *Dialoghi* bevölkern, verkörpern das *selvaggio* und sind synonym mit den durch die Rhetorik des Unbewußten hergestellten Symbolen.³⁹ Ihnen gilt die Sympathie Paveses, aber auch seine Skrupel. Seiner ambivalenten Haltung gemäß, unterscheidet er zwei Arten des *selvaggio*: das Wilde des Jungen, das diesem ermöglicht, die Welt in seiner Phantasie aufzubauen und damit die Grundlage für die Einbildungskraft liefert und das Wilde des Erwachsenen, unter dem das „vom Gewissen Überwundene“, die tabuierte Sehnsucht nach dem ursprünglichen Sein, begriffen wird.⁴⁰ Das *selvaggio* repräsentiert die vorgeschichtliche Entwicklungsstufe der Menschheit, wobei die Nähe zu Vico deutlich ist, und (individualpsychologisch) die Sphäre des Unbewußten, die einmal überwunden, zu einer verbotenen Welt wird, weil sie im Geheimen ihre Wirkung weiter entfalten könne.⁴¹ Das Verhältnis der Kunst gegenüber diesem Begriff des Wilden – und dem Mythos überhaupt – ist tragisch:

„Die Dichtung hat teil an allem, was das Gewissen verbietet – Trunkenheit, Liebe-Leidenschaft, Sünde –, doch befreit sie alles mit ihrem Bedürfnis nach Kontemplation, das heißt nach Erkenntnis.“⁴²

Und in einer Eintragung im Tagebuch, die direkt

Stellung zu den *Dialoghi* bezieht und an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt:

„Du liebäugelst mit dem Land, dem Titanismus – dem Wilden –, aber du schätzt den gesunden Menschenverstand, das Maß, die klare Intelligenz (...). Das Wilde, das Titanische, das Brutale werden überwunden vom Städtischen, vom Olympischen, vom Fortschrittlichen. (...) Du verherrlichst die Ordnung, indem du die Unordnung beschreibst.“⁴³

Die Konfliktsituation zwischen titanischem und olympischem Zustand, hinter dem sich die Auseinandersetzung zwischen dem als Gesetz der Olympier bezeichneten Bewußtsein und der durch das Wissen zu einem Verbotenen verwandelten Triebwelt verbirgt, prägt die Grundstruktur der ersten Dialoge.⁴⁴

„Ixion: Und was ist verwandelt, Nephele, hier auf den Bergen?

Die Wolke: Weder die Sonne noch das Wasser, Ixion. Das Schicksal des Menschen ist verwandelt. Es gibt Ungeheuer. Eine Grenze ist euch Menschen gezogen. Das Wasser, der Wind, der Fels und die Wolke gehören nicht mehr zu euch, ihr könnt sie nicht mehr fest an euch pressen im Erzeugen und Leben. Andere Hände halten nunmehr die Welt. Es gibt ein Gesetz, Ixion.“⁴⁵

Den Kentauren, den Mischwesen aus titanischer Zeit, wurde bewußt, daß sie Ungeheuer sind, und sie verstecken sich in der Tiefe der Schluchten. Durch das neue Gesetz als Folge des Bewußtseins wird Ixions Verbindung zur Wolke zu etwas Furchtbaren – zur Gewissensqual. Doch die alte Gesetzeslosigkeit lebt im Traum weiter, und Ixions Tragik beginnt zu dem Zeitpunkt, als er versucht ist, den Traum in Wirklichkeit umzusetzen und das Gesetz zu leugnen:

„Die Wolke: Siehst du, daß dir der Traum schon nicht mehr genügt? Und das du deinem Traum wie etwas Wirklichem glaubst? Ich flehe dich an, Ixion, steig nicht zum Gipfel. Denk an die Ungeheuer und an die Strafen. Anderes kann von ihnen nicht ausgehen.“⁴⁶

