

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

Hermann Bahr – Für eine andere Moderne, hrsg. von JEANNE BENAY und ALFRED PFABIGAN (= *Convergences*; Band 34), Bern u. a. (Peter Lang) 2004, 415 S.

Seit der kritischen Edition der Tagebücher 1898 bis 1908 im Rahmen eines FWF-Projektes, die wichtige Materialien und Referenzen für die Jahrhundertwende-Diskussion und die Rolle eines ihrer führenden Theoretikers, Kritikers, aber auch Ideologen freilegen konnte, ist Bewegung in die Bahr-Forschung gekommen. Sichtbarer Ausweis dafür war bereits die Studie von Helene ZAND¹⁾; nun folgt ihr ein Sammelband, der die Erträge eines Symposiums mit „pluridisziplinärer“ (XIII) Ausrichtung versammelt und diese schillernde wie umstrittene Gestalt des Literaturbetriebs, den ›Mann von Übermorgen‹ den Einen, den ›Herrn aus Linz‹ den Anderen, in einen breiteren kulturgeschichtlichen Diskurs über die (Wiener) Moderne und ihre europäischen Referenzen rücken will, wie die Herausgeber betonen.

In siebzehn Beiträgen, die fünf thematischen Sektionen zugeordnet werden, ergänzt durch den Abdruck der schwer zugänglichen Erzählung ›Lenke‹ (1909), einer textlinguistischen Analyse derselben durch Richard SCHRODT (15–30), und die Publikation von dreizehn unveröffentlichten Briefen Peter Altenbergs an Hermann Bahr, steckt der Band einen weiten Rahmen ab, der entsprechende Erwartungen weckt. Aspekte der Ästhetik und des Moderne-Begriffs dürfen da ebenso wenig fehlen wie die Bahrschen Exkursionen in die ideologieträchtigen Diskursfelder Kultur, Volk oder Natur sowie die zahlreichen Vermittlungsbemühungen, die Bahr in rezeptionsgeschichtlicher Sicht nach wie vor als Seismographen besonderer Art ausweisen.

Die erste Sektion unter dem Titel ›Diskurs und Modernität – „Ein moderner Diskurs“‹ bleibt allerdings eine nähere Bestimmung sowohl des in Aussicht genommenen Diskursbegriffs als auch jenes der Modernität schuldig. Dabei hätte der Beitrag von Kurt IFKOVITS (›Hermann Bahrs Tagebücher aus den Jahren 1927 bis 1931‹, 3–14) gerade am Beispiel des diaristisch-aphoristischen Schreibens, dessen ästhetisch-diskursiver Strategien (Journal intime, Autoreflexion, experimentelles Labor etc.) und dessen Funktionswandel in den 20er-Jahren hin zu akzentuiert journalistisch-operativen Modellen einen möglichen Problemhorizont in den Blick nehmen können, der die an sich verdienstvolle Detailrecherche und den informativen Charakter reflexiv unterfüttert und damit aufgewertet hätte. Der Moderne-Begriff wird dagegen ausschließlich von der Spätphase Bahrs aus dessen vorwiegend feuilletonistischen Aperçus abgeleitet, d. h. seinem radikal gewandelten Kultur- und Traditionsverständnis sowie dessen polemischen und ästhetisch inkonsistenten Verwerfungen einverleibt.

¹⁾ HELENE ZAND, *Identität und Gedächtnis. Die Ausdifferenzierung von repräsentativen Diskursformen in den Tagebüchern Hermann Bahrs*, Tübingen 2002. Vgl. dazu die eingehende und die Verdienste der Arbeit herausstreichende Besprechung von Alfred Pfabigan unter www.literaturhaus.at/rezensionen.

