

SPRACHKUNST

Beiträge

zur Literaturwissenschaft

Jahrgang LII/2021

1. Halbband



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

SPRACHKUNST

Beiträge

zur Literaturwissenschaft

Jahrgang LII/2021

2. Halbband



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

- Herausgeber* Hans Höller, Christoph Leitgeb und Michael Rössner, im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte.
- Verantwortliche Redaktion* Federico Italiano und Christoph Leitgeb, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vordere Zollamtstraße 3, 1030 Wien, Österreich.
Phone: +43-1-51581-3323 · Fax: +43-1-51581-3311 · Christoph.Leitgeb@oeaw.ac.at
<http://www.oeaw.ac.at/sprachkunst>
- International Advisory Board*
- Prof. Dr. Christian Begemann, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. Dr. Astrid Erll, Institut für England- & Amerikastudien, Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Prof. Dr. Monika Fludernik, Englisch Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. Dr. Dr. H.C./UWM em. Herbert Grabes, Department of English, Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Prof. Dr. Christine Kanz, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Universität Gent.
- Prof. Dr. Thomas Klinkert, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. em. Dr. Werner von Koppenfels, Institut für Englische Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. em. Dr. Renate Lachmann, Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz.
- Prof. Dr. Michael Meyer, Institut für Anglistik, Universität Koblenz-Landau.
- Prof. Dr. Luigi Reitani, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Udine.
- Prof. Dr. Ritchie Robertson, The Queen's College, Faculty of Modern Languages, University of Oxford.
- Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum.
- Prof. Dr. Peter Schnyder, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Université de Neuchâtel.
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Fachbereich II, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität Trier.
- Prof. em. Dr. Gustav Siebenmann, School of Humanities and Social Sciences, Universität St. Gallen.
- Prof. Dr. Cornelia Sieber, Abteilung Spanische und Portugiesische Sprache und Kultur, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Prof. Dr. Marie Luise Wandruszka, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Als internationale wissenschaftliche peer-reviewed Zeitschrift von der ÖAW gefördert.

ISBN 978-3-7001-8997-8 · AU ISSN 0038-8483

© Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2021

Alle Rechte vorbehalten.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Satz & Layout: Hermann Blume, Wien

Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest

<https://www.austria.ac.at/0038-8483collection>

<https://verlag.oeaw.ac.at>

INHALTSVERZEICHNIS

Aufsätze

- Hans Richard Brittnacher 5 Die gequälte männliche Seele. Grillparzers ›Das
(Berlin) Kloster bei Sendomir‹ und das Wiener Bieder-
meier.
- Christian van der Steeg 23 Karl Kraus und der Wien-Topos in Kunsttheorien
(Zürich) der literarischen Moderne (1918–1933). Satire als
Avantgarde bei Berthold Viertel, Leopold Liegler
und Walter Benjamin.
- Thorsten Carstensen 47 „Ganz Streben, ganz Wahrheit“. Hermann Bahrs
(Indianapolis) spanisch-gotisches Bildungserlebnis.
- Theresa Kauder 65 Rêve je te dis. Zur Verschränkung von weiblichem
(Yale) und onirischem Schreiben bei Hélène Cixous.

81 VERZEICHNIS DER LITERATURWISSEN- SCHAFTLICHEN HABILITATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Berichte und Besprechungen

- Aage Hansen-Löve 93 Annalisa Fischer, Das Nachleben der Muse.
(Wien) Balzac – Henry James – Fontane.
- Lars André Amann 116 Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken
(Tübingen) eines Grundbegriffs, hrsg. von Lutz Danneberg,
Annette Gilbert und Carlos Spoerhase (= Revisio-
nen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, hrsg. von
Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez
und Simone Winko; Band 5).
- Christine Ivanovic 123 Sandro Zanetti, Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen,
(Wien) Wortkörper (= Reihe DENKT KUNST des Instituts
für Theorie (ith) der Zürcher Hochschule der
Künste (ZHdK) und des Zentrums Künste und
Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich).

DIE GEQUÄLTE MÄNNLICHE SEELE

Grillparzers ›Das Kloster bei Sendomir‹ und das Wiener Biedermeier

Von Hans Richard Brittnacher (Berlin)

The tortured manly soul: Grillparzer's ›The Abbey near Sendomir‹ and the Viennese Biedermeier

This essay analyzes Grillparzer's often overlooked first novel, an adultery tale, as representative of the Viennese Biedermeier. The conspicuous recourse in the novel to the Gothic tradition makes it possible to read the *zerrissen* protagonist in the context of modern experiences of alienation and the uncanny.

Der Beitrag liest Grillparzers erste, zumeist als marginal gewertete Ehebruchsnovelle als repräsentativen Text des Wiener Biedermeier. Der explizite Rückgriff der Novelle auf das Schauerinventar der literarischen Tradition erlaubt es, das ohnmächtige Selbstbild des „zerrissenen“ literarischen Protagonisten im Kontext moderner Entfremdungs- und Unheimlichkeitserfahrungen zu verstehen.

Eine kritische Lektüre von Grillparzers Kriminalnovelle ›Das Kloster bei Sendomir‹ (1828) sollte auch die sozialpsychologische Misere des Biedermeierzeitalters berücksichtigen, die ihm seinen Ruf als Epoche des Weltschmerzes eingetragen hat.¹⁾ Grillparzers erste Prosaarbeit, die, lange überschattet vom unangefochtenen Rang seiner zweiten Novelle, ›Der arme Spielmann‹ (1848), kaum und zumeist nur abschätzig zur Kenntnis genommen wurde,²⁾ überrascht

¹⁾ Ausführungen zu den sozialen und mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen des Weltschmerzes stehen auch am Beginn von Friedrich Sengles monumentaler Epochendarstellung. FRIEDRICH SENGLER, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. 3 Bde. Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971, S. 1–33; zu Grillparzer als repräsentativem Vertreter des Wiener Biedermeier vgl. HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Mit einem Vorwort von Reinhard Urbach, Wien 1990; vgl. auch den kurzen, aber instruktiven Essay: HINRICH C. SEEBÄ, *Wiener Biedermeier*, in: *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*, hrsg. von DAVID WELLBERY, JUDITH RYAN, HANS ULRICH GUMBRECHT u. a., Berlin 2007, S. 699–706.

²⁾ Wolfgang Baumgart etwa sprach von einer „sorglos erzählten[n] Novelle“, in Johannes Kleins' und Fritz Lockemanns *Monographien zur deutschen Novelle* wird ›Das Kloster bei Sendomir‹ eher beiläufig erwähnt. Auch Richard Lawson, der die Gestalt Elgas als eine frühe

unter dieser Perspektive durch ihre provozierende Modernität. Sie erlaubt, ein *Aperçu* Brechts zum Bankraub, seinem Mackie Messer in den Mund gelegt, im historischen Rückblick auch auf ein anderes Delikt auszuweiten: „Was ist schon ein Ehebruch gemessen am Ja-Wort?“

Der erste Teil meiner nachstehenden Interpretation versucht in einem *close reading* die sozialen und psychologischen Voraussetzungen von Eifersucht, Mord und Reue in Grillparzers Novelle zu rekonstruieren (1). Die genderspezifischen Implikationen des Subtextes jedoch relativieren die vermeintliche forensische Klarheit des Sachverhalts und liefern mit der Beschreibung affektiver Ausnahmezustände des Täters die Diagnose einer individuellen Krise, die sich zu einer psychosozialen Epochendiagnose pointieren lässt (2). Das von der Novelle eingesetzte Schauerinventar und die grotesken Verhaltensweisen ihrer Figuren reagieren auf die Zumutungen der kasernierten Triebwelt des Biedermeier, deren Aporien den Subjekten so undurchschaubar bleiben, dass sie sich selbst bis zur Unheimlichkeit fremd werden (3).

1. Unerhörte Ereignisse: Eifersucht, Mord und Buße

Die Rahmenhandlung der Novelle erzählt von zwei deutschen Reisenden in politischer Mission im Polen des 17. Jahrhunderts, die in einem Kloster übernachten müssen, wo ihnen ein sonderbarer Mönch – ein gewöhnlicher Klosterbruder, kein geweihter Priester –, auf ihr Verlangen die Geschichte des Klosters erzählt, die sich allmählich als seine eigene Lebensgeschichte und als Geständnis eines Mörders enthüllt: der Mönch, vormals ein Graf mit Namen Starschensky, hat seine untreue Frau Elga ermordet und büßt im Kloster seine

Version von Schnitzlers „süßem Mädél“ zu rehabilitieren suchte, betont noch die Zweitrangigkeit der Novelle im Vergleich zum ›Armen Spielmann‹. Erst bei Herbert Seidler gerät die Erzählung als „Höhepunkt [...] der österreichischen Biedermeiernovellistik“ in den Focus einer stärker an der seismographischen Leistung von Grillparzers Prosa orientierten Forschung, die in einzelnen Aufsätzen von Karl Pörnbacher, August Obermayer, Konrad Schaum, Gertrud Rösch und Christoph Leitgeb sich weiter vertiefte und in dem genderorientierten Beitrag von Dagmar Lorenz und zuletzt in der affektanalytischen Monographie von Sibylle Blaimer gänzlich neue und ungemein produktive Perspektiven gefunden hat. WOLFGANG BAUMGART, Grillparzers *Kloster bei Sendomir*. Neues zur Quellenfrage, Entstehung und Datierung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 67 (1942), S.162–176; JOHANNES KLEIN, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1954; FRITZ LOCKEMANN, Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle, München 1957; RICHARD LAWSON, The Starost's Daughter. Elga in Grillparzer's *Kloster bei Sendomir*, in: Modern Language Association 1 (1968), S. 31–37; HERBERT SEIDLER, Grillparzer als Lyriker, Epigrammatiker und Erzähler, in: Grillparzer-Feier der Akademie 1972. Politik, Gesellschaft, Theater, Weltwirkung (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 280).

Tat. Nach Jahren, in denen er „Trost in der Stille des Klosterlebens“ (144)³⁾ fand, sucht ihn regelmäßig die Erinnerung heim: „Die Zeit aber, statt den Stachel abzustumpfen, zeigt ihm stets gräßlicher seine Tat“ (144). Ritualhaft durchlebt er immer wieder Eifersucht und Mord: „In Zweisprach mit Geistern und gen sich selbst wütend, hütete man ihn als Wahnsinnigen manches Jahr“ (144). Tagsüber verausgabte er seine Kräfte „an den Bäumen des Forstes“, (144) während er nachts, „um die Stunde, da die beklagenswerte Tat geschah“ (144), seine Bußübung absolvierte:

Da wimmerte der Mönch und zusammengekrümmt, wie ein verwundetes Tier, in weiten Kreisen, dem Hunde gleich, der die Strafe fürchtete, schob er sich der Tür zu, die der Abt, zurücktretend, ihm freiließ. Dort angelangt, schoß er wie ein Pfeil hinaus, der Abt, hinter ihm, schloß die Tür. (145)

Die Eigentümlichkeit dieser Buße, vor allem ihre Nähe zum Verhalten eines geprügelten Hundes, hat die Forschung befremdet. Irritiert zeigte sie sich auch von der Drastik, mit der Grillparzers Erzählung – im Jahre 1828! – die Requisitenkammer des Schauerromans plündert, der als literarische Gattung bereits obsolet war. Obwohl die Erzählung im ausgehenden 17. Jahrhundert spielt, zeigt sich das Kloster im Stile von Grillparzers Zeit als Beispiel der *gothic revival architecture*, ahmt es doch „altertümliche Spitzformen mit absichtlicher Genauigkeit“ (119) nach und erinnert so an die Klöster der *gothic novel*, die äußerlich Schutz zu bieten scheinen, aber im Inneren Kerker und finstere Geheimnisse bergen.⁴⁾ „Finsternis und Nachtluft“ (140), Mondlicht, Wendeltreppen, um Mitternacht schlagende Uhren, bröckelnde und schließlich brennende Schlossmauern vervollständigen das topische Inventar des Schauerromans.⁵⁾ Auch die Erscheinung des Helden, des Grafen Starschenky, entspricht eher dem überlieferten Bild eines *gothic villain* als dem eines polnischen Landadligen: ein

³⁾ Ich zitiere den Text parenthetisch nach der Ausgabe: FRANZ GRILLPARZER, Sämtliche Werke. Bd 3: Satiren – Fabeln und Parabeln – Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze, hrsg. von PETER FRANK und KARL PÖRNBACHER, München 1964, S. 119–145.

⁴⁾ Vgl. auch KLAUS PÖRNBACHER, Nachwort, in: FRANZ GRILLPARZER, Das Kloster bei Sendomir, Stuttgart 1967, S. 51–62, hier: S. 57. „Das Kloster ist eine Stätte der Unrast, ja des Grauens.“ August Obermayer weist auf die Nähe der Novelle zu den historischen Romanen Walter Scotts hin. AUGUST OBERMAYER, Franz Grillparzer: *Das Kloster bei Sendomir*, in: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...?“ Studien zu Franz Grillparzer angesichts seines 200. Geburtstages, hrsg. von AUGUST OBERMAYER, Dunedin 1992, S. 205–218, hier: S. 207.

⁵⁾ Zur metaphorischen Nähe von Grillparzers Novelle zu der von E.T.A. Hoffmann begründeten Tradition der Nachtstücke vgl. ROLF FÜLLMANN, Franz Grillparzer: *Das Kloster bei Sendomir*. Dokument einer österreichischen Romantik, in: Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik, hrsg. von ANTJE ARNOLD, WALTER PAPE und NORBERT WICHARD, Berlin 2020, S. 113–126, hier: S. 123f. Füllmann erinnert an den romanischen Ursprung der Novelle bei Bocaccio, die dem Erzählen freilich eher derb-sinnliche Schwänke abverlangt, während die Schauerromantik die Regungen sinnlicher Lust zuverlässig eindunkelt.

Aristokrat und Mönch wie die meisten Schurken des Schauerromans,⁶⁾ mit den „aschfahlen Wangen“ (120) des dekadenten Bösewichts, aus denen „grauenhaft [...] die schwarzen Sterne“ (120) der Augen funkelten. Das „schmetternde“ (121) oder „gellende Hohngelächter“ (139), das seinem Mund entfährt, der unbeherrschte Charakter und der stechende, lüsterne Blick, der seine Opfer zu bannen vermag, gelten seit den Frühzeiten des Schauerromans geradezu als Metonymie des Wüstlings und Bösewichts.⁷⁾

Mit dieser schauerromantischen Färbung und der Vorliebe für theatrale Effekte und drastische Affekte greift Grillparzer auf das bereits in der ›Ahnfrau‹, seinem ersten Drama von 1817, virtuos eingesetzte Repertoire der Schauer- und Schicksalssemantik zurück, aber kann damit kaum mehr den analytischen Ansprüchen genügen, mit denen sich Kriminalnovellen dem Leser als sozialkritische Epochendiagnosen empfehlen, weil sie in ihren Fallgeschichten den komplexen Zusammenhang von aporetischen sozialen Normen, dysfunktionaler Sozialität und kontingenten Ereignissen ausleuchten.⁸⁾ In Grillparzers Klostersgeschichte hingegen werden eher die erzählerischen Mittel ausgebreitet, um „nach einer als wahr überlieferten Begebenheit“ (119), wie der Untertitel versichert, eine Geschichte vergangener Zeiten als eine schaurige Abfolge verhängnisvoller Ereignisse zu kolportieren.

Dazu passt, dass der Mönch seine Erzählung, also die Binnengeschichte der Novelle, gleichfalls mit einem literarischen Topos eröffnet, dem Stadt-Land-Gegensatz, der spätestens seit dem bürgerlichen Trauerspiel ein verbindliches Koordinatensystem für moralische Orientierung liefert. Die Stadt ist demzufolge ein Ort der Sünde, von „Geräusch und Glanz“ (127), aber auch der Ursprung politischer Unruhen, der Gärung des Neuen und eines ostentativen ständischen Gefalles,⁹⁾ das unweigerlich soziale Konflikte produziert. Das ländliche Leben hingegen steht für den Respekt vor konservativen Werten und für die Achtung von Besitz, Tradition, Fleiß und Sparsamkeit. Die Opposition von Stadt und Land ruft insofern weit über die topographische Dimension hinaus auch den Antagonismus von fremd und heimisch, von Verschwendung und Sparsamkeit, von Laster und Askese, von Gehorsam und Unbotmäßigkeit auf – und weist

⁶⁾ Man denke etwa an Ambrosio in M.G. Lewis ›The Monk‹ (1796) oder an den tückischen Schedoni in Ann Radcliffes ›The Italian‹ (1797).

⁷⁾ Vgl. dazu INGEBORG WEBER, Der englische Schauerroman, München, Zürich 1983.

⁸⁾ Vgl. dazu die beiden kommentierten Anthologien: HOLGER DAINAT (Hrsg.), Kriminalgeschichten aus dem 18. Jahrhundert, Bielefeld 1987; JOACHIM LINDER (Hrsg.), Kriminalgeschichten aus dem 19. Jahrhundert, Bielefeld 1990, sowie JOACHIM LINDER, Wissen über Kriminalität. Zur Medien- und Diskursgeschichte von Verbrechen und Strafjustiz vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, hrsg. von CLAUS-MICHAEL ORT, Würzburg 2013.

⁹⁾ Diese Beobachtung auch bei CHRISTOPH LEITGEB, Grillparzers ›Kloster bei Sendomir‹ und Musils ›Tonka‹. Ein Sprachstilvergleich, in: Sprachkunst XXV (1994), S. 347–371, hier: bes. S. 354f.

den beiden Bereichen jeweils das ihnen entsprechende Geschlecht zu.¹⁰⁾ Die Erzählung zeigt sich darin dem Epochenprofil des Biedermeier verpflichtet, dessen Lob von schöner Ordnung und heiler Familien- und Lebenswelt an eine ernste und sanfte männliche Autorität gebunden ist,¹¹⁾ die sich nicht von hochfliegenden republikanischen Schwärmereien oder einem pathetischen Idealismus der Freiheit in Versuchung führen lässt, sondern tief in die Liebe zum Elementaren, zu Besitz und Boden eingesenkt bleibt. Das Biedermeier feiert ein Leben, das sich seinen Rhythmus nicht von den Fluktuationen der Politik verunsichern, sondern vom beständigen Rhythmus der Jahreszeiten vorgeben lässt.

Verdächtig als Kapitale des Bösen wird in Grillparzers Erzählung die Hauptstadt Warschau: „Das ist eine arge Stadt [...] Aller Unfrieden geht von dort aus“ (122).¹²⁾ Der von seinen Gütern zu einem Reichstag in der Hauptstadt abberufene Starschensky gehorcht nur widerwillig der Pflicht, weil er im Kern seines Wesens das ruhige Leben auf dem heimischen Grund und Boden und im „Schloss seiner Väter“ (123) dem bunten Treiben in der Stadt vorzieht. Dieser Traditionalismus charakterisiert nicht nur den Landadligen, sondern entspricht auch seiner persönlichen, auf äußerste Zurückhaltung bedachten Gesinnung: „Ein von Natur schüchterner Sinn, und [...] ein über alles gehendes Behagen am Besitz seiner selbst hatte ihm bis dahin keine Annäherung [an das weibliche Geschlecht, H.R.B.] erlaubt. Abwesenheit von Unlust war ihm Lust“ (123). Die eigentümlich libidinöse Besetzung der Lustlosigkeit, die Entscheidung für eine stoische Gemütsruhe, deutet freilich im Umkehrschluss an, dass eine Lust, die über sich selbst hinaus anderen Objekten gilt, Bedingung des Unglücks werden kann, vielleicht sogar werden muss.