Wir könnten nun ermüdet innehalten und enttäuscht feststellen, daß Pavese dem Klischee einer Herrschaftsästhetik aufgesessen ist, deren phobischer Charakter darin bestünde, das, worüber die Ratio nicht sogleich verfügt, den Stempel des Mythisch-Monströsen aufzudrücken und das Willkürliche, Unabsehbare auf bereits Bekanntes zu reduzieren. Doch ein Blick auf die späteren Dialoge ändert das Bild. Durch ihre Fähigkeit, Namen zu geben, Wirklichkeit durch das Wort aufzubauen, durchschlägt die menschliche Existenz den Bannkreis der olympischen Götter und chthonischen Ungeheuer. Im Dialog *Das Mysterium* spricht Demeter unmittelbar aus, daß es die Menschen sind, die die Götter benennen:

„Was wir Olympier wären. Sie rufen uns mit ihren Stimmchen und geben uns Namen.“

Davor waren die Götter Elemente unter anderen:

„Ich war vor ihnen, und ich kann dir sagen, daß man allein war. Die Erde war Wald, Schlange, Schildkröte.“

Wir waren die Erde, die Luft, das Wasser. Was konnte man tun? Damals war es, daß wir die Gewohnheit annahmen, ewig zu sein.⁴⁷

Die Geschichten über die Götter berichten von dem Schicksal, das den Menschen widerfuhr. Demeter wird zu einer Verkünderin des pavesianischen Mythosbegriff, der weder für eine remythologisierende Flucht in die Spannungslosigkeit noch für eine Verleugnung des veristischen Gehalts des Mythos wirbt, sondern für eine Aufnahme der in den Mythen dargestellten und aus dem Erkenntnisbereich verdrängten Brechungsmomente der individuellen Existenz in die Form der Reflexion.

„Du bedenkst aber nicht, daß die Sterblichen alles erlitten haben, was sie von uns erzählen. Wie viele sterbliche Mütter haben Kore verloren und fanden sie nie mehr zurück!“⁴⁸

Bildung als Teil des Handwerks des Schriftstellers bedeutet für Pavese, sich wie ein Kind in Staunen versetzen zu lassen, selbst wenn dieses Staunen uns zwingt,

„aus uns herauszugehen, das Gleichgewicht zu verlieren, um vielleicht ein neues, gewagteres Gleichgewicht zu finden.“⁴⁹

Es bedeutet aber auch, daß die Künstler, mit dem Mythos in einer Weise umgehen, die Pavese mit den paradoxen Wendungen beschreibt:

„Sie durchbrechen den Mythos und gleichzeitig bewahren sie ihn, indem sie ihn zur Klarheit zurückführen.“⁵⁰

Wenn die Mythen (der Kindheit) auch die „unbewußte und mithin *ultima ratio* unseres Innenlebens“ darstellen, und ihre durch Verdichtungsleistung hergestellten „einzigartigen“ Symbole im „Bewußtsein als Normenschemata der Phantasie“ weiterleben, so sei, wie Pavese 1950 schreibt, doch

„niemandem empfohlen, seine Mythen in Watte zu packen. (...) Das Gesetz des Geistes gebietet, daß wir unaufhörlich unsere eigenen Mythen durch den Zusammenstoß mit der Wirklichkeit in Bewegung bringen und uns bemühen, sie aufzulösen, sie in Dichtung oder Theorie umzuwandeln.“⁵¹

Paveses Zerrissenheit, die den Mythos einerseits als stärkendes, im Irrationalen gebrautes Elixier, dem der Schriftsteller seine Inspiration verdankt, auffaßt und andererseits – bei gleichzeitigem Bedauern über die Verarmung der Moderne durch den Verlust des *selvaggio* – die Zerstörung der Mythen und die Umwandlung des ratlosen Staunens in Klarheit betreibt, erinnert an die Skepsis Giacomo Leopardis. Wie dieser ganz im Sinne der Französischen Aufklärung, löst Pavese die maskenhaften Mythen des Alltags in Rationalität auf und sieht, wenn ihm die Opfer einer verkürzten Logik bewußt werden, den Rückweg zu der – dann nur mehr geheuchelten – Naivität eines Urzustandes verwehrt; so bezieht er die durch die Ratio verworfene Sphäre der Phantasie als Mittel der Konstruktion in seine Denkbilder mit ein.⁵²