Komplementär und vom Blickwinkel her gesehen doch gegenläufig argumentiert Johann DVORÁK in seinem Beitrag ›Marxismus, Materialismus und Ästhetik bei Bahr‹ (55–68), der die zweite Sektion eröffnet, obgleich er, wie übrigens auch Richard HEINRICHS Anmerkungen zur Expressionismus-Thematik (175–188), m. E. besser im einleitenden Thesenspektrum aufgehoben wäre. Anhand von Passagen der frühen Programmschrift ›Zur Kritik der Moderne‹ (1890), insbesondere des Essays ›Zur Kritik der modernen Malerei‹, versucht Dvorák den Nachweis zu führen, dass Bahr Grundaussagen aus der Marx'schen ökonomischen Theorie mit eigenen Überlegungen zu einer „materialistischen Theorie der Kultur“ (56) verknüpfe und somit als Wegbereiter einer modernen Funktionsbestimmung der Kunst im Sinn eines „bewußten Beitrag zur Gestaltung der Wirklichkeit“ (61), gelten könne, eine These, für die sich zwar Belegstellen finden, frappierende Bruchstücke, welche jedoch im weiteren Reflexionskontext Bahrs entsprechend vorsichtig zu verorten sind.

In einer breiten tour d'horizont versammelt Reinhard FARKAS' Beitrag ›Österreich-Bilder zwischen Regionalismus und Globalismus‹ (69–93) das facettenreiche und ideologiebefruchtete Spektrum der Österreich-Konzeptionen des Autors, die mitunter in erstaunlichem Kontrast zur europäischen Orientierung und Vermittlungsarbeit, zum Autoimage einer differenzierten Moderne-Kritik, bereits seit den 1890er-Jahren tendenziell auf die an Gewicht gewinnende Diskursschiene der *Konservativen Revolution* zusteuerte. Das Barrès'sche Oppositionsmodell Kultur–Zivilisation dient dabei als archetypisches Muster einer dichotomischen und zunehmend eng geführten Kartierung der Wirklichkeit, wobei der zunächst kritische Anspruch substituiert wird durch Ambivalenz und progredierenden Rekurs auf Ideologie, durch ein krauses Amalgam aus naturmystischen Heimat(kunst)gerede, Ekstasenkatholizismus, sozialdarwinistischen Projektionen, sakralisiertem Barock, bildungsbürgerlichem Antisemitismus (z. B. bereits in der Aufführungsbesprechung zu Theodor Herzls ›Das neue Ghetto‹, 1897) und völkisch-regionalistischem Rassismus. Erstaunlich die Menge, beklemmend die Ausrichtung der Texte und Notizen, die Farkas anführt: von Hymnen auf den „unverkümmerte[n] Mensch [...] der grossen Wälder“ im Essay ›Gegen die grosse Stadt‹ (1900), über Appelle zum „innere[n] Boykott fremden Geistes, undeutscher Denkart“ (91) bis hin zur Wahrnehmung Hitlers als Menschen von einer „echt oberösterreichischen Begabung“ in den Tagebüchern 1924 bis 1926 (73).

Zwei Beiträge, die ohne nähere Begründung unterschiedlichen Sektionen zugeordnet sind, widmen sich der Beziehung Bahrs zu England sowie der Bedeutung der englischen Kultur und Literatur für den deutschsprachigen Raum, im besonderen G. B. Shaws, aber auch der Rezeption Bahrs in namhaften britischen Journalen wie ›Edinburgh Review‹ oder ›Times Literary Supplement‹. Während Donald G. DAVIAU nach einleitenden Bemerkungen über Bahrs Kontakte und Vermittlungen (Joseph Redlich bzw. Ethel Smyth), Lektüren und Rezensionen den Akzent auf dessen Beiträge für den ›London Mercury‹ setzt, die zwischen 1920 und 1930 (mit größerer zeitlicher Unterbrechung von 1924 bis 1927) unter dem Rubrikentitel „Letters from Germany“ erschienen und neben Neuerscheinungen auch Fragen der Traditionsbildung, der Goethe-Rezeption, aber auch die Ermordung Gustav Landauers, schließlich und zunehmend die so genannte Heimatkunst und die erstarkende völkische Bewegung (Josef Nadlers Literaturgeschichtskonzept und Hans Grimms ›Volk ohne Raum‹-Roman) zum Thema hatten, widmet sich Sylvie ARLAUD einerseits den ambivalenten und funktionalen Seiten der zum Teil second hand vermittelten, zum Teil für das eigene Kunstprogramm, für die Reflexionen über den Stilbegriff zurechtmodellierten Präraffaeliten-Moderne (Secessions-Arbeiten), andererseits den Bemühungen Bahrs um G. B. Shaw. Im Verein mit Swinburne, Walter Pater und Oscar Wilde suggerierte Shaw den „Eindruck einer vollendeten Kultur“ (161) und bot Bahr bei seiner Suche „nach einer Form, die den neuen Menschen darstelle“ (171) und zudem Konturen für das österreichische Wesen abwerfe, ersehnte argumentative Abstützung, die, so das Tagebuch, Anfang der 20er-Jahre, selbst vor Walt Whitman zur Stilisierung zu einer weiteren Referenz nicht Halt machte. Informativ und kompakt,