Starschenskys beschaulicher Gemütszustand erfährt eine harte Prüfung, als er im Sündenbabel Warschau einer Frau begegnet. Der Erzähler nimmt Zuflucht bei einem orientalischen Märchen, um den betörenden, nachgerade epiphanischen Charakter dieser Begegnung zu veranschaulichen:

¹⁰⁾ Ebenda, S. 368. „Auch im Kloster bezeichnet das ‚Fremde‘ zunächst einmal die Frau als jemanden, deren Heimat ‚Stadt‘ der des erzählenden Starschensky diametral entgegengesetzt ist.“

¹¹⁾ Zur Epochencharakteristik vgl. HELMUT BACHMAIER (Hrsg.), Grillparzers Dramen, in: Franz Grillparzer: Werke in sechs Bänden [nur 2 erschienen], Frankfurter Ausgabe, Bd. 2: Dramen 1817–1828, Frankfurt/M. 1986, S. 601–917.

¹²⁾ Die Novelle stellt sich damit in krassen Gegensatz zu der verbreiteten Polenbegeisterung nach einem (fehlgeschlagenen) Anschlag polnischer Kadetten auf den Bruder des Zaren, um die politische Emanzipation von Russland zu befördern. Aus Solidarität mit den verfolgten Revolutionären entstanden die sogenannten Polenlieder, an denen auch Grillparzer mit seinem Gedicht „Warschau“ von 1831 beteiligt war, das in seinen ersten Versen den Fall der Hauptstadt beklagt: „So bist du denn gefallen, Stadt der Ehre, | Des Heldensinnes letzter Zufluchtsort.“ Zum Polnischen Novemberaufstand und seinen Folgen für die deutschsprachige Literatur vgl. PETER SPRENGEL, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz, München 2020, S. 264–269.

Sie erzählen ein morgenländisches Märchen von einem, dem plötzlich die Gabe verliehen ward, die Sprache der Vögel und anderen Naturwesen zu verstehen, und der nun, im Schatten liegend am Bachesrand, mit freudigem Erstaunen um sich überall Wort und Sinn vernahm, wo er vorher nur Geräusch gehört und Laute. (124)

Die betörende Schönheit der Frau, durch die irritierenden Attribute der Armut eher noch gesteigert, verwandelt den selbstgefälligen Misanthropen in einen Schwärmer. Ihre Schönheit wird indes nur behauptet: die Worte des Erzählers beschreiben, eingeleitet vom Klischee der schönen Polin, eher ihre verführerische Sinnlichkeit:

Das Mädchen war schön, schön in jedem Betracht. Schwarze Locken ringelten sich um Stirn und Nacken, und erhoben, mit der gleichgefärbten Wimper, bis zum Sonderbaren den Reiz des hellblau strahlenden Auges. Der Mund mit üppig aufgeworfenen, beinahe zu hochroten Lippen [...] Grübchen in Kinn und Wangen; Stirn und Nase, wie sie vielleicht gerade der Maler nicht denkt, wie sie aber meinen Landsmänninnen wohl stehen, vollendeten den Ausdruck des reizenden Köpfchens und standen in schönem Einklang mit den Formen eines zugleich schlank und voll gebauten Körpers, dessen üppige Schönheit die ärmliche Hülle mehr erhob als verbarg. (124)

Nur noch „ärmlich“ ist die Hülle, die den Körper des Mädchens so dürtig bedeckt, weil sich die Familie der schönen Elga, ihr Vater, ihre zwei Brüder und der Vetter Oginsky, „in politische Verbindungen eingelassen [hatten], die das Vaterland mißbilligte“ (125), was schließlich zur Verbannung, zum Einzug des familiären Vermögens und zuletzt zu Not und Elend geführt hatte. Starschensky, durch die Begegnung mit dem Mädchen wie verwandelt, setzt seinen Besitz und seine politischen Beziehungen ein, um die Familie Elgas zu rehabilitieren. Seine Heirat mit Elga ist die logische Konsequenz, nachdem Starschensky Zeuge von Zwistigkeiten Elgas mit dem Vater und den Brüdern wird, die ihn von der Ahnungslosigkeit des Mädchens im politischen Ränkespiel der Lascheks überzeugen, zumal ihre Aggressionen vor allem die männlichen Mitglieder ihrer Familie betreffen, als deren argloses Opfer Elga erscheint: „Am auffallendsten aber war ihre schroffe Kälte, um es nicht Härte zu nennen, gegen den Gefährten von ihrer Brüder Schuld und Strafe, den armen Vetter Oginsky, den sie kaum eines Blickes würdigte“ (127). Die Werbung um Elgas Hand verläuft erfolgreich, wengleich explizit nur der Vater einwilligt. Elga kommentiert den Handel um ihre Ehe mit einem körpersprachlichen Zeichen, das ihre Machtlosigkeit charakterisiert, aber von der Kulturgeschichte der weiblichen Schamhaftigkeit gerne als Zustimmung gedeutet wird: „Nun endlich traf der Graf mit seiner Bewerbung hervor, der alte Starost [Elgas Vater, H.R.B.] weinte Freudentränen. Elga sank schamerrötend und sprachlos in seine Arme und der Bund war geschlossen“ (127).

2. Genderimplikationen: Männliche Verfügungsgewalt, weibliche Untreue

Die Familie des Starosten profitiert nicht nur politisch, sondern auch finanziell vom familiären Zugewinn. Dass Elga „von ihrem Vater in eine lieblose Ehe manipuliert wurde“¹³⁾, ist eine vielleicht forcierte, aber durchaus naheliegende Beobachtung, denn Elgas Brüder, zwar politische Abenteurer, aber auch verschwenderische Lebemänner, bedürfen, kaum „aus der Verbannung heimberufen [...]“ (127), dringend neuer finanzieller Mittel: „Auf die Kasse des Grafen mit ihrem Unterhalte angewiesen, hatten sie den überschwenglichsten Verbrauch von dieser Zugestehung gemacht“ (123). Nach der Anweisung des Grafen an seine Verwalter, bei Anfragen der Familie Elgas großzügig zu verfahren, „war des Forderns und Nehmens kein Ende“ (128), bis der Graf, durch seine Freigiebigkeit in Not geraten, beschließt, der Stadt und dem ruinösen Lebenswandel den Rücken zu kehren und zuhause, „auf eigener Scholle den Leichtsinns der letztverflossenen Zeit wieder gut zu machen“ (128).

Die Rückkehr in die Provinz erlaubt es dem Erzähler, die Dichotomisierung von Stadt und Land und deren Korrelate, Verschwendung, Laster und politische Unruhe einerseits und ererbter Besitz, Solidität und Fruchtbarkeit andererseits noch weiter zu verschärfen. Der Graf „widmete alle Stunden [...] einzig der Wiederherstellung seiner [...] herabgekommenen Vermögensumstände und der Verbesserung seiner Güter“ (130). Die Felder lohnen die in sie investierte Mühen und tragen reiche Ernte, der Wohlstand blüht wieder auf, und schließlich schenkt Elga dem Grafen zwar nicht den ersehnten „männlichen Stammhalter“ (130), aber doch eine reizende Tochter, die der Mutter ähnlich sieht, wenn sie auch in „einem seltsamen Spiele“ (130) der launischen Natur, mit blonden Locken und schwarzen Augen bezaubert, während „schwarze Locken“ (124) und „hellblau strahlende Augen“ (124) das Gesicht der Mutter prägen. Erneute Ansinnen der Verwandtschaft nach finanzieller Hilfe werden nun entschlossen abgewehrt: Die Brüder – und auch der ominöse Vetter Oginsky – haben nicht von ihrem verschwenderischen Lebensstil abgelassen, werden sogar verdächtigt, Anschläge zu hegen und „Parteiläufer für landesschädliche Neuerungen“ (130) zu werben. Dem Hausverwalter der Güter des Grafen, einer jener Dienerfiguren der österreichischen Literatur,

¹³⁾ DAGMAR C. G. LORENZ, Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts, Wien, Köln, Graz 1986, S. 61. Lorenz gebührt das Verdienst, als erste die exklusive Dimension männlicher Akteure, männlicher Perspektiven und männlicher Werte in dieser Novelle erkannt zu haben – und damit die Bedenklichkeit der Vorgänge, die einer mit dem Wortlaut des Textes einverstandenen Lektüre zu entgehen drohen. Vgl. ebenda, S. 58: „Der Mord an einer Frau, welcher gleichzeitig der Tochter die Mutter raubt, wird als akzeptabel hingestellt und hingenommen. Widerspruchslos wird eine Geschichte, die einen Kauf zum Thema hat, als Liebesgeschichte ausgegeben.“

die in ergebener Solidarität den konservativen Charakter ihrer Herren noch überbieten,¹⁴⁾ kommt es zu, den nur im Verborgenen schwelenden Groll Starschenskys gegen die Familie Elgas unmissverständlich auszusprechen. Böse und Gut erscheinen auch ihm topographisch auf urbane und ländliche Welt verteilt: Es sei vielleicht zu begreifen

wie es in den Städten Unzufriedene gibt, die an Staat und Ordnung rütteln und denen die Gewalt nichts zu Danke machen kann, aber auf dem Lande, im Wald und Feld, fühle mans deutlich, dass doch am Ende Gott allein alles regiert. [...] Aber die Ruhestörer haben keine Rast, bis sie alles verwirrt und zerrüttet, Vater und Brüder in ihr Nest gezogen, Gottes Verderben über sie! (I31)

Schließlich teilt er auch dem Grafen seinen Verdacht mit, dass ein Vertrauter seiner Schwäger heimlich ins Schloss eingelassen werde und Nächte verborgen auf dem gräflichen Besitz verbringe. Lange zögert Starschensky, seine Frau einer Liebschaft mit einem Nebenbuhler aus der Stadt zu verdächtigen, bis er durch Zufall im doppelten Boden des Schmuckkästchens seiner Frau ein verborgenes Porträt findet:

Es war das Bild eines Mannes in polnischer Nationaltracht. Das Gefühl einer entsetzlichen Ähnlichkeit überfiel den Grafen wie ein Gewappneter. Da war das oft besprochene Naturspiel mit den schwarzen Augen und blonde Haare, wie – bei seinem Kinde. – Er sah das Mädchen an, dann wieder das Bild. – [...] Er blickte wieder hin. Da schaute ihn sein Kind mit schwarzen Schlangenaugen an, und die blonden Haare loderten wie Flammen, und die Erinnerung an jenen verschmähten Vetter in Warschau ging gräßlich in ihm auf. – Oginsky! Schrie er und hielt sich am Tisch, und die Zähne seines Mundes schlugen klappernd aufeinander (I36).¹⁵⁾

So sehr ihn dieser Beweis der Untreue seiner Frau auch aus der Fassung bringt, so gefasst und konzentriert geht er zu Werke, um seine Frau zu überführen:¹⁶⁾

¹⁴⁾ Schon Günther in ›Die Ahnfrau‹ (1817) hat sich als redliches Faktotum in familiären Krisen bewährt. Das demütige Bekenntnis zur Ordnung durch Bancbanus hat Grillparzer in seinem Trauerspiel ›Ein treuer Diener seines Herrn‹ (1830) behandelt. In der Literaturgeschichte ist das Thema des treuen Dieners u.a. populär geworden durch Gestalten wie Jacques und Onufri in Joseph Roths ›Radetzkmarsch‹ (1936) oder durch die Figur des Lukas, des treuen Dieners von Hans Karl Bühl in Hoffmannsthal ›Der Schwierige‹ (1917). Vgl. auch den Eintrag: Bediente, der überlegene, in: ELISABETH FRENZEL (Hrsg.), *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. Aufl., Stuttgart 2008, S. 17–49.

¹⁵⁾ Das Motiv der Physiognomie des Kindes, die den Verdacht eines (wenn auch nur gedanklichen, aber dafür doppelten) Ehebruchs bestätigt, dürfte Grillparzer von Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ übernommen haben, wo das von Eduard und Charlotte gezeigte Kind die Züge des Hauptmanns und die Augen Otilies trägt. Vgl. dazu KLEIN, *Geschichte der deutschen Novelle* (zit. Anm. 2), S. 69.

¹⁶⁾ Diesen Widerspruch hat auch bemerkt: KONRAD SCHAUM, *Schuld und Sühne in Grillparzers Erzählung ›Das Kloster bei Sendomir‹*, in: KONRAD SCHAUM, *Grillparzer Studien*, Bern, Berlin, Brüssel 2001, S. 291–310, hier: S. 300.

Er reist nach Warschau, sammelt Beweise und Zeugenaussagen, erfährt, dass Elga „und Oginsky [...] sich schon frühzeitig geliebt [und] [...] daß Elga sich nur schwer von ihm getrennt“ (136f.) habe. Nachdem er so seinen Verdacht bestätigt hat, kann Starschensky seine Frau in einer dramatisch-forensischen Szene mit Indizien, Schwüren und Zeugen zur Rede stellen und mit früheren Falschaussagen konfrontieren. Als sie jedoch weiter ihre eheliche Treue beteuert, versucht er die Widerspenstige zum Meineid zwingen, um sie angesichts der arrangierten Beweise ihrer Untreue desto nachhaltiger beschämen zu können.

Der agonale Charakter dieser Szenen, das dramatische *chiaroscuro* der Natur, das die affektive Performanz von Ankläger und Opfer begleitet, und schließlich die dabei verhandelten Themen von Liebe und Verrat, von Meineid und vom Fluch des Bastardkindes zeigen einmal mehr Grillparzer als den Dramatiker des Schauer- und Schicksalsdramas, den es in die Prosa verschlagen hat, wo er die in der ›Ahnfrau‹ dominierenden Themen von Ehebruch und Familienverbrechen neu variiert.¹⁷⁾ Der Zerfall der sinnstiftenden, patriarchalischen Tradition wird als Verhängnis erfahren, das dem Einzelnen keine Handlungsmacht mehr zugesteht und nur ein Bastardkind überleben lässt, das wohl dereinst wie Jaromir in der ›Ahnfrau‹ den Fluch seiner inzestuösen Zeugung mit dem Leben zahlen wird.

Starschenskys Trumpfkarte im Szenario der Tribunalisierung ist Oginsky: Seinen Nebenbuhler hat der Graf entführen und gefangensetzen und die „verhüllte Gestalt, vielleicht durch Knebel am Sprechen verhindert“ (137), ein schriftliches Geständnis aufsetzen lassen. Nun soll er in einem veritablen *coup de théâtre* als Zeuge der Anklage auftreten. Da Elga jedoch trotz aller Beweise weiter die ihr zu Last gelegte Untreue leugnet, will er seine Frau töten, gibt der um ihr Leben Bettelnden aber eine letzte Chance:

Weil du denn dieses schmacherfüllte, scheußliche Dasein schätze über alles, so wisse: ein einziges Mittel gibt es, dich zu retten. Nenn es, nenne es, wimmerte Elga. Der Brandfleck meiner Ehre, sprach der Graf, ist das Kind. Wenn seine Augen der Tod schließt, wer weiß, ob mein Grimm sich nicht legt. [...] Nacht und Dunkel verhüllen die Tat. Geh hin und töte das Kind. (142f.)

Nur die Ermordung der Tochter, des leibhaftigen Beweises ihrer Untreue, könne Elga also vor dem Tode bewahren und Starschensky von ihrer wahrhaft tief empfundenen Reue überzeugen. Die Existenz des Kindes beweist aber nicht nur Elgas Untreue, sie ist zugleich auch das Symbol von Starschenskys dynastischer Impotenz – und damit die Disqualifikation seines Selbstverständnisses

¹⁷⁾ Diese Beobachtung auch bei FÜLLMANN, Franz Grillparzer (zit. Anm. 5), S. 115. Zur Nähe vom ›Kloster bei Sendomir‹ und der ›Ahnfrau‹ vgl. OBERMAYER, Das Kloster (zit. Anm. 4), S. 207.

als Patriarch. Als Elga in die Aufforderung zum Kindesmord einwilligt, sticht der empörte Gatte sie nieder, brennt das Schloss ab, erwirkt bei einer Audienz beim König „die freie Verfügung über seine Lehengüter“ (144), lässt ein Kloster an der Stätte des Ehebruchs, der „alte[n] abgebrannte[n] Warte“ (144), errichten, wo er schließlich selbst seinen Dienst als Ordensbruder antritt. Hier sind ihm die beiden deutschen Unterhändler begegnet, denen er seine Geschichte erzählt. Der um Mitternacht erscheinende Abt, der mit den Worten „Wo bleibst du, Starschensky? [...] Die Stunde Deiner Buße ist gekommen“ (144f.) eintritt, beseitigt letzte Zweifel an der Identität des erzählenden Mönches mit dem gräflichen Mörder.

Ausdrücklich hatte sich Starschensky der Frauenlosigkeit seiner Zuhörer versichert, als er seine Begegnung mit der verführerischen Elga erzählte:

„Seid ihr Ordensritter?“ unterbrach sich der Mönch, zu dem Jüngeren der Fremden gewendet. „Was bedeutet das Kreuz auf Eurem Mantel?“ – „Ich bin Malteser“, entgegnete dieser. – „Ihr auch?“ wendet der Mönch sich zum zweiten, – „Keineswegs“, war die Antwort. – „Habt ihr Weib und Kinder?“ – „Beides hatte ich nie.“ [...] „So! so“ murmelte kopfnickend der Mönch. Dann fuhr er fort. (123f.)

Der zölibatäre, kinderlose Status der Deutschen macht sie zu idealen Zuhörern, die Starschenskys Darstellung der Ereignisse ihre geneigte Aufmerksamkeit schenken – der Darstellung eines Witwers, der die Gelübde des Klosters abgelegt und sich dem Zölibat verpflichtet hat.¹⁸⁾ Es ist eine Welt, in der sich Männer über Frauen verständigen, von ihnen erzählen, mit dem Besitz von Frauen handeln, gegen Frauen ermitteln, in Personalunion von Ankläger, Richter und Henker Frauen anklagen, über sie richten, das Urteil vollstrecken und sich vom König, dem obersten der Männer, begnadigen und den Fortbestand ihrer Besitzrechte versichern lassen. Berechtigt zu dieser Hegemonie sind sie nach Auskunft des Textes als Repräsentanten einer patriarchalischen Ordnung, die im ländlichen Besitz ihren sinnfälligen Ausdruck und in seinem Bewohner, dem autochthon, isoliert und bescheiden lebenden Aristokraten, ihre Gewähr und ihren Vertreter findet.