Hören wir noch einmal Pavese:

„Das Interesse an einem Werk besteht für den, der es macht – und auch für den, der es versteht –, darin, zu sehen, wie es sich zwischen widerstrebenden Tendenzen formt, diese Tendenzen zusammenzufügen und zu verflechten, ihnen einen formalen Sinn zu geben – und der größte der Gegensätze besteht zwischen dem Unbewußten und dem Bewußten (...).“⁵³

Viel wird dem Werk, dem Wort, der Form zugemutet, die der Künstler durch seine Technik, die er ständig analysiert und zerstört, entdeckt.⁵⁴ Nicht darum geht es, daß man etwas ausdrückt beim Schreiben, sondern, daß man an einer „anderen Welt baut, die Wort ist“; denn um Kenntnis von der Welt zu erwerben, muß man sie durch Phantasie, die reine Konstruktion ist, errichten.⁵⁵

Viel, vielleicht zuviel wird dem Werk, dem Wort, der Technik der Konstruktion zugemutet, soll sie nicht nur das „tägliche Chaos“ unserer Wirklichkeit in die „Form eines Gedankens oder eines Phantasiegebildes“ bringen, sondern auch die persönliche Zerrissenheit Paveses, in „einen Stil, zu sein“, besänftigen, wovon sein Tagebuch beredtes Zeugnis gibt.⁵⁶

Spätestens hier, an einem Ende angelangt, wird sich Zweifel regen, ob nicht die Politik zu kurz gekommen ist, es nicht lohnender gewesen wäre, Paveses Roman *Il compagno* (Der Genosse), in dem er – mit den Worten des Romanisten Schlumbohm – „auf der Grundlage der marxistischen Geschichtstheorie – die Übertragung des mythischen beziehungsweise individualpsychologischen Konflikts in die geschichtliche Wirklichkeit“ unternimmt,⁵⁷ in den Mittelpunkt zu rücken. Meine Absicht allerdings war es, die gewohnheitsmäßige Unvereinbarkeit von revolutionärem politischem Engagement gegen jede Form gesellschaftlicher Tyrannei und der literarisch-theoretischen Auseinandersetzung mit dem Mythos in Frage zu stellen. Für Pavese war die Frage, wie man mit Hilfe von Bildung – die die Handwerksregeln der literarischen Formentradition und die Kenntnis der Mythologie umfaßt – die Ereignisse in den Griff bekommt, sie ordnet und in „Symbole für eine bestimmte Wirklichkeit verwandelt“,⁵⁸ eine Frage politischer Natur, die zum Handwerk des Widerstands gehörte. Widerstand in welchem Sinn? Freud, dessen Begriffe nicht die instrumentalisierte Eindeutigkeit, die sie bei den meisten seiner psychoanalytischen Nachfolgern annahmen, besaßen, unterschied zwei Arten von (psychischen) Widerstand: erstens eine Form, die im Dienst der Verdrängung steht und durch die das Bewußtsein alles abwehrt, was seine Konstruktion zu gefährden droht; und zweitens einen Widerstand des Unbewußten, der sich gegen den Akt der Verfügung, in dem möglichst viel reale Spannung unterdrückt wird, zur Wehr setzt.⁵⁹ Diese zwei Arten von Widerstand lassen sich auf die unterschiedlichen Bedeutungen, die der Mythos in Paveses literarischem Schaffen einnahm, übertragen: Sicherung der individuellen Existenz durch Bindung an die zeitlose Macht des Ursprungs und Aufnahme

der aus den realen Lebensverhältnissen ausgeschlossenen materiellen Bedürfnisse und der Leidenschaften durch die Macht des Wortes. Der Kampf zwischen den beiden blieb unentschieden, bis zuletzt.