u. a. zum Themenbereich ›neuer Mensch‹, rekonstruiert der Beitrag von Jürgen M. SCHULZ ›Hermann Bahr als Publizist in Berlin‹ (125–144) die Dialektik von Attraktion und Distanz zur deutschen Metropole, in der Bahr entscheidende Karriereschritte gelingen bzw. solche für das Wiener Parkett vorbereitet, nicht ohne dabei ein erstaunliches Talent im Ausfüllen verschiedener Rollen und in der parallelen Mitarbeit an ästhetisch wie ideologisch geradezu konträr ausgerichteten Zeitschriften an den Tag zu legen.

Pia JANKE rückt hingegen Bahrs Festspiel-Ästhetik, die Mythisierung Bayreuths zum „deutschen Wunder“ (190) in den Mittelpunkt ihres Beitrages (189–201) und verknüpft diese mit seiner Vision einer ins Auratisch-Sakrale aufgehenden künftigen Kunstpraxis, wie sie bereits der Sammelband ›Bayreuth‹ (1912) einkreiste. Zwar war Bahr an der Verwirklichung der Festspiele in Salzburg vordergründig nicht beteiligt, doch im Hintergrund trat er als Vermittler zwischen Hofmannsthal, Reinhardt und dem Erzbischof Rieder auf. Zudem galt ihm diese Stadt seit 1914/15 als idealer Ort der Synthese des katholischen und barocken Österreich, was sich programmatisch in seinen ›Jedermann‹-Anmerkungen 1922 niederschlagen und die Überlegungen zum Österreich-Begriff sowie die Idee eines mit Salzburg verknüpften geistigen Zentrums mitkonturieren wird.

Interessante Schlaglichter und neues Material präsentiert zweifellos die vierte Sektion, welche belastete wie produktive Beziehungen zwischen Bahr und Zeitgenossen der Wiener Moderne zur Diskussion stellt. Dem vielleicht hartnäckigsten Feindschaftsverhältnis der Jahrhundertwende, jenem zwischen Kraus und Bahr, spürt Alfred PFABIGAN in ›Hermann Bahr als Opfer‹ (205–220) nach, daran erinnernd, dass der krausgeschädigte Bahr, der in Essays, Besprechungen und Glossen in der ›Fackel‹ beständig zum käuflichen Literaten, zum „geniale[n] Konglomerat aus Dreck und Feuer“, zur „aufgeblasenen Nichtigkeit des selbsternannten Rudelführers von ›Jung Wien‹“ (210) gebrandmarkt und gedemütigt wurde, diese seine „flexible“ Rolle tatsächlich mit einer Marginalisierung in der Rezeption, etwa in manchen wirkungsmächtigen Fin de Siècle-Studien (Janik/Toulmin, Schorske z. B.), zu bezahlen hatte. Gegen dieses verfestigte Bild führt Pfabigan weniger einen deklarierten Rettungsversuch ins Treffen, sondern ihn interessieren vielmehr die Funktionen, die Bahr in den Kraus'schen Polemiken seit dessen Essay ›Zur Überwindung des Hermann Bahr‹ (1893) zuwuchsen. Gerade durch die anschwellende Schärfe der Polemik wäre Bahr maßgeblich, so der Band-Mitherausgeber, an der Geburt des Satirikers und Sprach-Kritikers Kraus beteiligt gewesen (213), habe „maieutische Funktion“ hinsichtlich der Perfektionierung seines Gerichtsaal-Stils (216) übernommen, womit aber auch Kraus seinerseits auf die reale Figur Bahr, die ihm zur Kunstfigur geraten war, angewiesen blieb. Aufschlussreich auch der Exkurs zur zweiten Reibungsfigur von Kraus, zu Moritz Benedikt, die wie Bahr ebenfalls konträr-komplementäre Aspekte des Wiener Kulturlebens abdeckte (Liberalismus, Assimilation, Karriere), an denen Kraus seine Kritik und seinen Stil zur Entfaltung bringen konnte.