Im selbstgenügsamen Dienst am Erbe der Väter sieht Starschensky seine Bestimmung, folglich erscheint die Figur des vom Vater auf den Sohn vererbten treuen Dieners nicht nur als familiäres Faktotum, sondern als von der Tradition selbst beglaubigte Stimme konservativer Mäßigung, die misstrauisch die Zeichen der Unordnung registriert und sie nicht nur als sittliche Gefährdung, sondern auch als Indiz bevorstehenden Umsturzes deutet. Die extensiven landschaftlichen Schilderungen zeichnen eine idyllische Natur, die jedoch

¹⁸⁾ Vgl. LORENZ, *Dichter des sozialen Konflikts* (zit. Anm. 13), S. 58.

bedroht ist: unter der Oberfläche gärt es, das biedermeierliche Bild der Welt zeigt haarfeine Risse, hinter denen das Chaos der Triebwelt flackert. Das neu errichtete Kloster an der Stätte des Ehebruchs mauert den hier verübten Frevel buchstäblich ein. Dass es jedoch im Stil alter Klöster erbaut ist, erinnert auch an die Kraft des Verdrängten, wiederzukehren. Die Bedrohung der Ordnung geht von den Frauen aus, deren ehebrecherische Beziehungen zu Lebemännern, Abtrünnigen und Aufsässigen den Keim von Untreue, Verrat und Umsturz in die bestehende Ordnung einschleppen. Leidenschaft und Revolution kommen überein in der Eigenschaft, die bestehende Macht und ihre Werte zu untergraben.

3. *Ich und alter ego – die Aporien des Biedermeier*

Karl Pörnbacher hat die Intention Grillparzers mit dem Interesse des Autors an der Psychologie der weiblichen Natur zu erklären versucht:

Grillparzer wollte weder eine Ehebruchsgeschichte erzählen noch eigenes Erleben darstellen. Er zeigt die rätselhafte, nicht zu durchschauende Frau, die ihrem ersten und einzigen Geliebten treu ist, und den Mann, der in unbeherrschter Leidenschaft und aus verletztem Stolz mit menschlichen Mitteln Unrecht sühnen will, ja sich sogar dazu verpflichtet glaubt und daran scheitert.¹⁹⁾

Dass Gerhart Hauptmann unter dem Titel ›Elga‹ (1896) den Stoff entsprechend dramatisiert hat, verleiht Pörnbachers Mutmaßung auch wirkungsästhetische Plausibilität. Aber die Novelle lässt sich mit Gewinn auch als psychodynamische Tragödie eines Mannes lesen, der seine eigene Sinnlichkeit so abgewürgt hat, dass er, als sie erwacht, sie nicht zu bändigen vermag, für ihre Enttäuschung aber nicht das eigene Unvermögen, sondern die Frau als ewige Eva beschuldigt. Diese Überzeugung stellt den vitalisierenden Impuls seines Lebens dar, wirkt aber auch als infernalisches Ferment, da sie seine Seele nicht zur Ruhe kommen lässt. Starschensky gibt sich mit der Ermordung der Frau nicht zufrieden, sondern fühlt sich genötigt, für den Rest des Lebens Versuchung und Abwehr in einem Rollenspiel immer wieder neu durchzuspielen: der ambivalente Charakter, dem die deutschen Botschafter begegnen, der unscheinbare Mann, der vor Kraft zu bersten scheint, der demütige Mönch, dem die Begierde aus den Augen funkelt, charakterisieren den Wolf im Schafspelz,²⁰⁾ den „der Beschauer [...]“

¹⁹⁾ PÖRNBACHER, Nachwort (zit. Anm. 4), S. 62. Pörnbacher verweist auf den biographischen Hintergrund, das Liebesverhältnis Grillparzers zu Charlotte von Paumgarten, der Frau seines Veters. Auch ohne dieses biographische Detail ist die literarische Inszenierung des Ehebruchs als zersetzendes Ferment sozialer Verhältnisse deutlich erkennbar.

²⁰⁾ Vgl. dazu auch LORENZ, Dichter des sozialen Konflikts (zit. Anm. 13), S. 58.

eher für alles, als für einen friedlichen Sohn der Kirche erkannt hätte“ (120). Seine Begierde und sein Zorn arbeiten unaufhörlich in ihm gegeneinander, verdammen ihn zum Wissen um seine moralische Unzuverlässigkeit und zur Theatralisierung seiner Ambivalenz.

Mit einem affektanalytischen Ansatz hat Sibylle Blaimer im vielleicht wichtigsten Beitrag zur Grillparzer-Philologie der letzten Jahre das Interesse auf das in Grillparzers Werken elaborierte schamtheoretische Wissen gelenkt und gezeigt, wie sehr die Figuren im Interesse der Schamprophylaxe handeln, um sich die Leidenserfahrung des Peinlichen zu ersparen.²¹⁾ Ausführlich und differenziert analysiert sie die dramatische Inszenierung von riskanten, transgressiven Affekterfahrungen, die das Subjekt in seiner Geltung bedrohen. Grillparzers Novelle – das mag ein Grund dafür sein, dass der Dramatiker hier der Prosa den Vorzug gab – zeigt die Figuren ganz im Bann ihrer Affekte, beschreibt also das Scheitern der Schamvorsorge.

Die Ohnmacht des seinen Affekten ausgelieferten Mannes ist das Korrelat zur sinnlichen Potenz der Frau. Die Vermutung vom unheilvollen Charakter der Frau ist die Lebenslüge des Biedermeier, mit der sich seine männlichen Vertreter ihre eigene Begierde perhorreszieren. Pörnbacher verweist auf einen Tagebucheintrag Grillparzers zu Alphonso dem Guten, der lieblos lebte, bis ihm mit Rahel die Erfahrung der Erotik, die ‚Wollust‘ begegnet, „die in seinem Inneren eine ungeheure Gärung“ hervorruft.²²⁾ Es liegt nahe, in der Restaurationszeit unter Metternich, die in Glücks- und Freiheitsverlangen unzulässige subjektive Anmaßungen erblickte, das zeitgeschichtliche Gegenstück zu den Risiken der Sinnlichkeit zu sehen, die Alphonso in ›Die Jüdin von Toledo‹ (1851) so wie den Grafen Starschensky in ›Das Kloster von Sendomir‹ plagen.

Die deutsche Kriminalnovelle, die in ihren markantesten Ausprägungen, bei Schiller oder Droste-Hülshoff, nüchtern nach Täter und Opfer, Verbrechen und Sühne und ihren anthropologischen Voraussetzungen und sozialen Bedingungen fragt, scheint kaum ein geeignetes Gattungsmuster für Grillparzers Novelle abzugeben.²³⁾ Nicht Täter und Opfer, nicht Verbrechen und Sühne, vielmehr die eigenwillige Codierung und Umwertung dieser vier Kategorien

²¹⁾ SIBYLLE BLAIMER, *Tragische Scham und peinliche Prosa. Werk und Poetik Franz Grillparzers im Zeichen unsäglicher Affekte*, Würzburg 2019. Blaimers voluminöse Darstellung beschränkt sich im analytischen Teil auf einige Dramen (›Die Ahnfrau‹, ›Sappho‹, ›Das goldene Vließ‹, ›König Ottokars Glück und Ende‹ und ›Die Jüdin von Toledo‹) sowie auf die Novelle ›Der arme Spielmann‹. ›Das Kloster von Sendomir‹ findet keine Berücksichtigung, passt aber unter den oben genannten Gesichtspunkten gut in die Koordinaten dieser Analyse.

²²⁾ PÖRNBACHER, Nachwort (zit. Anm. 4), S. 60.

²³⁾ Vgl. WINFRIED FREUND, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*, Paderborn, München, Wien 1980, S. 54–62.

lenken den Blick auf eine Diagnose des Biedermeierzeitalters und die von Verboten beherrschte Triebwelt ihrer Akteure. Denn der Täter, der Mörder Starschensky, stellt in der Perspektive des Erzählers eher das Opfer dar. Das wirkliche Opfer, Elga, die vom Gatten gemordete Ehefrau, agiert hingegen als die eigentliche Täterin, eine heimtückische, mit den Gefühlen des Mannes spielende Verführerin, Betrügerin und Ehebrecherin. Die Tat, der Mord an der Frau, erscheint als Bagatelldelikt im Vergleich zum Ehebruch und die Strafe, eine selbstaufgelegte Buße, erlaubt es dem Täter auch, sich theatralisch die Genußnahme der Rache immer wieder neu zu vergegenwärtigen.

Nur oberflächlich entspricht der Täter dem Herrscher Alphonso in Grillparzers ›Die Jüdin von Toledo‹ (1872). Zwar hat er mit diesem „die auffällige Askese gemeinsam, eine innere Versteinerung, die durch [...] den Druck einer warmen Frauenhand im dunklen Raum gelöst wird“²⁴), aber die dadurch freigesetzte sinnliche Energie trägt die Spuren der langen Gefangenschaft. Starschensky ist in Wahrheit ein hochemotionaler, affektstarker Charakter, dessen Triebe an der Kette zerren, an die er sie gelegt hat – er ist „sein[er] selbst nicht mächtig“ (133), seine Frau erlebt ihn „stotternd vor Wut“ (134). Noch als zurückgezogen und vorgeblich bußfertig lebender Mönch geht er dem Palatin von Plozk nach einer abfälligen Bemerkung über seine Familie „an die Kehle“ (122). Auch im Kloster, zu einem Leben tätiger Buße angehalten, bringt sich beim Schlag der Uhr um Mitternacht eine fast pathologische, unbeherrschbare Affektregime mit Macht zur Geltung: „Seine Knie schlotterten, seine Zähne schlugen aufeinander, er schien hinsinken zu wollen, als sich plötzlich die Tür öffnete [...]“ (144).

Der affektive Kontrollverlust demonstriert die Macht einer riskant gebliebenen Sinnlichkeit, die sich einem von Triebverzicht und Vernunft geprägten Verhaltenssystem nicht ergeben will. Dies verleiht den Figuren, den Motiven und der Dynamik der Schauerromantik noch im Biedermeier trotz ihres Anachronismus literarische Berechtigung. Denn wie keine andere Gattung hat der Schauerroman der kasernierten Sinnlichkeit immer wieder zu gewaltsamen Ausbrüchen verholfen.²⁵) Vom affektiv enragierten Wüstling des

²⁴) GERTRUD M. RÖSCH, Labyrinthische Diskurse. Erzählstrategien in Grillparzers Almanach-Novelle *Das Kloster bei Sendmir*, in: Assimilation – Abgrenzung – Austausch: Interkulturalität in Sprache und Literatur, hrsg. von MARIA KATARZYNA LASATOWICZ, JÜRGEN JOACHIMSTHALER, Berlin, Bern, Brüssel 1999, S. 243–256, hier: S. 249.

²⁵) Diese Beobachtung beeinträchtigt die These vom Biedermeier als einer gezähmten Romantik, die der Komparatist Virgil Nemoianu in einigen großräumigen Darstellungen entwickelt hat und schränkt ihre Gültigkeit eher auf die französische und englische, in geringerem Maße auch auf die mitteleuropäische Kultur ein – es führt kein Weg von Schlegel zu Mörike oder Grillparzer. Vgl. VIRGIL NEMOIANU, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge (Mass.), London 1984; vgl. auch

Schauerromans führt der denkbar kürzeste Weg zum „Zerrissenen“ des Biedermeierzeitalters.²⁶⁾ Zuverlässig erhält die schauerphantastische Metaphorik der Novelle ihren Einsatz, wenn es darum geht, die Brisanz einer unter der Oberfläche nur mühsam gebändigten Triebwelt zu veranschaulichen. Wenn die Affekte an der Kette zerren, rumort die Nacht und tönen warnend die Glocken. Es ist das aufflackernde Wissen um die unverjährten Ansprüche der Sinnlichkeit, die der Prosa des Biedermeier, auch Grillparzers kleiner Novelle, in „episodischer Verwendung“ einen „schaurigen Ton“ verleihen, den Sengle als Charakteristikum biedermeierlicher Prosa charakterisiert hat.²⁷⁾ Nicht zufällig ist das Auffinden des Bildes von Oginsky, seines Rivalen, in der Schmuckschatulle der Frau auch der Wendepunkt der Novelle,²⁸⁾ weil es nicht nur den Ehebruch bestätigt, sondern auch die denkbar stärkste Verletzung des patriarchalischen Szenarios darstellt. Schon der Zweifel an der Vaterschaft erodiert den väterlichen Besitz, ein leibhaftiges Bastard-Kind stellt den Fortbestand einer legitimen Dynastie in Frage.

Die Entdeckung der Ähnlichkeit Oginskys mit ‚seiner‘ Tochter führt daher zu einem affektiven Ausnahmezustand, in dem sich Entsetzen und Wut ununterscheidbar verbinden: „und die Zähne seines Mundes schlugen klappernd aufeinander“ (136). In der anschließenden Kurzschlusshandlung, einer *mise en abyme* des weiteren Geschehens, will er sich das *corpus delicti* aneignen und nimmt zugleich seine Karriere als Gattenmörder vorweg: „Das Bild hatte er in seinen Busen gesteckt; so floh er, wie ein Mörder“ (136).

Er wird tatsächlich zum Mörder, bezichtigt sich „verdammlicher Übereilung“ (144), mit der er „Verbrechen [...] durch Verbrechen“ (144) strafen zu können glaubte – von Reue kann jedoch keine Rede sein.²⁹⁾ Mit dem Bußritual

DERS., Ostmitteleuropäisches Biedermeier. Versuch einer Periodisierung (1780–1850), in: Österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, hrsg. von HERBERT ZEMAN, Graz 1982, S. 125–140.

²⁶⁾ Die Zerrissenheit als eine spezifische Form der Melancholie, die der biedermeierlichen Poesie des heimlichen und kleinen Glücks die Abgründe ihrer seelischen Verluste nachrechnet, hat als erster Alexander von Ungern-Sternberg in seiner Novelle ›Die Zerrissenen‹ (1832) ausgearbeitet, bis sie in Nestroys ›Der Zerrissene. Posse mit Gesang‹ (1844) ihr ironisches Nachspiel fand, das den Terminus zur gebräuchlichen Vokabel bei der Charakterisierung der Seelenlage des Wiener Biedermeier werden ließ. Der Zerrissene oder der Raunzer sind das österreichische Gegenstück zum *l'homme blasé*. Zur Relevanz der Kategorie für die Charakteristik Grillparzers vgl. HINRICH C. SEEBÄ, Grillparzer und die Selbstentfremdung des Zerrissenen im 19. Jahrhundert, in: Franz Grillparzer, hrsg. von HELMUT BACHMAIER, Frankfurt/M. 1991, S. 201–220.

²⁷⁾ SENGLÉ, Biedermeierzeit, Bd. II: Die Formenwelt (zit. Anm. 1), S. 937–951, hier: bes. S. 938.

²⁸⁾ Vgl. dazu auch FÜLLMANN, Franz Grillparzer (zit. Anm. 5), S. 121.

²⁹⁾ Vgl. auch SCHAUM, Schuld und Sühne (zit. Anm. 16), S. 299: „Mit einem derart zerrissenen Bewußtsein ist er zur Wiedergutmachung seiner Schuld bereit, nicht aber zur Reue seiner Tat“.

gehört er der klösterlichen Regel, aber gewährt sich, im stets erneuten Erwägen des Für und Wider, insgeheim Absolution. Selbstgerecht und vom zutiefst sündigen Charakter der Frau überzeugt, setzt er das Kind bei einem armen, kinderlosen Köhlerhepaar aus. Das Bastard-Kind darf überleben, wird ausgesetzt wie Ödipus im Mythos, wie Undine in Fouqués Erzählung, wie Judas in den ›*Legendae aureae*‹. So froh die Pflegeeltern über das geschenkte Kind auch sein mögen – es wird die Hypothek seiner Herkunft nicht abstreifen können. Die Dissonanz seines Gesichts ist sein Kainszeichen, das den Fluch einer illegitimen Herkunft in einer patriarchalischen Ordnung markiert.

Andererseits setzt sich im Überleben des Kindes auch das Überleben Oginskys fort, der nach seinem Geständnis, von Starschensky zum Duell gefordert, den Ehrenhandel zurückweist und kurzerhand Reißaus nimmt. „Du hast mich im Tiefsten verletzt, sprach der Graf. Du weißt, wie Männer und Edelleute ihre Beleidigungen abtun. Hier nimm diesen Stahl, fuhr er fort, indem er einen zweiten Säbel aus seinem Oberrocke hervorzog, und stelle dich mir!“ (142) Oginsky aber sind die Konventionen von ‚Männern und Edelleuten‘ gleichgültig: „Ich mag nicht fechten! sagte Ogyinsky. Du mußt! schrie Starschensky [...]“ (142). Aber auch diese ultimative Forderung kann Oginsky nicht zum Kampf bewegen. Als ein Fluchtversuch Elgas die Rachepläne Starschenskys zu vereiteln droht, nutzt Oginsky die Gunst der Stunde und flieht durch einen Sprung aus dem Fenster. Dass Oginsky entkommt, obwohl dies auf der Ebene der *histoire* kaum plausibel erscheint, verweist auf die symbolische Bedeutung dieser Figur im *discours* der Erzählung.³⁰⁾

Oginskys Auftreten hat zuverlässig den Rhythmus der Erzählung skandiert: erstmals fällt sein Name, als Starschensky Elgas Bekanntschaft macht, um sie wirbt, und der Erzähler auf den „armen Vetter“ verweist, „den sie kaum eines Blickes würdigte“ (127), obwohl er „gut gebaut und wohlaussehend war“ (127), während sich die Reisenden der Rahmengeschichte von der wenig einnehmenden, unersetzten Erscheinung Starschenskys haben überzeugen können. Die tiefe Zuneigung, die Elga und Oginsky, wie der Leser erst später erfährt, füreinander empfinden, steht als romantisches Liebesmodell der herzlosen, auf Nachwuchshoffnung und Besitzstandswahrung gegründeten Partnerschaft von Elga und Starschensky entgegen. Die Bereitwilligkeit, mit der Oginsky für eine „beträchtliche Summe“ (129) die Ansprüche auf seine Jugendliebe geopfert hat, die Feigheit, sich zu ihr im offenen Kampf zu bekennen, diskreditieren ihn als moralischen, nicht als erotischen Charakter. Die lässige Handhabung seiner Virilität wirkt auf Elga offenbar anziehender als der biedere, kaufmännisch fundierte Chauvinismus des Grafen Starschensky.

³⁰⁾ Vgl. RÖSCH, Labyrinthische Diskurse (zit. Anm. 24), S. 254.

Die Heimlichkeiten in der Warte und die Tatsache, dass Ogynski verschwindet und dann wieder erscheint, sich zu nächtlicher Stunde im Schlossgarten anschleicht, präsentieren das Zärtlichkeitsrepertoire einer galanten Erotik, das die sture Rechtschaffenheit Starschenskys vermissen lässt. Oginsky, der eigentliche Gegenspieler Starschenskys, „der rätselhafte Unbekannte“ (132), agiert erst am Schluss der Erzählung in eigener Person. Der Leser wird an keiner Stelle direkt, nur durch Mitteilungen Dritter oder über eine Ekphrasis des verborgenen Porträts vom Erscheinungsbild Oginskys unterrichtet. Als Oginsky endlich leibhaftig die Bühne der Erzählung betritt, darf er nicht als wirklicher Antagonist auftreten, sondern bleibt, geknebelt und verummmt, lange sprachlos, bis er sich aus dem Staub macht und verschwunden bleibt.