ANMERKUNGEN:

- 1 Pavese interessierten an den amerikanischen Autoren, die er übersetzte, vor allem die technischen Probleme des Schreibens, die sich auch seiner Arbeit stellten: ihre „Drangsal der Formgebung“ und ihre Versuche, Dialekt und Großstadt-Slang in ihre Sprache miteinzubeziehen. Zur Bedeutung von Paveses Übersetzungstätigkeit bei der Entdeckung der amerikanischen Literatur im Italien der Dreißiger-Jahre (gemeinsam mit Elio Vittorini) siehe die Monographie von Johannes Höhle: *Cesare Pavese*. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1964, S. 7 ff.
- 2 Cesare Pavese: *Schriften zur Literatur*. Claassen Verlag, Hamburg - Düsseldorf 1967, S. 19
- 3 a. a. O., S. 323; vgl. Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens. Tagebuch 1935-1950*. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1990, S. 351 (1.1.1946)
- 4 Pavese: *Das Handwerk des Lebens*, a. a. O., S. 210. (25.3.1940), vgl. dazu die Eintragung vom 12. 12. 1939. „Es bedarf des Erfahrungsreichtums des Realismus und der Sinnestiefe des Symbolismus. Die gesamte Kunst ist ein Problem des Gleichgewichts zwischen zwei Gegensätzen.“ (S. 191)
- 5 Cesare Pavese: *Sämtliche Gedichte*. Aus dem Italienischen v. Dagmar Leupold, Michael Krüger u. Urs Oberlin. Claassen Verlag, Düsseldorf 1988, S. 180 f.
- 6 Dietrich Schlumbohm: *Die Welt als Konstruktion. Untersuchungen zum Prosawerk Cesare Paveses*. Münchener Romanistische Arbeiten 49. Wilhelm Fink Verlag, München 1978, S. 33; siehe auch S. 60 f. Vgl. Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (11.9.1941), S. 264
- 7 Pavese: *Sämtliche Gedichte*, a. a. O., S. 180
- 8 a. a. O., S. 181 f.
- 9 vgl. Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (27.5.1944), S. 322
- 10 Pavese, zit. in: Hans Hinterhäuser: *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Piper Verlag, München 1990, S. 178 f.
- 11 Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (12.2.1942), S. 269
- 12 a. a. O., (15.9.1943), S. 295
- 13 a. a. O., s. Eintragung v. 21.7.1946, S. 367
- 14 a. a. O., (4.5.1946), S. 361
- 15 a. a. O., (8.2. 1944), S. 314 f.
- 16 a. a. O., (31.8.1942), S. 279
- 17 Pavese: *Schriften zur Literatur*, a. a. O., S. 339. „Die Kindheit zählt nicht in naturalistischem Sinne, sondern als Gelegenheit zur Taufe der Dinge, einer Taufe, die uns lehrt, Rührung zu empfinden angesichts dessen, was wir getauft haben.“ (Pavese: *Handwerk*, a. a. O., 15.6.1943, S. 292). „Zuerst war die von den Zeichen inspirierte Rührung dagewesen (Gedichte, Fabeln, Mythen); dadurch hast du erkannt, wie schön und interessant die Welt der Dinge ist.“ (a. a. O., 10.7.1943, S. 294)
- 18 Pavese: *Schriften zur Literatur*, a. a. O., S. 332
- 19 ebd.: „Die Dinge entdeckt man durch die Erinnerungen, die man von ihnen hat. Sich an etwas erinnern heißt, es – erst jetzt – zum ersten Mal sehen.“ (Pavese: *Handwerk*, a. a. O., 28.1.1942, S. 267)
- 20 Sarah Kofman, *Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1993, S. 89. „Es gibt also drei Zeiten: die der gelebten Erfahrung, die der Bildung der Erinnerungsphanasie und die der Interpretation.“ (ebd.)