In dem den Briefen Altenbergs an Bahr vorangehenden Beitrag (221–247) über diese bislang kaum wahrgenommene Beziehung versuchen Heinz LUNZER und Victoria TALOS-LUNZER neben einer Rekonstruktion derselben, die in die Zeit um 1895 zurück datiert, die Rolle Bahrs als Vermittler junger bzw. aufstrebender Autoren über Abdrucke und Besprechungen in der liberalen Programmzeitung ›Die Zeit‹ sowie über Verlagskontakte (mit S. Fischer z. B.) zu würdigen, wobei unübersehbar Altenberg als der Werbende, Bahr als der zunächst abwartende, taktisch agierende Mentor in Erscheinung tritt (238). Markus NEUWIRTH arbeitet schließlich in ›Hermann Bahr und Gustav Klimt, Exotismus als Fluchtpunkt‹ (263–307) ausgehend von der Überlegung, in der Malerei fänden sich zentrale „Motivketten“, die „Rückschlüsse auf die Entstehung von Figuren und Sujets in seinen [= Bahrs] Texten“ (263) erlaubten, zum einen jene Berührungsflächen heraus, die nachfolgende Haltungen und Texte mitkonturieren: die Übernahme der Herausgeberschaft einer Streitschrift für Klimt aus Enttäuschung über Attacken auf ihn als missverstandenen Modernen sowie personelle und thematische Aspekte des Dramas ›Der Meister‹. Zum

anderen legt Neuwirth eine kunst- und kulturgeschichtlich kenntnisreich abgestützte Interpretation zentraler Werke wie ›Nuda veritas‹ sowie der Klimt wie Bahr gleichermaßen faszinierenden japanischen Kunst vor, welche durch die Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1900 (274ff.) und die Texte Lafcadio Hearn, die u. a. Hugo von Hofmannsthal einbegleitete, bedeutende Spuren in der Kunstauffassung der Jahrhundertwende und somit auch bei Bahr hinterlassen hat. Am deutlichsten sichtbar wird dies an der Gestaltung der Kokoro-Figur im ›Meister‹-Drama nach dem gleichnamigen Roman Hearn, einer Figur, die den Höhepunkt der Bahrschen Japonismus-Phase einschließlich ihrer missverständlichen, d. h. verklärenden Rezeption und Präsentation japanischer Kunst-Prinzipien sowie Aspekte der sozialen Ordnung markiert.

Die fünfte und letzte Sektion des Bandes ist rezeptionsästhetischen Beziehungen und Vermittlungen zu Frankreich gewidmet. Neben bekannten Konstellationen, die z. B. Jean-Michel WITTMANN in ›L'Égotisme de Maurice Barrès vu par Hermann Bahr‹ (311–324) rekapituliert, tritt dabei erstmals der Stellenwert eines heute kaum mehr bekannten Exponenten permanenter ästhetischer Transformation, nämlich Catulle Mendès – „Meister des raffinierten, parfümierten Stiles“ (Skizzenbuch 12, 1889) – zum Vorschein. Dieser „Don Juan der Schönheit“ (329) hätte dem späteren vielzitierten Bekenntnis Bahrs „Das Pariser Jahr gab mir meine Form“ (1924) weit mehr ästhetisch-kritisches Substrat im Umfeld der *Decadence*-Reflexion geliefert als der höher bewertete Barrès, wie Guy DUCREY anhand von Tagebucheinträgen, der Briefintensität sowie stilistischer Konvergenzen in Texten beider Autoren – etwa zwischen Mendès Erzählung ›L'homme de lettres‹ (1886) und jener Bahrs unter dem Titel ›Der Roman‹ (1894) schlüssig nachweist (›Hermann Bahr und die Lehre Catulle Mendès‹; 325–338). Beeindruckend materialreich und schlüssig präsentiert sich auch der Beitrag von Wolfgang SABLER ›Hermann Bahr und das französische Erfolgstheater‹ (339–356), der den Autor und Kritiker als „aufgeklärten Verteidiger des Theaters seiner Zeit“ (340) und zugleich als unermüdlischen Sucher nach neuen Impulsen versteht, welche etwa im ›Théâtre libre‹ eines Henri Becque, André Antoine oder Victorien Sardou, so Rezensionen und Aufzeichnungen, die Messlatte für das zeitgenössische Theater und eine moderne (Lustspiel-)Dramaturgie gelegt hätten. Die Bahr mitunter vorgeworfene Frankophilie – eigene Stücke wie ›Der Athlet‹ seien zu sehr an französische Modelle angelehnt (355) – markierte zudem eine europäische Trennlinie zu stärker national eingefärbten Wiener Kritikern; sie trat nach 1900, offenbar aus Enttäuschung über das Abflauen dieses Impulscharakters, zugunsten einer verflachenden Publikums- und Marktorientierung, allerdings wieder in den Hintergrund.