All das weist der Figur einen gleichsam puppenhaften Status zu: Oginsky ist ein Starschensky *in effigie*, ist all das, was dieser zu sein nicht vermag: „gut gebaut und wohlaussehend“, polnisch,³¹⁾ feurig, hedonistisch, ein Überlebenskünstler, dem das Herz einer leidenschaftlich liebenden Frau gehört. Er ist das, was Starschensky gerne wäre, was ihm aber sein Selbstverständnis nicht zu sein erlaubt, was aber doch zu stark ist, um getötet zu werden: Starschensky kann sich nicht mit sich selbst duellieren, auch wenn der aus „seinem Oberrock“ (142) gezogene zweite Säbel dieses Vorhaben verdeutlicht. Dass Starschensky nicht nur seine Waffe, sondern auch die seines Rivalen bei sich trägt, deutet auf die Dramatik eines mit sich entzweiten Ich. Das Duell ist eben kein Ehrenhandel unter zwei Rivalen, sondern der folgenlose, narzisstische Schaukampf eines mit seiner Lust ringenden Subjekts, das ihrer nicht Herr zu werden vermag: Deshalb kann Oginsky lebend entkommen. Starschensky aber läuft wie ein Tier im Kreis herum, hadert ergebnislos mit sich, begehrt, verteufelt aber zugleich, was er begehrt, liebt insgeheim, muss aber töten, was er liebt, und kann doch nie vergessen, geliebt zu haben. Er ist eine gequälte Seele, die Karikatur des dressierten Subjekts in einem restaurativen System.

Grillparzer variiert in seiner Novelle das aus dem Bürgerlichen Trauerspiel bekannte Motiv des Liebesopfers: Die gesellschaftliche Ordnung steht durch eine Mesalliance in Frage und kann nur durch die Tötung eines der Liebenden – in der Regel der Frau – wiederhergestellt werden. Auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand das Motiv – das zeitgleich durch die Affäre Ludwig I. in Bayern mit Lola Montez politisch neu vitalisiert wurde – Einsatz auf der Bühne, man denke an Hebbels ›Agnes Bernauer‹ (1852). Im ›Kloster

³¹⁾ Nicht Starschensky, der Held der Erzählung, sondern die Lascheks und ihr Vetter Oginsky entsprechen dem kulturellen Stereotyp des Polen, der Unruhe, der Lust, dem aufsässigen Naturell. Vgl. dazu RÖSCH, Labyrinthische Diskurse (zit. Anm. 24), S. 253. Zum ‚polnischen Nationalcharakter‘ vgl. das Standardwerk von HUBERT ORLOWSKI, „Polnische Wirtschaft“. Zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit, Wiesbaden 1996.

von Sendomir ist freilich die Parteinahme für die bürgerliche Seite so ersatzlos gestrichen wie die dort übliche moralische Integrität der liebenden Frau.

Die moralischen Gewissheiten des Bürgerlichen Trauerspiels sind im unzuverlässigen Affekthaushalt der anthropologischen Verfassung eines modernen Subjekts nicht länger fest gegründet. Die Dramen Grillparzers inszenieren, wie schon Max Kommerell feststellte, der Grillparzer den „Dichter der Treue“ nannte, die Krisen, die sich ergeben, wenn seine Figuren ihren Lebenskreis verlassen und in eine fremde, abgeschlossene Welt eintreten: *Tertium non datur*.³²⁾ Dass es keine dritte Ordnung gibt, in der sich die ursprüngliche und die neue Welt versöhnen lassen, prägt Grillparzers immer wieder variierte dramatische Faktur.³³⁾ Auch die beiden Erzählungen folgen dem Grundmuster der Erschütterung über den Verlust der Tradition. Das ›Kloster von Sendomir‹ ist wie ›Der Traum ein Leben‹ (1834) ein Werk, das die Aporie des Biedermeierzeitalters reflektiert, indem es dessen Werte zum Ausdruck bringt, aber gleichzeitig ihre dialektische Implikation enthüllt: „Inszeniert wird eine aus der Unzufriedenheit der Epoche resultierende Flucht von Trägheit und Langeweile, die [...] in eine [...] Handlung führt, in der der exotische Traum in einen Alptraum der Intrigen und des Mordes umschlägt.“³⁴⁾ Wie Rustan ist auch Starschensky auf seinen Gütern zu einem tatenlosen und jämmerlichen Leben genötigt, aus das ihn erst die Reise nach Warschau und die Begegnung mit Elga herausreißen. Zuletzt kann er aber nur in einem Paroxysmus der Gewalt seine Verfügung über die Frau in einer Bluttat bekräftigen und muss in traumatischer Erinnerung seine Rache, aber auch seine Ohnmacht, immer wieder neu erleben.

³²⁾ MAX KOMMERELL, *Dichter der Treue*, Frankfurt/M. 1952.

³³⁾ PETER VON MATT, *Der Grundriß von Grillparzers Bühnenkunst*, Zürich 1965.

³⁴⁾ SEEBÄ, *Wiener Biedermeier* (zit. Anm. 1.), S. 701.

KARL KRAUS UND DER WIEN-TOPOS
IN KUNSTTHEORIEN
DER LITERARISCHEN MODERNE (1918–1933)

Satire als Avantgarde bei Berthold Viertel,
Leopold Liegler und Walter Benjamin

Von Christian van der Steeg (Zürich)

Karl Kraus and the Topos of Vienna in Art Theories of Literary Modernism (1918–1933): Satire as Avant-Garde in the Works of Berthold Viertel, Leopold Liegler and Walter Benjamin

In the Twenties (1918–1933), the evolution of modern literature is characterized by the systematic exploration of traditional and recent satirical forms. This applies to contemporary theory of arts as well. Especially the works of Karl Kraus stimulated its Formation. The innovative power of satirical forms in the contemporary theory of arts can be reconstructed by transcriptions of a Vienna topos.

Die Evolution der literarischen Moderne zeichnet sich in den Zwanziger Jahren (1918–1933) durch die systematische Auseinandersetzung mit tradierten und rezenten satirischen Formen aus. Dies gilt auch für die zeitgenössische Kunsttheorie. Wesentliche Impulse erhält sie durch das Œuvre von Karl Kraus. Die Innovationskraft der satirischen Formen für die moderne Kunsttheorie lässt sich anhand der Umschriften eines diskurstypischen Wien-Topos rekonstruieren.

Die Volkszählung hat ergeben, daß Wien 2,030.834 Einwohner hat. Nämlich 2,030.833 Seelen und mich.¹⁾

Was sind die entscheidenden Faktoren unsrer Entwicklung geworden, Seele oder Petroleum?²⁾

Die Satire gilt seit der Antike, zumal in ihrer römischen Ausprägung, als urbane literarische ‚Gattung‘.³⁾ Die Korrelation Satire-Stadt liegt aufgrund der kanonischen Texte Juvenals, Horaz’ oder Petronius’ auf der Hand. Sie legitimierte sich

¹⁾ KARL KRAUS, *Die Fackel*, Nr. 315/319, S. 13; zitiert nach dem Reprint bei Zweitausendeins. Siehe dieselbe Glosse zu Beginn von BERTHOLD VIERTEL, *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit*, Dresden 1921, S. 7. Vgl. ELIAS CANETTI, *Der Neue Karl Kraus. Vortrag*, gehalten in der Berliner Akademie der Künste, in: DERS., *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt/M. 1981, S. 247–271, hier: S. 247. Nach Canetti bezeichnet keine Äußerung besser die Stellung und das Wesen von Kraus.

einst aber auch etymologisch, insofern man lange Zeit, fälschlicherweise den Satiriker vom Satyrn herleitend, Satiren als Spottverse von Bauern betrachtete, die sich über die verderbten Sitten der naturentfremdeten Städtebewohner lustig machten.⁴⁾ Wie unzählige Titelblätter älterer Satire-Zeitschriften bezieht sich noch das frühe Cover der von Karl Kraus edierten ›Fackel‹-Hefte auf diese Semantik, indem es die aus der Ferne gesehene, von zwei bärtigen Satyrn ornamentierte Silhouette Wiens zeigt.⁵⁾ Kraus beschriftet aber auch persönlich die ausgetretenen Pfade dieser gattungsästhetischen Korrelation, als er während des Ersten Weltkriegs zur Erholung von den politischen Wirrnissen mit seiner Geliebten Sidonie Nádherný in die (idyllische) Schweizer Bergwelt verreiste oder sich in den Schlosspark von Janowitz, den Wohnsitz der böhmischen Adelligen, zurückzog.⁶⁾ Die Naturlyrik, die aus dieser Inspirationsquelle hervorging, schlug 1915 in der ›Fackel‹ einen neuen Ton an. Als Erklärung für sein ungewöhnliches Register druckte Kraus im Jahr darauf in der ›Fackel‹ Zitate aus Friedrich Schillers ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹ (1795) ab, welche die Naturgedichte als positive Spiegelbilder seiner Zeitsatiren und mithin als gesellschaftskritische Elaborate lesbar machten.⁷⁾ Der Satiriker nutzte auf diese Art und Weise gezielt den jahrhundertealten, auf dem Gegensatz Kultur/Natur basierenden Diskurs, um die Zensur zu passieren.⁸⁾ Mit Schmetterlingen attackierte er Wien.⁹⁾

²⁾ Die Weltbühne 10 (1928), S. 387; Leserbrief Erwin Piscators; zitiert nach dem Reprint im Athenäum-Verlag.

³⁾ JÜRGEN BRUMMACK, Zu Begriff und Theorie der Satire, in: DVJS 45 (1971), S. 274–377, hier: S. 326f.

⁴⁾ Ebenda.

⁵⁾ Ab Nr. 82 bestand der ›Fackel‹-Umschlag aus einer von Adolf Loos gestalteten Typografie. Siehe FRIEDRICH PFÄFFLIN und EVA DAMBACHER in Zusammenarbeit mit VOLKER KAHMEN, Der ›Fackel‹-Lauf. Bibliographische Verzeichnisse. ›Die Fackel‹ als Verlagserzeugnis, 1899–1936. Verlag Jahoda & Siegel, Wien, 1905–1935. Zeitschriften, die sich an der ›Fackel‹ entzündeten. Vorbilder, Schmarotzer und Blätter aus dem Geist der ›Fackel‹. Ein Jahrhundertphänomen, Marbach 1999, S. 24f. Die Modernisierung des Covers ist möglicherweise eine bewusste Korrektur der falschen Etymologie. Vgl. KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 561–567, S. 83.

⁶⁾ Dazu KARL KRAUS, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, 1913–1936, auf der Grundlage der Ausgabe von Heinrich Fischer und Michael Lazarus neu herausgegeben und ergänzt von FRIEDRICH PFÄFFLIN, 2 Bde., Göttingen 2005, hier: Bd. 1, S. 12–543; sowie EDWARD TIMMS, Karl Kraus, Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk, 1974 bis 1918, Frankfurt/M. 1999, S. 340–365.

⁷⁾ KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 443/444, S. 13f. Vgl. FRIEDRICH SCHILLER, Theoretische Schriften, hrsg. von ROLF-PETER JANZ unter Mitarbeit von HANS RICHARD BRITTNACHER, GERD KLEINER und FABIAN STÖRMER (= Werke und Briefe in zwölf Bänden 8), Frankfurt/M. 2008, S. 728, 740, 742, 746, 725.

⁸⁾ Zu Kraus' Umgang mit der Zensur siehe JOHN D. HALLIDAY, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War. A comparative Study of ›Die Fackel‹ and ›Die Aktion‹ between 1911 and 1928, Passau 1986, bes. S. 135–167.

⁹⁾ Bspw. KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 413–417, S. 128; DERS., Schriften, hrsg. von CHRISTIAN WAGENKNECHT, Frankfurt/M. 1986–1994, Bd. 9, S. 58.

Das einstige Machtzentrum der Habsburgermonarchie war dann in den 1920er und frühen 1930er Jahren nicht mehr eine x-beliebige, von einem Satiriker aus der Außenperspektive in den Blick genommene Stadt. Kraus kommentierte die Ausrufung der Republik Österreich mit einem 120-seitigen, im Januar 1919 erschienenen ›Fackel‹-Heft, übertitelt ›Nachruf, in welchem er scharf mit der historischen Rolle der entthronten Habsburgerdynastie ins Gericht geht; gleichzeitig warnt er vor dem Fortbestand des unter ihrer Herrschaft kultivierten Habitus des „österreichische[n] Antlitz[es]“, „vo[r] dem Fluch, Wiener zu sein“.¹⁰⁾ Mit der Kapitulation der Mittelmächte veränderten sich im November 1918 indes nicht nur die politischen Systeme, sondern der Erste Weltkrieg hatte auch im literarischen Feld den bürgerlichen Kunst-Nomos ins Wanken gebracht.¹¹⁾ Als Reaktion auf dessen Krise entwickelten die Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne – exemplarisch Erwin Piscator und Bertolt Brecht – eine Stilistik, die sich durch Montagetechnik, Episierung, Versachlichung und politisches Engagement polemisch von der bürgerlichen Autonomieästhetik absetzte.¹²⁾

Katalysatoren für diese Suche nach künstlerischem Neuland waren unter anderem die satirischen Formen.¹³⁾ Deren systematische Verwendung lag zum einen aufgrund struktureller Ähnlichkeiten nahe: So sind satirische Formen gleich den modernen antiorganisch, gattungshybridisierend, rationalistisch,

¹⁰⁾ DERS., Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 501–507, S. 53, 2.

¹¹⁾ Als Folge des Ersten Weltkriegs ist allgemein die – der Verwendung satirischer Formen zuarbeitende – Politisierung und Ethisierung der Literatur zu beobachten. Siehe bspw. JOST HERMAND und FRANK TROMMLER, Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978, S. 128–192; MATHIAS MAYER, Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven, München 2010; MAXIMILIAN HÄUSLER, Die Ethik des satirischen Schreibens. Karl Kraus, Hermann Broch, Robert Musil, Heidelberg 2015. Zum Nomos-Begriff PIERRE BOURDIEU, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M. 2001, S. 353–360.

¹²⁾ Bspw. HELMUTH KIESEL, Geschichte der literarischen Moderne, München 2004, S. 299–303; auch DERS., Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918–1933 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 10), München 2017.

¹³⁾ Hinweise zur Relevanz der satirischen Formen für die Literaturepoche 1918–1933 liefern bspw. Gegen-Zeitung, Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts, hrsg. von HELMUT ARNTZEN, Heidelberg 1964; auch die entsprechenden Beiträge in: KARL RIHA, Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze zu den Dunkelmännerbriefen, zu Lesage, Lichtenberg, Klassiker-Parodie, Daumier, Herwegh, Kürnberger, Holz, Kraus, Heinrich Mann, Tucholsky, Hausmann, Brecht, Valentin, Schwitters, Hitler-Parodie und Henscheid, Opladen 1992. Auf eine systematische Funktion der satirischen Formen für die moderne Dramatik der 1920er und frühen 1930er Jahre weist hin: DIETER MAYER, Die Epoche der Weimarer Republik, in: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von VIKTOR ŽMEGAČ, Königstein/Ts. 1984, Bd. III/1, 1918–1945, S. 52–59. Für die Synergien von satirischen Formen und neusachlichem Roman TEUT AUGUSTIN DEESE, Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität, Los Angeles 2006. Der vorliegende Artikel basiert auf meiner Habilitationsschrift ›Satire als Avantgarde. Die literarische Moderne, 1918–1933‹.

realistisch, sozialkritisch und ironisch.¹⁴⁾ Zum anderen war die flächendeckende Beschäftigung mit den satirischen Formen in der Oppositionshaltung zu einer bürgerlichen Kunstanschauung begründet, für die, wie beim damaligen Exponenten Johannes Volkelt nachzulesen ist, „[d]as Satirische“ ein „Mischgebilde von Kunst und Lebensprosa“ darstellt und „ein Herausfallen aus dem Rein-Künstlerischen“ bedeutet“, weil es diametral insbesondere mit Formenprimat und Entlastungspflicht, aber auch Schönheits-, Harmonie- oder Universalitätsvorstellung der bürgerlichen Ästhetik konfiguriert.¹⁵⁾ Stringent entdeckten folglich die Künstlerinnen und Künstler der literarischen Moderne im Zuge der Krise des bürgerlichen Kunst-Nomos in und um den Ersten Weltkrieg das brachliegende Innovationspotential der satirischen Formen. Analog zu futuristischen, surrealistischen und dadaistischen Stilexperimenten übernahmen die satirischen Formen derart in der Evolution der literarischen Moderne eine Avantgardefunktion.¹⁶⁾ Schließlich schrieben sie sich matrixartig in die kanonischen Kunstwerke der Zwanziger Jahre ein.¹⁷⁾

Flankieren die „permanente Revolution“¹⁸⁾ des literarischen Feldes für gewöhnlich ästhetisch-philosophische Überlegungen,¹⁹⁾ so ist nun für die modernen Kunsttheorien der Zwanziger Jahre nicht nur die Reflexion der satirischen Formen, sondern überdies, strukturell gekoppelt, die Umkodierung eines Wien-Topos festzuhalten.²⁰⁾ Eine der wichtigsten Ursachen für dieses Diskursphänomen war Kraus, der von Wien aus mit ›Fackel‹ und den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ (1919/22) direkt und indirekt das künstlerische Schaffen zentraler Akteurinnen und Akteure beeinflusste.²¹⁾ Der Ideentransfer resultierte

¹⁴⁾ Vgl. bspw. JÜRGEN BRUMMACK, *Satire*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von PAUL MERKER, WOLFGANG STAMMLER und WERNER KOHLSCHMIDT, Berlin 1958–1988, S. 601–614, hier: § 3; WERNER VON KOPPENFELS, *Der andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur*, München 2007, S. 22–29.

¹⁵⁾ JOHANNES VOLKELT, *System der Ästhetik*. Bd. 2: *Die ästhetischen Grundgestalten*, 2. Aufl., München 1925, S. 476f.; DERS., *System der Ästhetik*, Bd. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, 2. Aufl., München 1927, bes. S. 426. Die Erstauflage von Volkelt dreibändigem ›System der Ästhetik‹ erschien in den Jahren 1905, 1910 und 1912. Zur Kritik der satirischen Formen in der bürgerlichen Ästhetik GEORGINA BAUM, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*, Berlin 1959, bes. S. 65–72.

¹⁶⁾ Zur Avantgardefunktion von Surrealismus, Futurismus und Dadaismus PETER BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017; KIESEL, *Geschichte der literarischen Moderne* (zit. Anm. 12), S. 233–297.

¹⁷⁾ Vgl. Anm. 13.

¹⁸⁾ BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst* (zit. Anm. 11), S. 379.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 270–279.

²⁰⁾ Zur literarischen Wien-Semantik: Wien. Eine Stadt im Spiegel der Literatur, hrsg. von BERNHARD FETZ, KATHARINA MANOJLOVIC und KERSTIN PUTZ, Wien, Bozen 2019. Allgemein zur Stadt-Darstellung in der Literatur der Weimarer Republik STEFAN REHM, *Stadt/Land. Eine Raumfiguration in Literatur und Film der Weimarer Republik*, Würzburg 2015.