- 21 vgl. Schlumbohm: *Die Welt als Konstruktion*, a. a. O., S. 174 u. S. 221
- 22 Cesare Pavese: *Vita attraverso le lettere. A cura di Lorenzo Mondo*. Einaudi, Torino 1966, S. 175. „Heute morgen, endlich, nehme ich die Wege meiner Kindheit wieder auf und betrachte vorsichtig die großen Hügel – alle, jene gewaltigen und fruchtbaren, wie eine große Brust, jenen abschüssigen und spitzen, wo sie die großen Feuer entzündeten, jene ununterbrochenen und überhängenden, so, als wäre unten das Meer, während unter die Straße war, die Straße, die sich um meine alten Weinberge wand und an einer Biegung über einem Abgrund im Leeren verschwand. Bei diesem Abgrund war ich niemals vorbeigegangen. (...) Und dann, heute morgen, da ich nicht mehr ein Kind bin und das Land in einem Augenblick erfasse, habe ich diesen Weg eingeschlagen, bin zu dem Abgrund gegangen und habe flüchtig die entlegenen Hügel gesehen, das heißt, ich habe meine Kindheit an dem Punkt wieder aufgenommen, an dem ich sie unterbrochen hatte.“ (Übers. K. S.)
- 23 Hinterhäuser: *Italienische Lyrik*, a. a. O., S. 181 f.
- 24 a. a. O., S. 183
- 25 Pavese: *Schriften*, a. a. O., S. 340
- 26 a. a. O., S. 344f.; vgl. Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (7.7.1940), S. 222
- 27 s. Klaus Heinrich: *Arbeiten mit Ödipus. Dahlemer Vorlesungen 3*. Stroemfeld/Roter Stern, Berlin 1993, S. 199 f.
- 28 s. Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (17.9.1943), S. 296
- 29 Furio Jesi: *Letteratura e mito*. Einaudi, Torino 1968, S. 136 ff.
- 30 Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (17.9.1942), S. 280 f.
- 31 Jesi, a. a. O., S. 148; s. auch Paveses Brief kurz vor seinem Tod, am 25.8.1950 an Davide Lajolo, in: *Lettere*, S. 258
- 32 Zur Dionysos-Rezeption bei Walter F. Otto und dessen archaisierenden Wiederbelebung des antiken Gottes mit politischer Relevanz: Charlotte Zwiauer: *Der antike Dionysos bei Friedrich Nietzsche und Walter Friedrich Otto*, in: Ilse Korotin: *„Die besten Geister der Nation“. Philosophie und Nationalsozialismus*. Picus Verlag, Wien 1994, S. 223 ff. Faszinierend konnte für Pavese die Vorstellung der Verschlungenheit von Leben und Tod sein, die für den Spätromantiker Otto den Kult des Gottes auszeichnet und dessen Auffassung von Dichtung als „ausgesprochener Mythos“. Zur Verlagstätigkeit Paveses siehe Johannes Höhle: *Die Briefe von Cesare Pavese*, in: *Zibaldone* 6. 1988, S. 88 ff.
- 33 „Caro Bandinelli, il Frobenius è uscito ormai e credo l'avrai avuto. Mi pare un buon apporto alla collezione, specie per merito tuo.“ (21 aprile 1950); zitiert in: Jesi: *Letteratura e mito*, a. a. O., S. 185
- 34 exemplarisch dafür die Tagebuchaufzeichnung v. 4.8.1947, S. 384 f. und kurz nach der Veröffentlichung der *Dialoghi* v. 11.12.1947, S. 389
- 35 Renate Schlesier: *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1994, S. 193 f. u. S. 200 f.
- 36 Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (4.8.1947), S. 384 f.; s. auch 24.2.1947, S. 373; vgl. Höhle: *Pavese*, a. a. O., S. 93 ff. „Die heutigen Religionshistoriker der Antike