Die beiden den Band beschließenden Beiträge von Annette DAIGGER und Jeanne BENAY über Bahrs Pariser Lehrjahre, die dort empfangene flaneurhafte Prägung sowie über mögliche wechselseitige wirkungsgeschichtliche Aspekte, die v. a. Benay über den Hinweis auf eine gewisse Konstanz für die vor 1900 geknüpften Beziehungen (373) anklingen lässt, ergänzen sich trotz mancher Überschneidung, zumal deutlich wird, dass Bahrs dramaturgische und kulturell grundierte Frankophilie in Paris selbst nur punktuell auf Erwidmung stieß, etwa 1914, als ›Das Konzert‹ seine französische Erstaufführung und einen Achtungserfolg erlebte (384).

Resümierend darf festgehalten werden, dass der komparative kulturgeschichtliche, aber auch rezeptionsästhetische Ansatz dieses Sammelbandes zu interessanten Sichtweisen und Erkenntnissen hinführt und somit das im Vorwort skizzierte Vorhaben weitgehend einlöst. Neue Einsichten zeichnen sich vor allem dort ab, wo konkrete Beziehungen in Kontexte dokumentiert oder Textzeugnisse in den Vordergrund gestellt werden. Freilich hätte man die ›Schubumkehr‹ im kunsttheoretischen Denken Bahrs zwischen 1890/1900 und 1914/1916, zwischen der *Kritik der Moderne*-, der ebenfalls herausragenden *Secessions*- bzw. *Ver Sacrum*-Phase²⁾, und der *Expressionismus*-Schrift auch schärfer in den Blick fassen können. Sie als vorweggedachtes Exempel einer diskursiv-stilistischen Kunst- und Modernekritik à la Adorno zu exkulpierten (176), scheint doch

²⁾ Vgl. dazu DONALD D. DAVIAU, *Understanding Hermann Bahr*, St. Ingbert 2002, S. 164f.

eine kühne Lesart zu sein, wenn sie gleichzeitig verdrängt, was diese Programmschrift nämlich und eigentlich war: eine suggestiv, kenntnis- und pointenreiche, aber eben auch ideologische Kampfansage, die den Expressionismus u. a. auf ein „nichts als eine Gebärde“ abqualifiziert, als „gemeingefährliche“ Programmatik an den Pranger stellt³⁾ und die eigentliche Subschrift, die Einkreisung von Goethes Mystik als Symbiose aus Natur und Vernunft, aus Wissenschaft und Kunst mit Houston Chamberlain und zwar nicht nur mit seinem Goethe-Buch, das Bahr übrigens dem Georg Simmels vorzog, sondern auch mit dessen Pamphlet ›Arische Weltanschauung‹ in Beziehung setzt⁴⁾. Dieser Einwand, der in der Bahr-Forschung da und dort auf Widerstand treffen mag, aber doch auf bekenntnishafte und kritische Reflexion einfordernde Referenzen zurückgeht, schmälert keineswegs das Verdienst dieses Sammelbandes, der dazu angetan ist, die Akte Bahr weiterhin offen und spannend zu halten.

Primus-Heinz K u c h e r (Klagenfurt)

³⁾ HERMANN BAHR, Expressionismus. München: Delphin Verlag 1920 (Elfte bis Achtzehntes Tausend), S. 113 bzw. S. 40.

⁴⁾ Ebenda, S. 68 bzw. S. 131.