²¹⁾ Bspw. für das epische Theater KURT KROLOP, Bertolt Brecht und Karl Kraus, in: DERS., *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin 1987, S. 252–303; EDWARD TIMMS, *Karl*

nicht zuletzt daraus, dass eine relativ große Zahl unter ihnen – Robert Musil, Alfred Polgar, Joseph Roth, Jaroslav Hašek, Karel Čapek, Alexander Roda Roda, Franz Blei, Anton Kuh oder Vicky Baum – in der Habsburgermonarchie künstlerisch, d. h. auch – unter anderem durch Kraus in Wien – satirisch sozialisiert worden war und, bestens vernetzt, im Literatursystem der Weimarer Republik eine bedeutende Rolle spielte.²²⁾ Paradigmatisch beschreiben lässt sich die zeitgenössische Theoriebildung der Moderne und die für sie typische Assoziierung Satire-Wien anhand von Berthold Viertel's Essay-Band ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ (1921), Leopold Lieglers Monografie ›Karl Kraus und sein Werk‹ (1920/1933) sowie Walter Benjamins Essay ›Karl Kraus‹ (1931). Es handelt sich dabei um drei Texte, die, mit Benjamins materialistischer Ästhetik als Fluchtpunkt, unterschiedliche kunsttheoretische Konsequenzen aus der Avantgardefunktion der satirischen Formen zogen: Wien fungiert zu diesem Zweck als Ursprung (1.), Symbol (2.), Gegenwart (3.) sowie Utopie (4.) der modernen Kunst.

1. Am Rand der Systeme: Wien als Ursprungsmythos

Wie so viele Intellektuelle hatte auch Viertel, dessen Weg als Regisseur in den 1920er Jahren über Dresden, Berlin und Zürich nach Hollywood führte, 1914 enthusiastisch auf den Kriegseintritt der Mittelmächte reagiert und seine Begeisterung in mehreren Kriegsgedichten kundgetan.²³⁾ Wohl aus Rücksicht auf die langjährige Freundschaft war Kraus mit diesem Umstand milde verfahren; die ›Fackel‹ sieht im Fauxpas stärker das Symptom einer Epoche, in der man sich hinreißen ließ; zudem wird es Viertel angerechnet, dass er im Gegensatz zu anderen Literaten seinen Fehler öffentlich eingestanden hatte.²⁴⁾ Wie so viele Kriegsbefürworter der ersten Stunde wurde auch Viertel rasch von den militärischen und politischen Geschehnissen desillusioniert. Auf die Kriegs-

Kraus, *Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*, New Haven, London 2005, bes. S. 385–388.

²²⁾ Zudem sorgte der aus Wien stammende Starschauspieler Max Pallenberg anfangs des Jahres 1928 für Aufsehen, als er in Piscators Bühnenfassung von Jaroslav Hašeks Romansatire ›Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk‹ (dt. 1926) kongenial den Protagonisten verkörperte.

²³⁾ FRIEDRICH PFÄFFLIN, Berthold Viertel (1885–1953). Eine Dokumentation, München 1969, S. 13–15; JOSEF MAYERHÖFER, Berthold Viertel. Regisseur und Dichter (1885–1953), Wien 1975, S. 49. Allgemein zur deutschsprachigen Literatur im Ersten Weltkrieg ALEXANDER HONOLD, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Berlin 2015; *Der Held im Schützengraben, Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, hrsg. von KARL WAGNER, STEPHAN BAUMGARTNER und MICHAEL GAMPER, Zürich 2015. Zur Reaktion österreichischer Autoren EBERHARD SAUERMAN, *Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*, Wien 2000.

²⁴⁾ KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 423–425, S. 22f.

gedichte folgte daher eine Reihe von Essays, die seine anfängliche Euphorie selbstkritisch hinterfragen. Die Essays erschienen zunächst vom 15. März bis 28. Juni 1917 in der ›Schaubühne‹; in Buchform wurden sie 1921 unter dem Titel ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ im Dresdener Rudolf Kaemmerer Verlag publiziert.²⁵⁾ Zusammen mit Lieglers Monografie ›Karl Kraus und sein Werk‹ waren die Essays lange die wichtigste zeitgenössische Informationsquelle zu Werk und Biografie des Satirikers. So stützen sich etwa ›Meyers Lexikon‹ (1927), ›Der Große Brockhaus‹ (1931) oder auch die ›Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte‹ (1937) von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler für ihre Kraus-Einträge jeweils auf Viertels und Lieglers Interpretationen.²⁶⁾

Seine Essays hatte Viertel an der Peripherie des Habsburgerreichs verfasst, in Ostgalizien, wo er im Krieg als Oberleutnant stationiert gewesen war. Die Auseinandersetzung mit Kraus folgte einem sozialen Muster, denn Viertel war keineswegs der einzige Militärangehörige der Mittelmächte, der sich damals durch die Lektüre von Kraus weltanschaulich und/oder künstlerisch zu regenerieren hoffte: Von Februar 1915 bis April 1919 steigerte die ›Fackel‹ ihre Auflage von 8.100 auf 13.500 Exemplare;²⁷⁾ 48 öffentliche Vorlesungen verliehen ihrem pazifistischen Gehalt zusätzliche Resonanz.²⁸⁾ Von Wien aus verbreitete sich die Satire in die Kampfgebiete, wo die ›Fackel‹-Hefte, die Bücher des Satirikers sowie die Eindrücke der auf Fronturlaub besuchten Vorlesungen kursierten.²⁹⁾ Soldaten und Offiziere bedankten sich in Briefen und mit Postkarten für die trickreich an der Zensur vorbeipublizierte Zeitschrift.³⁰⁾ Es sei nicht leicht ge-

²⁵⁾ Die Schaubühne 11 (1917), S. 246–249; 12 (1917), S. 268–271; 13 (1917), S. 291–295; 14 (1917), S. 317–320; 15 (1917), S. 338–342; 16 (1917), S. 365–371; 18 (1917), S. 408–413; 19 (1917), S. 431–434; 22 (1917), S. 499–505; 23 (1917), S. 520–525; 24 (1917), S. 546–550; 26 (1917), S. 594–600; zitiert nach dem vollständigen Nachdruck im Athenäum-Verlag.

²⁶⁾ Kraus verweist auf den Eintrag in ›Meyers Lexikon‹ in: KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 781–786, S. 74.

²⁷⁾ PEÄFFLIN, DAMBACHER, KAHMEN, Der ›Fackel‹-Lauf (zit. Anm. 5), S. 82–93.

²⁸⁾ FRIEDRICH JENACZEK, Zeittafeln zur ›Fackel‹. Themen – Ziele – Probleme, München 1965, S. 48.

²⁹⁾ Militärangehörige sollen ihre Fronturlaube terminlich so gelegt haben, dass sie den Besuch der Kraus-Vorlesungen ermöglichten. Siehe LEOPOLD LIEGLER, Meine Erinnerungen an Karl Kraus, in: Kraus-Heft 25 (1983), S. 1–20, hier: S. 7. Viertel traf sich während seiner Wien-Aufenthalte mit dem Satiriker privat und besuchte ebenfalls dessen Vorlesungen. Siehe SALKA VIERTEL, Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, Berlin 2012, S. 113f., 118. Unter den prominenten Lesern der ›Fackel‹ befanden sich etwa Werner Kraft, der 1915 zum Militärdienst eingezogen worden war und in Ilten bei Hannover als Krankenwärter diente. Siehe KRAUS, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin (zit. Anm. 6), Bd. 1, S. 470; Bd. 2, S. 373f. Auch der Humorist und Satiriker Hans Reimann las im Feld die ›Fackel‹. Siehe HANS REINMANN, Mein blaues Wunder. Lebensmosaik eines Humoristen, München 1959, S. 131. Carl Zuckmayer fand die ›Fackel‹ an der Westfront sogar in einer Feldbuchhandlung. Siehe CARL ZUCKMAYER, Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Frankfurt/M. 2006, S. 286f.

³⁰⁾ Siehe KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 423–425, S. 53f.; Nr. 426–430, S. 41; Nr. 521–530, S. 21; Nr. 657–667, S. 13–20; KRAUS, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin (zit. Anm. 6),

wesen, schrieb der mit Ludwig Wittgenstein als Kriegsgefangener inhaftierte Gymnasiallehrer Ludwig Hänsel, mit den Aphorismen von Kraus „in der Tasche und im Kopf, ein anständiger Soldat zu sein“.³¹⁾

Indem ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ vor dem Hintergrund der chaotischen und gewaltsamen Zeitumstände die künstlerische Physiognomie von Kraus ausleuchtet, legen die Essays Rechenschaft auch über jene bürgerliche Werteordnung ab, die in den Ersten Weltkrieg geführt hatte. Viertels Krisendiagnose war damit zugleich eine kritische Stellungnahme zur bürgerlichen Autonomieästhetik. So profilieren die Essays mit dem Satiriker Kraus bewusst einen sozialkritisch-engagierten Künstlertypus, der sich antinomisch zum Prototyp des kontemplativen bürgerlichen Dichters verhält und der seine Gesellschaftskritik mittels eines künstlerischen Verfahrens exekutiert, das Viertel emphatisch als Novum des literarischen Feldes herausstreicht: als eine „neue und kunstreiche Kunstform“, fabriziert „aus dem sprödesten Material, dem häßlichsten Stimmengewirr der Zeit und der Reflexion des Einzelnen, welche diese Mißform herrisch durchdringt“.³²⁾ Diese Formmerkmale – dokumentarischer Realismus („sprödestes Material“), Montagetechnik („Stimmengewirr“), Essayismus („Reflexion des Einzelnen“) und satirisch-aggressive Sozialkritik („Mißform herrisch durchdringt“) – spiegeln dabei die Stilistik der ›Fackel‹ wider, aber auch die der satirischen Formen im Allgemeinen sowie, keineswegs zufällig, die der literarischen Moderne von 1918 bis 1933. Kraus' satirische Kunst war dementsprechend für Viertel nicht nur innovativ aufgrund ihrer formalen Beschaffenheit, sondern auch, weil sie als „Kunst der Frage“, d. h. als Kunst der Kritik, sowohl gegen die „Ja-Sagerei“³³⁾ im politischen Bereich als auch gegen den bürgerlichen Kunst-Nomos im literarischen Feld opponierte, dessen scheinaffine, realitätsfremde und vor allem auch satirefeindliche Vertreterinnen und Vertreter im Sommer 1914 kollektiv versagt hatten.

Vergleichbar dem frühen ›Fackel-Cover fällt in den Essays dazu der Blick aus der galizischen Etappe auf das im Hinterland gelegene Wien:

Jenes Wien, das uns so schmeichelnd umgeben hatte, liegt heute – wo? In einem Hinterland. Wer uns verläßt, um ein Wiener in Wien – im schönen Wien! – zu sein, hat uns verlassen; und ist in die unwiederbringliche Vergangenheit zurückentwichen, wie ein Gespenst, das ins Reich der Schatten heimkehrt. Und wenn wir uns vorstellen, daß auch wir nach Wien heimkehren werden – so sehr wir es wünschen, wissen wir doch nicht, ob

Bd. 1, S. 265, 267, 289. Zur Einschränkung der pazifistischen Literatur durch die Zensur HALLIDAY, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War (zit. Anm. 8), bes. S. 135–167.

³¹⁾ LUDWIG HÄNSEL, *Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Denkern und Dichtern der Neuzeit*, Wien, München 1960, S. 212.

³²⁾ VIERTEL, Karl Kraus (wie Anm. 1), S. 9.

³³⁾ Ebenda, S. 10.

wir es hoffen oder fürchten sollen. Der unwahrscheinliche Ort, wo wir jetzt stehen, ist der Schnittpunkt zweier entgegengesetzter Bewegungen; zweier kontradiktorischer Blicklinien – oder vielmehr: hier scheint die Zeit gleichzeitig vorwärts und rückwärts zu laufen. Da weiß keiner, wohin er gelangen wird [...]. Man versuche, sich am geistigen Himmel zu orientieren! Vergebens.³⁴⁾

Diese Passage war Ausdruck einer tiefreichenden Skepsis, ob dereinst bei Friedensschluss die Heimkehr aus der Etappe nach Wien überhaupt noch möglich sei. Die räumliche Metaphorik zweier kontradiktorischer Perspektiven artikuliert primär Hindernisse zeitlicher Wesensart, eine epochale Zäsur intendierend insofern, als das einst blühende Wien lediglich als unzeitgemäßer Widergänger in die Kriegsgegenwart hineinragt. Es ist einerseits sowohl ein melancholischer als auch ein kritischer Blick, den Viertel hier auf die Wiener Kultur vor 1914 wirft; andererseits impliziert seine Betrachtung gleichfalls einen zukunftssträchtigen, modernen Aspekt. Denn Kraus' ethische Integrität und künstlerische Innovation hätte sich ohne den Wiener Kulturraum überhaupt nicht ausbilden können. So verdankt der Satiriker dem „genius loci“³⁵⁾ der Stadt die entscheidenden Anstöße für seine neuartige Kunstform; erstens, weil die journalistischen Fehlleistungen der in Wien ansässigen ›Neuen Freien Presse‹ die Kreativität des Satirikers stimulieren;³⁶⁾ zweitens, weil hier Persönlichkeitskult und satireaffines Milieu zusammentreffen:

Die Beliebtheiten konnten sich nicht beklagen, daß der Satiriker sie vernachlässigte. Wie der Tag sie brachte, holte er sie aus den Spalten der Blätter hervor, die Publikumsmenschen, all diese netten und tüchtigen Wiener und Europäer, die einbekannten Repräsentanten des Zeitgeists. Diese Gesellschaft hatte den Satiriker mit Huld bewillkommt – Wien bot seinem besondern Sohne sofort die Schoßkindschaft an. Raisonieren, Raunzen, Frozzeln gehörte hier seit je zur Lebenskunst. [...] Alle Sachlichkeiten: Staat und Kirche, Politik und Justiz, Wissenschaft und Geschäft, traten in dem Reigen dieser Stadt als bunte Figuren auf, der Prophet als Wurstel – warum sollte nicht auch der Satiriker mitspielen? [...] Wien erwartete von Karl Kraus eine ergötzliche chronique scandaleuse. Er hätte als der ungezogene Liebling der Wiener Grazien alt werden können [...]. Karl Kraus nahm alle Unliebenswürdigkeit zusammen und wurde ein Spielverderber.³⁷⁾

Wie Rom einst den antiken Satirikern liefert Wien also Kraus mit den lokalen Medien und der Profilierungsneurose der hiesigen Bevölkerung erst den passenden Stoff. Zudem inspiriert ihn Wien mit den formalen Ressourcen der im städtischen Kontext kultivierten Altwiener Komödie („Wurstel“) zu seiner satirischen Kunst. Darüber hinaus fördert die Stadt – Viertel dürfte nicht nur

³⁴⁾ Ebenda, S. 8f.

³⁵⁾ Ebenda, S. 16.

³⁶⁾ Vgl. ebenda.

³⁷⁾ Ebenda, S. 18f.

an die Theaterstücke des von Kraus verehrten Johann Nestroy, sondern auch an das satirische Feuilleton Ferdinand Kürnbergers oder Leo Spitzers gedacht haben – eine allgemeine satirische Atmosphäre („Raisonnieren, Raunzen, Frozzeln“),³⁸⁾ dank der Kraus zunächst seine Satiriker-Karriere vorantreiben konnte, bis dann die Nivellierung dieser Kultur bei ihm Abwehrreflexe hervorrief und zur Entwicklung jener aggressiven satirischen Stilmittel führte, die Viertel als künstlerisches Novum im literarischen Feld herausstellt.

Mit dieser semantischen Zuspitzung inszenieren die Essays Wien als mythischen *Ursprungsort* einer satirischen modernen Kunst. Argumentative Unterstützung holte sich Viertel dazu ähnlich wie Kraus bei Schillers Formentypologie, gemäß welcher Satiriker wie Juvenal, Lukian oder Jonathan Swift „mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet haben“ müssten.³⁹⁾ Kraus' satirische Texte werden auf dieser Folie als ‚weltliche‘ Modifikationen der jüngst vom Satiriker verfassten, idyllisierenden Naturgedichte betrachtet:

Die Welt – als ein Irrweg, Abweg, Umweg zum Paradiese zurück. Und so versuche ich denn auch die Entwicklung dieser merkwürdigen Begabung zu deuten: Intellektualität als ein Abweg, der zu Unmittelbarkeit, zum Geiste zurückführt. Publizität – ein Irrweg zu Sprache zurück. Die Satire – ein Umweg zum Gedicht.⁴⁰⁾

Viertel richtet demnach in seinen Essays den Blick nicht nur aus der ostgalizischen Etappe nach Wien und aus der Natur auf die Stadt, sondern auch von der Peripherie der bürgerlichen Kunstanschauung auf deren Zentrum: von den von ihr kunsttheoretisch marginalisierten satirischen Formen auf die hochgradig prestigeträchtige, mit dem bürgerlichen Kunst-Nomos bestens konvergente naturlyrische Gattung. Der Rekurs auf Schiller nutzte klug sowohl die kanonische Geltung des Weimarer Klassikers als auch die Reputation, über welche

³⁸⁾ Ein Panorama der österreichischen Satire von Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zeichnen die Tagungsbände: *Satire – Parodie – Pamphlet – Caricature en Autriche à l'Époque de François-Joseph, 1884–1914*, hrsg. von GILBERT RAVY und JEANNE BENAY, Rouen 1999; *Écritures et Langages satiriques en Autriche, 1914–1938*, Satire in Österreich, 1914–1938, hrsg. von GILBERT RAVY und JEANNE BENAY, Bern u. a. 1999; *Österreichische Satire, 1933–2000, Exil – Remigration – Assimilation*, hrsg. von JEANNE BENAY, ALFRED PFABIGAN und ANNE SAINT SAUVEUR, Bern 2003; *Österreich, 1945–2000, Das Land der Satire*, hrsg. von JEANNE BENAY und GERALD STIEG, Bern 2002.

³⁹⁾ SCHILLER, *Theoretische Schriften* (zit. Anm. 7), S. 742: „Die pathetische Satyre muß also jederzeit aus einem Gemüte fließen, welches von dem Ideale lebhaft durchdrungen ist. Nur ein herrschender Trieb nach Übereinstimmung kann und darf jenes tiefe Gefühl moralischer Widersprüche und jenen glühenden Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen, welcher in einem Juvenal, Lucian, Dante, Swift, Young, Rousseau, Haller und anderen zur Begeisterung wird. Die nehmlichen Dichter würden und müßten mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet haben [...]“. Siehe das entsprechende Zitat in: KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 443/444, S. 13f.

⁴⁰⁾ VIERTEL, *Karl Kraus* (zit. Anm. 1), S. 64.

die satirischen Formen zum Ende der Aufklärungsperiode, als Schiller seine Abhandlung formulierte, noch verfügten.⁴¹⁾ Allein, indem Viertel Kraus' Zeitsatire mittels der vom Satiriker verfassten Naturlyrik künstlerisch legitimiert, bleibt sein Plädoyer für die satirischen Formen dem Normenkatalog sowie dem Gattungstableau der bürgerlichen Kunstanschauung treu.