- haben von Ursprungstheorien und evolutionstheoretischen Religionsdefinitionen Abschied genommen. Die Antithese ‚chthonisch/olympisch‘ wird gegenwärtig kaum noch als Entwicklungskonstruktion verwendet.“ (Schlesier: *Kulte, Mythen und Gelehrte*, a. a. O., S. 25)
- 37 Schlesier, a. a. O., S. 159
- 38 „Beim Lesen von Landolfi begriffen, daß dein Ziegenbock-Motiv das Motiv *der Verbindung zwischen dem Menschen und dem Natürlich-Raubtierhaften* ist. Daher deine Vorliebe für die Frühgeschichte. (...) Daher deine Suche nach dem Ursprung des Bildes in jenen Zeiten: die Vermischung eines ersten Terminus (gewöhnlich ein menschlicher) mit einem zweiten (gewöhnlich einem natürlichen), was etwas mehr wäre als ein einfaches Phantasiegebilde: ein Zeugnis für eine *lebendige* Verbindung. (...) Die Bild-Erzählung wollte die *Geschichte dieser Verbindung* sein, das heißt, die Einsetzung eines Symbols.“ (Pavese: *Handwerk*, a. a. O., 19.11.1939, S. 187)
- 39 Die Analogien zwischen dem Symbol, Unbewußten, Traum und der Dichtung behandelt Pavese im Tagebuch mehrmals: 22.1.1940 (S. 199 f.); 23.7.1940 (S. 226); 27.5.1941 (S. 260). Bezeichnend für die „schöpferische Kraft“, die Pavese dem Traum zumißt, ist die kurze Analyse eines Traums am 12.10.1943: schöpferische Kraft des Traums: das im Traum ausgesprochene Wort *Radiopéliga* ist eine durch die unbewußten Mechanismen hergestellte Verdichtung von einem Radio und einer Frau und „symbolisiert“ das weibliche Geschlecht. (S. 304)
- 40 s. Tagebuchaufzeichnungen v. 26.8.1944, S. 331 u. v. 2.9.1944, S. 333
- 41 zum *selvaggio*-Thema ausführlich: Schlumbohm: *Die Welt als Konstruktion*, a. a. O., S. 123 ff. u. 190 f.; über den Einfluß von Vico auf Paveses Konzeption des Wilden siehe Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (19.8.1944), S. 330 u. (7.11.1944), S. 337
- 42 Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (2.9.1944), S. 333
- 43 a. a. O., (10.7.1947), S. 383
- 44 s. Schlumbohm: *Die Welt als Konstruktion*, a. a. O., S. 150
- 45 Cesare Pavese: *Gespräche mit Leuko*. Deutsch v. Catharina Gelpke. Mit einem Nachwort v. Johannes Höfle. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1991, S. 9
- 46 a. a. O., S. 12
- 47 a. a. O., S. 187
- 48 a. a. O., S. 188
- 49 Pavese: *Schriften zur Literatur*, a. a. O., S. 251
- 50 a. a. O., S. 335
- 51 a. a. O., S. 333 f. u. S. 377
- 52 zur Beziehung Paveses zu Leopardi siehe Erika Kanduth: *Cesare Pavese im Rahmen der pessimistischen italienischen Literatur*. Wiener Romanistische Arbeiten 9. 1971, S.82 ff.
- 53 Pavese: *Handwerk*, a. a. O., (6.8.1947), S. 385
- 54 „Zuerst wandeln sich die Formen, dann die inneren Dinge. Macht des Wortes, der Form, des Stils.“ (a. a. O., 7.8.1940, S. 228) „Ist ein Werk beendet, versucht man seine Form zu erneuern, nicht seinen Inhalt. Den Stil, nicht die Gefühle. Das Symbol, nicht die symbolisch dargestellte Sache. Die Müdigkeit spürt man im Stil, in der Form, im Symbol.“ (a. a. O., 17.3.1947, S. 376)
- 55 a. a. O., 15.3.1947, S. 375 u. 19.11.1948, S. 406 f.
- 56 s. Tagebuchaufzeichnung v. 13.2.1949, S. 415. Daß das Prinzip der Konstruktion Leben und Werk Paveses verbindet, kann als Quintessenz von Schlumbohms Untersuchung gelten. „Vor- und Rückbezüge sichern somit den Lebensverlauf eine logische Kontinuität, den Charakter geistiger Konstruktion. Pavese macht also keinen Unterschied zwischen der Komposition einer Erzählung und der Komposition seines eigenen Lebens.“ (a. a. O., S. 152, passim)
- 57 Schlumbohm: *Die Welt als Konstruktion*, a. a. O., S. 159
- 58 s. Pavese: *Schriften zur Literatur*, a. a. O., S. 323
- 59 s. Heinrich: *Arbeiten mit Ödipus*, a. a. O., S. 258 ff.