2. *Humanismus versus Kapitalismus: Wien als Symbol*

Liegler schrieb zur selben Zeit wie Viertel, allerdings im beschaulichen St. Pölten, an ›Karl Kraus und sein Werk.⁴²⁾ Ursprünglich war die Monografie von Kraus' Verleger Kurt Wolff als „Urkundenbuch [...], über das tunlichst keine spätere Literatur- und Geschichtsklitterung mehr hinauskommen wird“,⁴³⁾ in Auftrag gegeben worden. Die Fertigstellung des Textes verzögerte sich jedoch derart, dass Wolff das Interesse daran verlor;⁴⁴⁾ wie er übrigens auch von Viertels Essays zunächst angetan gewesen war, sie indes nach dem Zerwürfnis mit Kraus nicht mehr publizieren mochte.⁴⁵⁾ 1920 erschien Lieglers Studie daher im Wiener Verlag Richard Lányi; 1933 wurde sie ein weiteres Mal aufgelegt. Wie Viertels Essays stellt die Monografie eine Sinnsuche dar: eine „Flucht in den Geist“, dank der Liegler „die eigene Menschenwürde und den Glauben an die Wahrhaftigkeit und das Gefühl sittlicher Verantwortung“ wiedererlangt

⁴¹⁾ JÖRG SCHÖNERT, *Satirische Aufklärung. Konstellationen und Krise des satirischen Erzählens in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 329–342. Bislang unveröffentlichte Habilitationsschrift (eingereicht 1976 beim Fachbereich 14 der Universität München). Einsehbar unter <www.goethezeitportal.de/db/wiss/aufklaerung/schoenert_satirische_aufklaerung.pdf> [10.05.2016].

⁴²⁾ Liegler war vor dem Krieg Beamter des Finanzministeriums und hatte 1911 als Erster in einer Wiener Zeitung, dem ›Wiener Montagblatt‹, den ansonsten von der lokalen Presse totgeschwiegenen Kraus gewürdigt. Der Satiriker hatte dies registriert und für Liegler Karten für eine seiner Vorlesungen zurücklegen lassen. Während der Arbeit an der Monografie intensivierte sich die Beziehung. Schließlich war Liegler als Korrektor und Berater des Satirikers tätig. 1923 brach der Kontakt aufgrund einer von Liegler veranstalteten Nestroy-Ausgabe ab. Siehe LIEGLER, *Meine Erinnerung an Karl Kraus* (zit. Anm. 29), bes. S. 8, 12, 16–18.

⁴³⁾ WStLB I.N. 164.185, zitiert nach KRAUS, *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin* (zit. Anm. 6), Bd. 2, S. 239. Es war geplant, das Buch in der von Georges Brandes herausgegebenen Reihe ›Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen‹ zu publizieren. Deren Bände waren Aristoteles, Dante, Schiller, Kleist, Ibsen, Storm, Maupassant oder France gewidmet. Ursprünglich gehörte die Reihe dem Bardt-Marquardt-Verlag. Es macht den Anschein, als habe sich Wolff während des Kriegs mit dem Gedanken getragen, die Reihe zu übernehmen. Siehe KARL KRAUS und KURT WOLFF, *Zwischen jüngstem Tag und Weltgericht. Briefwechsel 1912–1921*, hrsg. von FRIEDRICH PFÄFFLIN, Göttingen 2007, S. 51f., 245.

⁴⁴⁾ Wolff erkundigte sich in einem Brief vom 18. Dezember 1917 bei Kraus, ob er die Weiterfinanzierung des Projekts für sinnvoll erachte. Siehe ebenda, S. 136f.

⁴⁵⁾ Ebenda, S. 15–20; 135f.

haben will.⁴⁶⁾ Das Buch war wie die Essays von Viertel das Bekenntnis einer Lebenskrise, die mit Hilfe von Kraus überwunden worden war. Es wurde Zeitgenossen zugeeignet, die eine ähnliche Erfahrung gemacht hatten.⁴⁷⁾

Um wie ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ die sozialen Voraussetzungen für Kraus' außergewöhnliches künstlerisches Schaffen zu klären, beschäftigt sich ›Karl Kraus und sein Werk‹ ebenfalls, und zwar akribisch, mit der habsburgischen Gesellschaft. Die Monografie geht dazu weit ins 19. Jahrhundert zurück und fixiert mit dem Jahr 1848 ein Stichdatum, insofern nach der gescheiterten Märzrevolution habsburgische Machtpolitik, Plutokratie und Presse einen Kulturzerfall verursachen, der notwendig den modernen Satiriker auf den Plan ruft. So erlöscht nach 1848 für Liegler eine „reine“, „edele“ und „menschliche[]“ „Volkskraft“ – eine „altösterreichische[] Heiterkeit“ –, die „der letzte Ausklang der formfreudigen Weltanschauung des Barocke“ gewesen war.⁴⁸⁾ Symptomatisch erlahmt nach 1848 auch die Kreativität der Künstler, die zuvor Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Grillparzer, Nestroy oder Adalbert Stifter ausgezeichnet hatte.⁴⁹⁾ Hauptschuldig an dieser Entwicklung war, in gut Kraus'scher Manier, die Presse, die gemäß Liegler nach 1848 zwar von der staatlichen Zensurbehörde weniger reguliert wurde, die jedoch ab diesem Zeitpunkt ihre Inhalte immer stärker den Kundenbedürfnissen anpasste, um auf dem freien Markt zu bestehen.⁵⁰⁾ Anstelle der demokratischen und aufklärerischen Ideen, die die Zeitungen vor 1848 in Umlauf brachten, schwächten sie dadurch jetzt Ethos und Urteilskraft des bürgerlichen Publikums. Und während die konservativen, ländlichen Gebiete der Habsburgermonarchie von dieser intelligiblen Degeneration des Bürgertums verschont bleiben, sind es in ›Karl Kraus und sein Werk‹ vor allem die Großstädte, in denen Geldadel, jüdische Finanzmagnaten, Liberalismus, Journalismus und intellektuelle Blassiertheit ihre Exzesse feiern.⁵¹⁾ Um 1900 erreicht dann in der Monografie der Moral- und Kulturzerfall in Wien seinen gesamteuropäischen Höhepunkt und lässt – wie später in Hermann Brochs ›Hofmannsthal und seine Zeit‹ (1955) – den Satiriker Kraus als „letzte[s] Warnungssignal“ entstehen.⁵²⁾

In ihren Grundzügen kommen diese Bedingungen des Œuvres von Kraus ebenfalls in Viertels Essays zur Sprache. Die Diagnose lag auf der Hand, zähl-

⁴⁶⁾ LEOPOLD LIEGLER, *Karl Kraus und sein Werk*, Wien 1920, S. 5.

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 6.

⁴⁸⁾ Ebenda, S. 10.

⁴⁹⁾ Ebenda.

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 28f.

⁵¹⁾ Ebenda.

⁵²⁾ Ebenda, S. 10. Vgl. HERMANN BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt/M. 2001, S. 170–195.

ten doch zuvor entsprechende Überlegungen zum Motivbestand der ›Fackel.⁵³⁾ Im Einklang mit Kraus, Viertel oder etwa Robert Scheu ist denn auch Wien für Liegler jener Ort der Erde, wo man sich auf das Unwesentliche konzentriert, sich mit allen Mitteln – sei es Ornament, Persönlichkeit oder Gemüt(lichkeit) – der Logik der realen Dinge entwindet.⁵⁴⁾ Allein, Wien bedeutet für Liegler weitaus mehr als bloß eine Stadt, deren Wirtschafts- und Medienhistorie Stoff für die *Ursprungserzählung* der zeitgenössischen Satire liefert. Wien ist in ›Karl Kraus und sein Werk‹ zugleich „das *Symbol* einer beinahe schon verschollenen Kultur, die vergebens ihre alte Tradition verteidigt und sich gegen den Geist der neuen Zeit mit seinem gewissenlosen Erwerbs- und Machtrausch wehrt.“⁵⁵⁾ Die Monografie unterscheidet folglich nicht nur zwischen einem habsburgischen Kulturraum vor und nach 1848, sondern auch um 1900 zwischen einem durch Kapitalismus und Presse moralisch ausgehöhlten „Neuösterreichertum und Neuwienertum“ sowie einem in der Stadt dazumal noch aufspürbaren, in die Zeit vor 1848 zurückreichenden „alten Österreichertum[]“⁵⁶⁾ das sich mit aller Kraft gegen die „Entfremdung von der Natur“⁵⁷⁾ und gegen den Verlust der urösterreichischen, ins 17. und 18. Jahrhundert datierten Kulturwerte zur Wehr setzt. Dieser in Wien gleichsam eingekapselte „edle[] Kern“⁵⁸⁾ ist der Satiriker Kraus, der, 1874 geboren, für Liegler zur letzten Generation zählt, deren künstlerische und moralische Wertmaßstäbe durch die altösterreichische Kultur und, damit gekoppelt, durch die Landschaften der Habsburgermonarchie geprägt wurden, wie sie einst auf Nestroy wirkten und von Stifter kunstvoll beschrieben werden.⁵⁹⁾

Die Monografie aktualisiert auf diese Art und Weise ebenfalls die bis in die Antike zurückreichende Vorstellung der Satire als urbaner literarischer ‚Gattung‘ bzw. des Satirikers als Satyrn, der, vom Wertesicheren Land und aus der Natur kommend, den Sittenverfall der Stadt verspottet. Und gleich Kraus und Viertel rekurriert Liegler in diesem Kontext auf Schillers Formentypologie und fasst entsprechend den Satiriker als einen Künstler auf, der „von dem Ideal lebhaft durchdrungen ist“, der „mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet haben“ würde, und der wie „die Dichter

⁵³⁾ Stellvertretend für die unzähligen Invektiven aus Kraus’ Feder die Aphorismen in ›Pro domo et mundo‹ (1912) in: KRAUS, Schriften (zit. Anm. 9), Bd. 8, S. 257–265; zudem den Text von Robert Scheu anlässlich des Todes des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger in: DERS., Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 301–302, S. 37–45.

⁵⁴⁾ Vgl. LIEGLER, Karl Kraus und sein Werk (zit. Anm. 46), S. 62f.

⁵⁵⁾ Ebenda; Hervorhebung C. v. d. S.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 60f.

⁵⁷⁾ Ebenda, S. 29.

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 62.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 60f.

[...] überall [...] als [...] Zeuge[] und als [...] Rächer der Natur“ auftritt.⁶⁰⁾ Dass Kraus nach seiner Hinwendung zur Naturlyrik diese Kriterien erfüllt, steht für Liegler ebenso außer Frage. Darüber hinaus konstruiert er eine generationsbedingte Verwandtschaft mit Stifters „inbrünstiger Naturanschauung“ und dessen „heilige[r] Lebenseinheit“:⁶¹⁾ Der von der Wiener Presse und dem in Wien ansässigen Kapital verursachte Kulturzerfall wird demnach von einem Satiriker bekämpft, der das urbane habsburgische Machtzentrum mit den auf dem Land konservierten altösterreichischen Werten sowie mit den humanistischen Idealen der Weimarer Klassik vermittelt.⁶²⁾ Ergo wird Kraus als philanthropischer „Unmenschenfresser“ sowie als „Imperativ reinen Menschentums“ gedeutet.⁶³⁾ Mit Hilfe von Schillers Formentypologie wertet Liegler solcherart nicht nur den als minderwertig erachteten Kunststatus der satirischen Formen auf, sondern bringt zugleich Kraus' satirische Texturen als moderne Variante der Ideen und Formen der Weimarer Klassik in Umlauf.

Wien fungiert so in ›Karl Kraus und sein Werk‹ als *Symbol* für ein künstlerisches Schaffen, das sowohl dem Sitten- und Kulturzerfall in der Moderne als auch der bürgerlichen Kunstauffassung bzw. „einer aller geistigen Verantwortlichkeit entlaufenen Ästhetik“⁶⁴⁾ die Stirn bietet, deren „Grundsätze[]“⁶⁵⁾ der ethisch und politisch engagierten Auseinandersetzung der Kunst mit der realen Lebenswelt ebenso Steine in den Weg legen, wie sie Kraus' satirische Formen an die Peripherie der Kunst verbannen. Diese Invektive dürfte bewusst auch auf Volkelts ›System der Ästhetik‹ (1905/1910/1912) gemünzt gewesen sein, das in der Monografie verschiedentlich erwähnt wird.⁶⁶⁾ Der Entwurf einer alternativen Kunsttheorie, basierend auf satireadäquaten Normen, war für Liegler entsprechend dringend notwendig. Als Energiequellen für dieses – von ihm selber nicht verwirklichte – Projekt sind dem Wien-Topos in ›Karl Kraus und sein Werk‹ eine altösterreichische Landschaft eingeschrieben sowie, damit assoziiert, Stifters physikotheologische Ekphrasis und Nestroys Altwiener

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 58. Vgl. SCHILLER, Theoretische Schriften (zit. Anm. 7), S. 742, 728; zudem KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 443/444, S. 13f.

⁶¹⁾ LIEGLER, Karl Kraus und sein Werk (zit. Anm. 46), S. 61.

⁶²⁾ Zur Legitimierung der Satire berief sich etwa auch Kurt Tucholsky auf die von Schiller inspirierte Formentypologie. Siehe Tucholskys Rezension von Heinrich Manns Romansatire ›Der Untertan‹ in: Die Weltbühne (zit. Anm. 2), 15 (1919), S. 303–308.

⁶³⁾ LIEGLER, Karl Kraus und sein Werk (zit. Anm. 46), S. 72, 92.

⁶⁴⁾ Ebenda, S. 90.

⁶⁵⁾ Ebenda.

⁶⁶⁾ Ebenda, S. 79f., 323. Liegler bezieht sich dabei durchaus positiv auf Volkelts Analyse der satirischen Strukturen per se, stellt aber im selben Kontext klar, dass für Kraus „die allgemein verbindlichen Regeln der Schulästhetik aufgehoben“ sind, „und zwar zu Gunsten einer anderen Gesetzmäßigkeit, die sich direkt aus der Grundstimmung, dem Wesen und der Dynamik des Polemischen ableitet“ (ebenda, S. 80).

⁶⁷⁾ Ebenda, S. 61.

Volkstheater;⁶⁷⁾ zudem die humanistische Kunst- und Weltanschauung der Weimarer Klassik, die den satirischen Formen noch freundlich gesinnt gewesen war; sowie schließlich die Satire von Kraus.

3. *Asphalliteratur und Heimatkunst: Wien als Gegenwart*

Benjamins Essay ›Karl Kraus‹, publiziert 1931 in der ›Frankfurter Zeitung‹, ist die komplexeste kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem Wiener Satiriker in der literarischen Moderne. Sie zeugt von der Avantgardefunktion der satirischen Formen, umso mehr als Benjamins satirische Initiation dem gängigen Muster folgt: Während Europas soziale Distinktionen, ethische Grundwerte und ästhetische Maximen im Ersten Weltkrieg einen drastischen Kurssturz erfuhren und an Evidenz einbüßten, hatte auch er begonnen, wahrscheinlich auf die Anregung Werner Krafts hin, ab dem Jahr 1916 intensiv Kraus' ›Fackel-Hefte und dessen Lyrikbände ›Worte in Verse‹ (1916–1930) zu studieren. Wie viele Zeitgenossen nahm also auch er die Zeitgeschehnisse mittels einer in Wien satirisch justierten Optik wahr.⁶⁸⁾

Wie nachhaltig dieser Eindruck gewesen war, zeigt Benjamins konstante Beschäftigung mit der Satire in den folgenden Jahren. Zwischen 1918 und 1923 übte er sich im Verfassen satirischer Glossen auf den Berner Universitätsbetrieb.⁶⁹⁾ 1926 gab er seinen Einstand als Kulturkritiker mit einem inhaltlich und stilistisch von der ›Fackel‹ inspirierten Verriss Fritz von Unruhs.⁷⁰⁾ In der zweiten Hälfte der Dekade fungierte er als kritischer Beobachter der Satireszene der Weimarer Republik, in der sich auch Kraus bewegte.⁷¹⁾ Insbesondere den linksbürgerlichen Satirikern, namentlich Erich Kästner, Hermann Kesten, Walter Mehring und Kurt Tucholsky warf er im Rahmen dieser Tätigkeit vor, mit ihren zynischen Karikaturen der deutschen Verhältnisse die künstlerische Integrität der satirischen Formen, für die Kraus' Texte einstanden, verletzt und die Satire zu „eine[m] Konsumartikel“ entwürdigt zu haben.⁷²⁾ Benjamin

⁶⁸⁾ Vgl. WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER unter der Mitwirkung von THEODOR W. ADORNO und GERSCHOM SCHOLEM, Frankfurt/M. 1991, Bd. 2.3, S. 1078.

⁶⁹⁾ Benjamins satirische Versuche sind zusammengestellt in: Ebenda, Bd. 4.1, S. 441–470, bes. S. 441–448.

⁷⁰⁾ Ebenda, Bd. 3, 23–28. Zu Benjamins von Kraus beeinflusstem Einstand als Literaturkritiker ALEXANDER HONOLD, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 2000, S. 209–220.

⁷¹⁾ Zu Benjamin als Beobachter der Satire-Szene der Weimarer Republik siehe die Rezensionen in: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 3, bes. S. 171–174, 219–225, 279–283, 448f.; Bd. 4.1, S. 552–554.

⁷²⁾ Ebenda, Bd. 3, S. 281.

attackierte damit eine Berliner Autorengruppe, deren Satiren, was Aggressionsgrad und Objektwahl anging, aus seiner Sicht zu starke Konzessionen an den profitinteressierten Kulturbetrieb, etwa an den Ullstein-Verlag, machten.⁷³⁾ Satirische Formen hatten in der Weimarer Republik zwar Konjunktur: allerdings – worauf Benjamin mehrfach hinwies – um den Preis ihres künstlerisch-ethischen Gehalts.⁷⁴⁾

Benjamins Interesse an den satirischen Formen minderte sich dadurch keineswegs. Ganz im Gegenteil integrierte er sie systematisch in seine Überlegungen zu einer antibürgerlichen bzw. materialistischen Ästhetik. Auch Großstädte spielten dabei eine wichtige Rolle: So stößt man in Benjamins Texten nebst Berlin, wo die Kulturindustrie die satirischen Formen zynisch werden lässt, auch auf Paris als Gründungsort eines sozialkritischen Kabarett⁷⁵⁾ sowie auf Wien, das wie bei Viertel und Liegler im Verbund mit der Habsburgermonarchie als *Ursprungsmythos* der zeitgenössischen Satire inszeniert wird. In der Rezension von Polgars satirischem Kurzprosaband ›Hinterland‹ skizziert Benjamin 1929 zu diesem Zweck eine über Nestroy und die Kasperle-Figur bis zu Abraham a Santa Clara ins Barock zurückreichende Traditionslinie Altwiener Spottkultur,⁷⁶⁾ die er andersherum mit Polgar, Kraus, Alfred Kubin, der für den ›Simplicissimus‹ zeichnete, sowie dem Starschauspieler Max Pallenberg in die eigene Schreibgegenwart verlängert:

Es ist nachgerade überhaupt die europäische Rolle des Österreichertums geworden, aus seinem ausgepowerten Barockhimmel die letzten Erscheinungen, die apokalyptischen Reiter der Bürokratie zu entsenden: Kraus, den Fürsten der Querulanten, Pallenberg, den geheimsten der Konfusionsräte, Kubin, den Geisterseher in der Amtsstube, Polgar, den Obersten der Saboteure.⁷⁷⁾

⁷³⁾ Die satirisch-zynischen Verhältnisse im Ullstein-Verlag schildert eindrücklich VICKY BAUM, *Es war alles ganz anders*, Köln 2018, S. 232–334.

⁷⁴⁾ Ähnliche Vorwürfe erhob ebenfalls Kraus anfangs der 1930er Jahre in der ›Fackel‹. Siehe KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 847–851, S. 77f. Tatsächlich litt Tucholsky unter der vom Ullstein-Verlag verlangten Entschärfung seiner Satiren. Siehe MICHAEL HEPP, Kurt Tucholsky, Reinbek/H. 1998, S. 115f. Im gemeinsam mit John Heartfield publizierten Text-Bildband ›Deutschland, Deutschland über alles‹, erschienen 1929 in Willi Münzenbergs Neuem Deutschem Verlag, verspottete er denn auch die künstlerische und moralische Nivellierung der satirischen Formen durch die kommerzielle Revueproduktion. Siehe KURT TUCHOLSKY, *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*, hrsg. von ANTJE BONITZ, DIRK GRATHOFF, MICHAEL HEPP und GERHARD KRAIKER, Reinbek/H. 2004, Bd. 12, S. 99–107. Allgemein zur ökonomischen Bedingtheit satirischer Gesellschaftskritik in der Weimarer Republik PETER JELAVICH, *Berlin Cabaret*, Cambridge/Massachusetts 1993, S. 187–209.

⁷⁵⁾ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 3, S. 183f.

⁷⁶⁾ Ebenda, S. 200.

⁷⁷⁾ Ebenda. Benjamin spielt hier auf Kubins 1909 erschienenen Roman ›Die andere Seite‹ an. Vgl. ALFRED KUBIN, *Die andere Seite*, Reinbek/H. 2014, bes. S. 233. Zu Pallenberg im vorliegenden Aufsatz Anmerkung 22.

Mit ein Grund für die Funktionalisierung der Habsburgermonarchie als Entstehungsort einer satirischen Kapitalismuskritik war auch hier – wie zuvor schon bei Liegler und Viertel – die geografische Einbettung der Kulturmetropole Wien in eine österreichische Naturidylle, in deren Schatten sich Polgar (vor dem Krieg in Wien lebend und arbeitend) „sein[en] Spott gekühlt“ habe.⁷⁸⁾ Neben dieser sowohl von der Satyr-Etymologie als auch von Schillers Formen- typologie inspirierten *symbolischen* Argumentationsstrategie ist die österreichische Satire indes für Benjamin auch deshalb von spezieller Bedeutung, weil ihm die spezifische habsburgische Traditionslinie die Möglichkeit bietet, den Ursprung der modernen satirischen Formen noch vor die Aufklärung ins Barock zu datieren. Dadurch werden analog zum Trauerspiel des 17. Jahrhunderts die satirischen Formen als vor- und antibürgerliche Stilmittel zur Überwindung der bürgerlichen Kunstanschauung beworben. Benjamins Habilitationsschrift ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ (1928) will entsprechend explizit dem „Papst der Ästhetik“ Volkelt das Handwerk legen.⁷⁹⁾

Diese antibürgerliche Zuschreibung griff Benjamin dann wiederum anfangs der 1930er Jahre in ›Karl Kraus‹ auf. Die erste der drei im Essay isolierten Charakterschichten (›Allmensch‹, ›Dämon‹, ›Unmensch‹) situiert den Wiener Satiriker und mit ihm die satirischen Formen zunächst ebenfalls im weltanschaulichen und kulturellen Milieu der Habsburgermonarchie. Die Urteils- kriterien der ›Fackel‹ beruhen demnach in der konservativ-reaktionären Ebene des ›Allmensch‹ auf der theologischen Erbmasse des 17. Jahrhunderts, die nach Benjamin die geistigen Koordinaten der Habsburgermonarchie bis vor den Ersten Weltkrieg bestimmt.⁸⁰⁾ Zudem wird in der ›Allmensch‹-Ebene die Habsburgermonarchie semantisch mit den humanistischen Ideen Schillers und Goethes angereichert; darüber hinaus hält Benjamin eine weltanschauliche Verwandtschaft zwischen Kraus und Stifter fest.⁸¹⁾ Kraus' Texte werden derart wie in ›Hinterland‹ sowie bei Viertel und Liegler mit der Weimarer Klassik und einem habsburgischen Kulturraum assoziiert, dessen barocke und satirische Konnotationen ihn als Alternative zu einem literarischen Feld lesbar machen, das vom bürgerlichen Kunst-Nomos beherrscht wird. Es ist nicht zuletzt die

⁷⁸⁾ BENJAMIN, Gesammelte Schriften (zit. Anm. 68), Bd. 3, S. 199.

⁷⁹⁾ Siehe Benjamins Angriffe auf Volkelt in: Ebenda, Bd. 1.1, S. 279; Bd. 1.3, S. 879f.

⁸⁰⁾ Ebenda, Bd. 2.1, S. 339f. Zum ›Karl Kraus‹-Essay CHRISTIAN SCHULTE, Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus, Würzburg 2003. Allgemein zu Kraus und Benjamin ALEXANDER HONOLD, Karl Kraus, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von BURKARDT LINDNER, Stuttgart 2011, S. 522–538; JOSEF FÜRNKÄS, Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin, in: Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, hrsg. von JACQUES LE RIDER und GÉRARD RAULET, Tübingen 1987, S. 209–224.

⁸¹⁾ BENJAMIN, Gesammelte Schriften (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 339f.

überkommene Sympathie von Satiriker und Natur – also Kraus' Empathie für Tiere, seine geologischen und kosmologischen Weltgerichte –, die Benjamin anführt, um diese Traditionsbezüge zu legitimieren.⁸²⁾

Vermittelt über die ‚dämonischen‘ Wesensmerkmale des Satirikers gelangt man dann schließlich auch in ›Karl Kraus‹ aus dem habsburgischen Kultur- und Naturraum des ‚Allmenschen‘ nach Wien. Alles andere als zufällig platziert Benjamin diese Stadt, die er zuvor bereits als *Ursprung* und *Symbol* der satirischen Formen vorgestellt hat, ebenfalls in der progressiv-revolutionären Ebene des ‚Unmenschen‘. Zu diesem Zweck deutet er zwei Begriffe um: Die erste Reinterpretation betrifft das Genre der „Heimatkunst“, als deren „einzig rechtmäßige Form“ die Satire vorgeschlagen wird;⁸³⁾ die zweite Neuauslegung betrifft das Etikett des „Wiener Satiriker[s]“.⁸⁴⁾ Der darin mitschwingende Lokalbezug, der mit der Universalitätsforderung der bürgerlichen Kunstanschauung konfligiert und Kraus' Schaffen von konservativen Literaturkritikern entsprechend regelmäßig zur künstlerischen Disqualifizierung angeheftet wurde,⁸⁵⁾ befördert Benjamins Begriffsoperation umgekehrt zum Prädikat für einen kritischen Wirklichkeitszugriff, wie ihn seine materialistische Ästhetik für die moderne Kunst einfordert.⁸⁶⁾ Mit dieser Dekonstruktion gab ›Karl Kraus‹ zu bedenken, dass sich wahre patriotische Kunst nicht wie die Heimatkunst im Sinne der von Adolf Bartels im *Kunstwart* eingeführten Bedeutung auf die zeitenthobene Natürlichkeit der Scholle besinnt,⁸⁷⁾ sondern nachgerade konkrete soziale Brennpunkte im tendenziell städtischen Kontext bearbeitet.

⁸²⁾ Ebenda, S. 341.

⁸³⁾ Ebenda, S. 354. Benjamin beschäftigte die These der Satire als Heimatkunst nachhaltig. Siehe SOMA MORGENSTERN, *Kritiken · Berichte · Tagebücher*. Lüneburg 2001, S. 545, 549. Vgl. dagegen die von Hugo von Hofmannsthal im Jahr 1919 gehaltene Rede ›Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau, in der die Regeneration der durch den Ersten Weltkrieg fragwürdig gewordenen bürgerlichen Kunstauffassung durch die Rückbesinnung auf die im ländlich-konservativen Kontext von alters her gepflegten ästhetischen Formen anempfohlen wird. Siehe HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 2, 1914–1924, hrsg. von BERND SCHOELLER in Beratung von RUDOLF HIRSCH, Frankfurt/M. 2010, S. 55–68, bes. S. 59f.

⁸⁴⁾ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 354.

⁸⁵⁾ Siehe die Pressestimmen zur Inszenierung der ›Überwindlichen‹ an der Berliner Volksbühne in: KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 827–833, S. 11–32. Benjamin hatte die Aufführung für ›Die Literarische Welt‹ am 1. 11. 1929 rezensiert. Siehe BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 4.1, S. 552–554.

⁸⁶⁾ Ebenda, Bd. 2.1, S. 339f.

⁸⁷⁾ Zur Heimatkunst KARLHEINZ ROSSBACHER, *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1979; zur a-politischen Haltung dieser Kunstform bes. S. 56–60. Zur Heimatkunst in den 1920er und frühen 1930er Jahren ULRIKE HASS, *Vom Aufstand der Landschaft gegen Berlin*, in: *Literatur der Weimarer Republik, 1918–1933*, hrsg. von BERNHARD WEYERGRAF (= *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* 8), München, Wien 1995, S. 340–370.

Anders gesagt: Der Stoff der modernen Kunst ist der Asphalt der kapitalistischen Metropolen, die ihr gemäße urbane Form die Satire und der Ort, wo sie *gegenwärtig* exemplarisch geschaffen wurde – Wien.⁸⁸⁾

4. *Antibürgerliche Schiffsscrew: Wien als Utopie*

Kontextualisierung, Motive sowie Argumente von Benjamins ›Karl Kraus‹-Essay bezogen ihre Semantik aus der zeitgenössischen Debatte um die Kunstqualität der satirischen Formen, die damals prominent am Exempel von Kraus ausgetragen wurde.⁸⁹⁾ Mit Hilfe von Theodor W. Adorno hatte sich Benjamin alle relevanten Publikationen besorgt, darunter die Arbeiten Viertels und Lieglers.⁹⁰⁾ Während ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ im ›Karl Kraus‹-Essay gut wekommt – der Entscheidungsnotstand an der Bruchkante der bürgerlichen Systeme besitzt gewisse Ähnlichkeiten mit der vordifferentiellen und -kulturellen Charakterschicht des ‚Dämons‘, in die Benjamin den archaisch-mythischen Ursprung des Satirikers verlegt –,⁹¹⁾ bildet ›Karl Kraus und sein Werk‹ hingegen die polemische Basis von Benjamins Charakteranalyse. Liegler wurde sowohl als einer der von Benjamin verachteten Adepten⁹²⁾ des Satirikers angegriffen als auch für seine bürgerlich-humanistische Interpretation. Auf die ausführliche Pressehistorie in der Monografie anspielend, heißt es in ›Karl Kraus‹ zum Ende des ‚Allmensch‘-Abschnitts:

Die Zeitung ist ein Instrument der Macht. Sie kann ihren Wert nur von dem Charakter der Macht haben, die sie bedient; nicht nur in dem, was sie vertritt, auch in dem, wie sie es

⁸⁸⁾ Vgl. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 365: „So bestätigt sich: Bürgertugenden sind alle Einsatzkräfte dieses Mannes von Haus aus; nur im Handgemenge haben sie ihr streitbares Aussehen erhalten. Aber schon ist niemand mehr imstande, sie zu erkennen; niemand imstande, die Notwendigkeit zu fassen, aus welcher dieser große bürgerliche Charakter zum Komödianten, dieser Wahrer goethischen Sprachgutes zum Polemiker, dieser unbescholtene Ehemann zum Berserker geworden ist. Das mußte aber geschehen, da er die Änderung der Welt bei seiner Klasse, bei sich zu Hause, in Wien zu beginnen dachte.“

⁸⁹⁾ Zur Debatte CHRISTIAN VAN DER STEEG, 50 Jahre Karl Kaus. Robert Musils Differenzierung Dichtung/Satire, in: *Musil-Forum* 33 (2013/2014), S. 162–176.

⁹⁰⁾ WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv, Frankfurt/M. 1997, Bd. 3, S. 514; Brief an Adorno vom 29. 3. 1930.

⁹¹⁾ Zustimmend äußerte sich Benjamin über Viertel im ›Karl Kraus‹-Essay an zwei Stellen. Siehe BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 345, 360. Beim von Benjamin forcierten Begriff des Dämonischen handelt es sich ebenfalls um einen Topos der Kraus-Rezeption. Diskursprägend war die Beschreibung des Satirikers als unheimlichen Vorlesers durch Karin Michaelis, abgedruckt in: KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 336–337, S. 42–46, bes. S. 45f.; daran anknüpfend: VIERTEL, *Karl Kraus* (zit. Anm. 1), S. 72. Siehe auch die Ablehnung des Dämonischen zugunsten eines menschlichen Wesenszugs in: LIEGLER, *Karl Kraus und sein Werk* (zit. Anm. 46), S. 390–392, 395.

⁹²⁾ Vgl. die berühmte Kritik in der ›Einbahnstrasse‹ in: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 4.1, S. 121.

tut, ist sie ihr Ausdruck. Wenn aber der Hochkapitalismus nicht nur ihre Zwecke, sondern auch ihre Mittel entwürdigt, so ist eine neue Blüte paradiesischer Allmenschlichkeit von einer ihm obsiegenden Macht so wenig zu gewärtigen, wie eine Nachblüte goethescher oder claudiusscher Sprache. Von der herrschenden wird sie zu allererst darin sich unterscheiden, daß sie Ideale, die jene entwürdigte, außer Kurs setzt.⁹³⁾

Und zu Beginn des ‚Dämon‘-Abschnitts:

Das große Werk von Leopold Liegler ist aus apologetischer Haltung erwachsen. Kraus als ‚ethische Persönlichkeit‘ zu beglaubigen, ist sein erstes Vorhaben. Das geht nicht. [...] [D]iese unbestechliche, eingreifende, wehrhafte Sicherheit kommt nicht aus jener edlen, dichterischen oder menschenfreundlichen Gesinnung, der die Anhänger sie gern zuschreiben.⁹⁴⁾

Damit distanziert sich Benjamin zugleich jedoch auch von der von ihm in ›Karl Kraus‹ vorgeschlagenen reaktionären, ‚allmenschlichen‘ Charakterebene. In Konkurrenz zum „klassischen [Humanismus]“, den, in dieser Ebene situiert, die Texte Johann Wolfgang von Goethes, Matthias Claudius’, Schillers, Stifters und ganz allgemein die bürgerlichen Kunstwerke transportieren, vertritt daher der ‚Unmensch‘-Abschnitt die These eines für das Œuvre von Kraus signifikanten „realen Humanismus“, der auf marxistischen Werten fußt.⁹⁵⁾ Zusätzlich zu diesem Tausch der Ideologien substituiert der ‚Unmensch‘-Abschnitt eine der fundamentalsten Annahmen der bürgerlichen Ästhetik – die der organischschöpferischen Werkgenese – durch ein produktionsästhetisches Prinzip der Destruktion, wie es paradigmatisch die satirische Zitiertechnik der ›Fackel‹ umsetzt.⁹⁶⁾ Diese Vereinnahmung von Kraus für den Klassenkampf, zu der sich Benjamin aufgrund eines Rosa Luxemburg gewidmeten ›Fackel‹-Texts berechtigt fühlte, ist mitnichten unproblematisch.⁹⁷⁾ Allein kunsttheoretisch ist sie nachvollziehbar: Die satirischen Formen begründeten solcherart nunmehr den systemischen Kern von Benjamins materialistischer Kunsttheorie.

⁹³⁾ Ebenda, Bd. 2.1, S. 344.

⁹⁴⁾ Ebenda, S. 345, 348.

⁹⁵⁾ Ebenda, S. 363.

⁹⁶⁾ Ebenda, S. 366f. Benjamin beruft sich dazu auf: ADOLF LOOS, *Trotzdem*, Gesammelte Schriften, 1900–1930. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, hrsg. von ADOLF OPEL, Wien 1997, S. 184.

⁹⁷⁾ Benjamin zitiert ausführlich diesen ›Fackel‹-Text, der zwar den Kommunismus als „konstante Drohung“ gegen ein inhumanes Besitzbürgertum begrüßt, der aber die gegenwärtige politische Praxis der kommunistischen Parteien zum Teufel wünscht. Siehe KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 554–556, bes. S. 8; vgl. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 366. Zum Interesse von Kraus an Luxemburg und einer allfälligen kommunistischen Ausrichtung des Satirikers vgl. die unterschiedlichen Ansichten von ALFRED PFABIGAN, *Karl Kraus und der Sozialismus*, Wien 1976, S. 251f.; ROBERT COHEN, *Ein Brief Rosa Luxemburgs und die Folgen oder die Linie Luxemburg – Kraus – Benjamin*, in: *Das Argument* 38 (1996), H. 213, S. 94–107, S. 100f.

Die dezidierte Distanzierung von Liegler verdeckt mithin nicht nur die Integration von dessen Kraus-Exegese in Benjamins Konzept der Charakterebenen. Sie täuscht ebenso über die Prämisse hinweg, die Benjamin mit Liegler, aber auch Viertel teilt: Alle drei betrachten Kraus als einen „Diskursivitätsbegründer“,⁹⁸⁾ dessen satirisches Œuvre im literarischen Feld die Souveränität des satirekritischen bürgerlichen Kunst-Nomos herausgefordert und im Ersten Weltkrieg seinerseits verdrängt hat. Benjamin zog freilich die längst fälligen, radikalen Konsequenzen aus der Avantgardefunktion der satirischen Formen, indem er mittels der Umstellung der Kunst auf das produktionsästhetische Prinzip der Destruktion die von Viertel andeutungsweise und von Liegler scharf kritisierte bürgerliche Ästhetik endgültig aushebelte und damit die kunsttheoretische Logik im literarischen Feld kategorisch revolutionierte: Zeitgleich mit Brechts und Piscators epischem Theater, den progressiv-neusachlichen Zeitromanen sowie den modernen Romanen Musils, Alfred Döblins oder Thomas Manns warf Benjamin die Maximen der bürgerlichen Kunst (Autonomie, Universalität, Organizität, Introspektion, Humor etc.) sozusagen über Bord und formierte eine Ästhetik der literarischen Moderne auf dem Fundament von Montage, soziologischer Analyse, gesellschaftskritischem Engagement sowie nota bene satirischem Witz.⁹⁹⁾

Der bürgerlichen Kunstanschauung mit ihrer philanthropischen Wertebasis stand auf diese Art und Weise anfangs der 1930er Jahre im literarischen Feld der Weimarer Republik eine materialistische Ästhetik gegenüber, der die satirischen Formen grundlegend einen misanthropischen Wesenszug einschrieben. Der Satiriker war nun nicht mehr, wie noch bei Viertel und Liegler (die sich

⁹⁸⁾ Zum Begriff MICHEL FOUCAULT, Was ist ein Autor?, in: DERS., Schriften, Bd. 1, Frankfurt/M. 2001, S. 1003–1041, hier: S. 1022.