DIE AUTOREN / DIE AUTORIN:

JOHANN DVORÁK:

Dr. phil., wissenschaftlicher Beamter am Institut für Politikwissenschaft der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. 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, Linz, Graz und Klagenfurt, Gastdozentur an der Universität Bremen.

Publikationen: „Edgar Zilsel und die Einheit der Erkenntnis“ (Löcker Verlag, Wien 1981), „Politik und Kultur der Moderne in der späten Habsburgermonarchie (StudienVerlag, Innsbruck-Wien 1997). Herausgeber von „Edgar Zilsel: Die Geniereligion“ (Suhrkamp, Frankfurt/M. 1990), Mitherausgeber gemeinsam mit Manfred Jochum und Gitta Stagl von „Literatur / Lektüre / Literarität. Vom Umgang mit Lesen und Schreiben“ (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. Derzeit Arbeiten über *Bildung, Politik und Literatur im neuzeitlichen England und Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne.*

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 Zeitschriften wie zum Beispiel: „Friedrich Nietzsche als Kritiker der

europäischen Rationalität“ (Erwachsenenbildung in Österreich 6/95), „Arthur Schopenhauers pessimistische Metaphysik und deren Verhältnis zu Wissenschaft, Kunst und Ethik“ (Erwachsenenbildung in Österreich 4/95), „Georg Lukács und Karl Mannheim im Kreise der Budapester Intellektuellen“ und „Moderne, Postmoderne – und danach?“ (IWK-Mitteilungen 1-2/1997).

URSULA PROKOP:

Dr. phil, Mag., Studium der Kunstgeschichte und Geschichte, freiberufliche Kunsthistorikerin. Forschungsschwerpunkt Wiener Architektur des 20. Jahrhunderts (1997: Dissertation über Rudolf Perco und den kommunalen Wohnbau des Roten Wien); Ausstellungsmitarbeit; Mitarbeit am Forschungsprojekt der Akademie der Wissenschaft - Österreichische Architektur des 20. Jahrhunderts; Mitarbeit am Forschungsprojekt der Universität Grat „Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900“; Mitarbeit an der in Planung befindlichen Ausstellung „Die unbekannte Metropole. Unverwirklichte Projekte für Wien 1840–1970; Forschungsprojekt über den Architekten und Loos Schüler Jaques Groag.

Publikationen: Beiträge zum Ausstellungskatalog „Kunst und Diktatur (Picus Verlag, Wien 1994), „Wien. Aufbruch zur Metropole. Die Geschäftshäuser der Wiener Innenstadt 1910–1914“ (Böhlau Verlag, Wien 1994).

KARL STOCKREITER:

Dr. phil., Psychoanalytiker in Wien. Arbeiten zum Spannungsverhältnis von Psychoanalyse – Philosophie – Kunst. *Publikationen* unter anderen: „Kunst und Narzißmus“ (Wien 1992) und als Herausgeber „Schöner Wahnsinn. Beiträge zu Psychoanalyse und Kunst“ (Turia + Kant, Wien 1998).

TEXTE ▷ INSTITUT FÜR

MANFRED JOCHUM
*„Irgendwann wird es Sisyphos
gelingen, den verdammten Stein über
den Berg zu bringen“*
WISSENSCHAFT – JOURNALISMUS –
ÖFFENTLICHKEIT IM „MEDIENZEITALTER“

WISSENSCHAFT UND KUNST

Die neue Publikationsreihe des IWK:

Einzeltexte mit ausführlichem Literaturanhang zum Weiterlesen!

Manfred Jochum: „Irgendwann wird es Sisyphos gelingen, den verdammten Stein über den Berg zu bringen“. Wissenschaft – Journalismus – Öffentlichkeit im „Medienzeitalter“, 12 Seiten, á S 25,- + Versandkosten

Eva Waniek: Sex / Gender – Bedeutungsrelevante Fragestellungen zur Natur- und Kulturdebatte in der feministischen Theorie, erscheint 1998



bm:wv

STADTPLANUNG WIEN