⁹⁹⁾ Vgl. bspw. die Inversion der Axiome der bürgerlichen Ästhetik in: ERWIN PISCATOR, Schriften, Berlin 1968, Bd. 2, S. 50: „An Stelle des Privaten tritt das Allgemeine, an Stelle des Besonderen das Typische, an Stelle des Zufälligen das Kausale. Das Dekorative wird abgelöst vom Konstruktiven. Dem Emotionellen wird als gleichwertig das Rationelle beigeordnet, und das Sensuelle wird durch das Pädagogische, das Phantastische durch die Wirklichkeit, das Dokument, abgelöst.“ Keineswegs zufällig inszenierte Piscator auf dem Höhepunkt seiner Wirksamkeit in der Weimarer Republik Hašeks Romansatire ›Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk‹. Mit dieser Produktion perfektionierte der Regisseur das Konzept einer politischen Dramaturgie, wie er es im Verlauf der 1920er Jahre entwickelt hatte; entsprechend betrachtet er die Aufführung als Meilenstein des epischen Theaters. Siehe ebenda, Bd. 1, S. 57. Zur satirischen Konstitution der neusachlichen Romane von Hermann Kesten, Erich Kästner und Gabriele Tergit vgl. DEESE, Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität (zit. Anm. 13). Zur Bedeutung der satirischen Formen für die Genese des modernen Romans die Hinweise bei WALTER FANTA, Die Entstehungsgeschichte des ›Mann ohne Eigenschaften‹ von Robert Musil, Wien, Köln, Weimar 2000, S. 212–229. Die Untersuchung satirischer Strukturen in Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ (1929) und Thomas Manns ›Der Zauberberg‹ (1924) ist nach wie vor ein Forschungsdesiderat.

dazu auf Schiller beriefen), ein heimlicher Naturliebhaber und Menschenfreund, sondern der ‚reale Humanismus‘ zeichnete sich in ›Karl Kraus‹ neben seiner Assoziierung mit der modernen Großstadt dadurch aus, dass der Satiriker – und in der Verlängerung der moderne Künstler – den realen Stoff gleich einem Kannibalen verspeist, um mittels Zitat, Montage und Karikatur die sozialen Antagonismen in seine Kunstwerke zu transponieren: „Der Satiriker ist die Figur, unter welcher der Menschenfresser von der Zivilisation rezipiert wurde.“¹⁰⁰) Mit der Metapher des satirischen Kannibalen griff Benjamin ebenfalls auf ein diskurstypisches Bild zurück, das auch Liegler, freilich im Sinne des philanthropischen „Unmenschenfressers“,¹⁰¹) verwendet. Anders als in ›Karl Kraus und sein Werk‹ bilden Kapitalismuskritik, ‚klassischer Humanismus‘ und satirische Formen bei Benjamin indes keine schlagkräftige Allianz mehr. Stattdessen war der satirische Kannibale in ›Karl Kraus‹ ein basales Denkbild zur kunsttheoretischen Reflexion einer literarischen Moderne, deren satirische Matrix zu diesem Zeitpunkt bereits weit über das Œuvre von Kraus hinausreichte.

Dies verdeutlicht eine Textpassage aus dem Nachlass, die aus dem Kontext des ›Karl Kraus‹-Essays stammt. Sie verändert nochmals die Konstellation von satirischen Formen, moderner Kunst und Wien. Es handelt sich dabei um eine an die barocke Emblematis anknüpfende Seefahrer-Allegorie, in der eine Art modernes Narrenschiff das alte Europa mit seinen vom Krieg befleckten, bürgerlichen Idealen und seiner durch die Armut an Erfahrung¹⁰²) in die Krise geratenen Kunst achtern liegen lässt, um einen von Kannibalen bewohnten – satirischen – Kontinent anzusteuern. An Bord des Schiffes befinden sich die Pioniere der materialistischen Ästhetik, für die allesamt gilt, dass satirische Formen in ihrer Werkbiografie von zentraler Bedeutung sind.¹⁰³) Einer von

¹⁰⁰) BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 355.

¹⁰¹) LIEGLER, *Karl Kraus und sein Werk* (zit. Anm. 46), S. 72, 92.

¹⁰²) Vgl. Benjamins berühmte These von der Unmöglichkeit von Erfahrung im und nach dem Ersten Weltkrieg in: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 213–219; vgl. Bd. 2.2, S. 438–465.

¹⁰³) Zur satirischen Prägung Paul Klees MICHAEL BAUMGARTNER und RAINER LAWICKI, *Satire – Ironie – Groteske*, Bielefeld, Berlin, Bern 2013; zur Satire Scheerbarts ERNST OSTERKAMP, *Die Gegenwärtigkeit von Paul Scheerbarts Gegenwelten*, in: *Über Paul Scheerbart II. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden*, hrsg. von MICHAEL M. SCHARDT und HILTRUD STEFFEN, Bd. II: *Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*, Paderborn 1996, S. 236–259, bes. S. 239–241; PETER HALBORN, *Paul Scheerbart. Ein komischer Ulkist*, in: *Über Paul Scheerbart II. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden*, hrsg. von MICHAEL M. SCHARDT und HILTRUD STEFFEN, Bd. II: *Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*, Paderborn 1996, S. 364–378. Scheerbart bezeichnet Swift als seinen „geistige[n] Urgroßvater“. Siehe PAUL SCHEERBART, *70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen, 1889–1915*, hrsg. von PAUL und MECHTILD RAUSCH, Berlin 1991, S. 104. 1906 erschienen zwei Gedichte von Scheerbart in der ›Fackel. Siehe KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 205, S. 22–24.

ihnen – Kraus – nimmt eine Sonderrolle ein. Blinder als die anderen Reisenden fährt er mit, weil die von ihm gesellschaftspolitisch und künstlerisch vertretene, „reaktionäre[] Theorie“ stärker als bei den anderen Passagieren im Widerspruch zur „revolutionäre[n] Praxis“ des persönlichen satirischen Schreibens steht.¹⁰⁴) Diese Sonderrolle gebührt ihm aber auch als Diskursivitätsbegründer, dessen satirisch-moderne Heimatkunst sich kritisch zur bürgerlichen Kunstanschauung verhält, und fast mehr noch, weil sie die materialistische Ästhetik als – positive – *Utopie* antizipiert:¹⁰⁵)

Man muß schon Paul Scheerbart lesen, vor allem seine Menschen sprechen hören, um zu begreifen, wieviel Ornament unsere Rede [...] hat, man muß schon mit Bert Brecht die Armut des Herrn Keuner [...] ermessen und mit Paul Klee auf die Krallenfüße des Angelus Novus geblickt haben [...], um zu ermessen, wie das Schiff[,] das diese Auswanderer aus dem Europa des Humanismus in das gelobte Land der Menschenfresserei trägt, seine Segel gesetzt hat. {Jedenfalls wissen wir seinen Namen ‚Die Armut‘ und daß auf diesem Schiff Karl Kraus der blindeste Passagier ist.} Scheerbart und Ringelnatz, Loos und Klee, Brecht und S[alomon] Friedländer – sie alle stoßen von den alten Ufern, den überreichen Tempeln voll von edlen, mit Opfergaben feierlich behängten Menschenbildern, ab, um sich dem nackten Zeitgenossen zuzuwenden, der schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt. Was diese Mannschaft inspiriert, ist zuletzt das Bewußtsein, daß die Einrichtung des menschlichen Daseins im Sinne der Produktionssteigerung, der besseren Verteilung der Konsumgüter, der Vergesellschaftung der Produktionsmittel mehr und anderes verlangt als eine komfortable Weltbeglückungslehre [...].¹⁰⁶)

„Auswanderer“ sind diese Künstler somit lediglich insofern, als sie aus dem ‚klassisch-humanistischen‘ Europa und dem Machtbereich des bürgerlichen Kunst-Nomos endgültig ausreisen. In Tat und Wahrheit sind es jedoch Heimkehrer, die in einem literarischen Feld anzulanden hoffen, wo die bürgerlichen Kunstprinzipien nicht einmal mehr am Horizont sichtbar sind und wo stattdessen seit jeher die künstlerische Ordnungslogik der satirischen Formen gegolten hat. Berücksichtigt man die bisherige Grammatik des Diskurses, so wäre

Zur Satire von Ringelnatz, Friedländer und Brecht sowie ebenfalls Scheerbart zunächst die Hinweise in: Gegen-Zeitung (zit. Anm. 13), S. 559, 557, 544f. Für Brecht zudem STEPHAN BRAESE, *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*, Opladen 1996, Kap. 3 und 7. Für Friedländer LISBETH EXNER, *Fasching als Logik. Über Salomon Friedländer/Myona*, München 1996, Kap. 2.2. Für Loos FRIEDRICH ACHLEITNER, *Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf Loos*, in: *Écritures et Langages satiriques en Autriche* (zit. Anm. 38), S. 249–262.

¹⁰⁴) BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 342.

¹⁰⁵) Wegen seines antibürgerlich-konkreten Gehalts widerspricht Benjamins Satire-Verständnis grundsätzlich der nach wie vor beliebten – auf Schillers Formentypologie zurückgehenden – Definition der Satire als ‚Utopie ex negativo‘ von Helmut Arntzen. Siehe deren Herleitung in: HELMUT ARNTZEN, *Nachrichten von der Satire*, in: *Gegen-Zeitung* (zit. Anm. 13), S. 6–17, bes. S. 9, 17.

¹⁰⁶) BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.3, S. 1112.

es durchaus angebracht, bei diesem „gelobte[n] Land“ der materialistischen Ästhetik von einem *anderen Wien* zu sprechen – als von einer Utopie eines satirisch-reinen Ursprungs der literarischen Moderne; zudem als von einer Utopie einer ‚realistisch-humanen‘ Gesellschaft.¹⁰⁷⁾ Die Seefahrer-Allegorie dachte solcherart im literarischen Feld der Weimarer Republik die Kombination aus Avantgardefunktion der satirischen Formen und Wien-Topos mit äußerster Konsequenz zu Ende. Realiter entkamen indes weder die materialistische Ästhetik noch die satirischen Formen der Geschichte: Kurz nach der Publikation von ›Karl Kraus‹ befand sich die Mehrheit der satireaffinen Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, unter ihnen Benjamin, auf der Flucht vor dem Hitlerregime. Viele von ihnen verließen zwangsweise Europa. Gleichzeitig veränderte sich für immer in der deutschsprachigen Literatur die kunsttheoretische und produktionsästhetische Relevanz der satirischen Formen.¹⁰⁸⁾

¹⁰⁷⁾ Vgl. VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 83) S. 195f.; Hervorhebungen C. v. d. S.: „Ich finde es nicht zufällig, daß K. E. Neumann sein unbeachtetes Leben hier führte und beschloß; denn *Wien ist die alte porta Orientis für Europa*. Noch finde ich es anders als sehr übereinstimmend, sehr richtig, daß Dr. Freuds Theorien von hier aus ihren Weg über die Welt nehmen – ganz ebenso wie die leichten, etwas trivialen, aber biegsamen und einschmeichelnden Operettenmelodien, mit denen sie doch so denkbar wenig zu schaffen haben. Wien ist die Stadt der europäischen Musik: sie ist die porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen Orient, das Reich des Unbewußten. Dr. Freuds Interpretationen und Hypothesen sind die Exkursionen des bewußten Zeitgeistes an die Küsten dieses Reiches. [...] *Die innere Kraft, die wir genius loci nennen mögen, ist auf vielerlei Weise wirksam, und es ist anziehend, ihre sehr verschiedenen Äußerungsweisen aufeinander zu beziehen.*“

¹⁰⁸⁾ Zur Satire im Zeitraum 1933–1945 BRAESE, *Das teure Experiment* (zit. Anm. 103); PATRICK MERZIGER, *Nationalsozialistische Satire und „Deutscher Humor“*. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945 (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 23), Stuttgart 2010.

„GANZ STREBEN, GANZ WAHRHEIT“

Hermann Bahrs spanisch-gotisches Bildungserlebnis

Von Thorsten Carstensen (Indianapolis)

All Aspiration, All Truth: Hermann Bahr's Spanish-Gothic Educational Experience

This article examines Hermann Bahr's reception of Gothic architecture and sculpture during his visit to Spain between October 1889 and January 1890. Imbued with the will to perceive with all the senses and to indulge in a "romanticism of the nerves," Bahr's travel journals reveal his intuitive approach to the history of aesthetic styles. Here, the young author is already experimenting with the ambivalent attitude towards modernity that will come to characterize many of his later texts: Bahr's distinctive typology idealizes the Gothic – this "message from the roaring heart" – as the harbinger of genuine, truthful art.

Der Beitrag rekonstruiert Hermann Bahrs Rezeption gotischer Architektur und Plastik während seines Spanien-Aufenthalts zwischen Oktober 1889 und Januar 1890. Durchdrungen von dem Willen, mit allen Sinnen wahrzunehmen und sich einer „Romantik der Nerven“ hinzugeben, inszenieren Bahrs Aufzeichnungen der Reise einen intuitiven Zugang zur Epochen-geschichte. Hier erprobt der junge Autor bereits jene ambivalente Haltung gegenüber der Moderne, die viele seiner späteren Texte prägen wird: Bahrs spezielle Typologie verklärt die Gotik – als „Botschaft aus dem brausenden Herzen“ – zur Wegbereiterin einer gesunden, wahrhaftigen Kunst.

Spätestens seit Johann Wolfgang von Goethes Aufsatz ›Von deutscher Baukunst‹ (1772) über das Straßburger Münster ist die Inszenierung des Reisens als existentielles Bildungserlebnis ein fester Topos in der deutschsprachigen Literatur. Die Konventionen dieser vielgestaltigen Gattung sehen es vor, dass das Ziel einer solchen Reise dabei zum erkenntnistheoretischen, kulturhistorischen oder anthropologischen Erweckungsort stilisiert wird – einem Ort, an dem der Reisende seine eigenen Wertvorstellungen mit jenen der Fremde abgleicht, seine ästhetischen Vorlieben entdeckt, verfeinert oder über den Haufen wirft.¹⁾

¹⁾ Vgl. das Standardwerk von PETER J. BRENNER, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*, Tübingen 1990. Bereits vor nunmehr drei Jahrzehnten konstatiert Brenner „die ausufernde Entfaltung dieses Forschungsgebietes“ (S. 1). Vgl. zur Gattung des Reiseberichts ferner die Beiträge in zwei neueren Sammelbänden, die sich mit dem Thema in interkultureller, transnationaler Perspektive beschäftigen: *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*,

Die frühen Reiseberichte des österreichischen Schriftstellers Hermann Bahr (1863–1934) bilden diesbezüglich keine Ausnahme, sie weisen jedoch mit ihrem Appell für sinnliches, die Nerven stimulierendes Erleben auf eine spezifische Konstellation der Wiener Moderne hin. In Bahrs ›Vorsatz‹, der 1891 in der ›Modernen Rundschau‹ anlässlich der im selben Jahr publizierten ›Russischen Reise‹ erscheint, wird diese Programmatik auf den Punkt gebracht: „Ich muß wieder reisen. Es ist kein Futter mehr auf den Nerven.“²⁾

Solches Nervenfutter bietet sich dem reisenden Hermann Bahr im Herbst 1889 während eines mehrmonatigen Spanien-Aufenthaltes. Die Tagebücher, die Bahr seinerzeit führt, sind nicht nur durchdrungen von dem Wunsch, ein Koordinatensystem für ästhetische Erfahrungen auszubilden. In den Reflexionen zur spanischen Architektur- und Kunstgeschichte manifestiert sich bereits die für diesen Autor charakteristische und spannungsreiche Auseinandersetzung mit der Moderne, die zwischen euphorischem Aufbruch einerseits und traditionsgebundener Zivilisationskritik³⁾ andererseits oszilliert. In späteren Schriften Bahrs wird diese Kritik der Moderne verstärkt regionalistische Züge tragen: Seine Hinwendung zum Katholizismus nach 1910 äußert sich nicht zuletzt in architekturgeschichtlichen Bewertungen, wenn er etwa im österreichisch-bayrischen Barock ein Kulturerbe zu erkennen meint, das dem modernen Österreich als Wegweiser in die Zukunft dienen soll. Der spanischen Etappe, die für Bahrs Entwicklung eines kulturellen Heimatbegriffs „über den europäischen Umweg“⁴⁾ von besonderer Bedeutung ist, widmen sich die folgenden Überlegungen.

1. Die Wahrheit der „Nervenschwünge“: Spanien als Erweckungsort

Bevor Hermann Bahr, der so progressive wie konservative „Herr aus Linz“, 1891 in Wien eine Wohnung anmietet, um sich etwa ein Jahrzehnt später im Vorort

hrsg. von MICHAELA HOLDENRIED, ALEXANDER HONOLD und STEFAN HERMES, Berlin 2017; Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey, hrsg. von JOHN ZILCOSKY, Toronto 2008.

²⁾ HERMANN BAHR, Vorsatz, in: Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift 3 (1891), 5/6, 15.6.1891, S. 178–180, hier: S. 178.

³⁾ Zu Bahrs zivilisationskritischer Einstellung gegenüber der Moderne vgl. BARBARA BESSLICH, Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2000, S. 192–219. Besslich zufolge ist die Zivilisationskritik der Motor sowohl für Bahrs literarisches Schaffen als auch für sein „kulturkriegerisches Engagement“: „Bahrs Zivilisationskritik der Moderne ist eine Kritik der Rationalität und des Individualismus, der Intellektualität und des Kapitalismus“ (ebenda, S. 194).

⁴⁾ CORNELIUS MITTERER, Hermann Bahr und Salzburg. Die ideologische, ästhetische und biographische Bedeutung der Barockstadt für den selbsternannten Entdecker der Provinz, in: Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne, hrsg. von WILHELM HEMECKER, CORNELIUS MITTERER und DAVID ÖSTERLE, Berlin, Boston 2020, S. 243–258, hier: S. 251.

Hietzing von Joseph Maria Olbrich, dem Architekten des Sezessionsgebäudes, ein Haus im Heimatstil bauen zu lassen, unternimmt er mehrere ausgedehnte Reisen durch europäische Kulturlandschaften. Seine Erfahrungen hält er in einem Potpourri aus Tagebuchnotizen, journalistischen Aufsätzen und Buchpublikationen fest. Bahr inszeniert sich in diesen Texten als rebellischer Stürmer und Dränger, der touristische To-Do-Listen rigoros ablehnt und sich bewusst über gängige Hierarchien hinwegsetzt, da er sich ganz von seinen Eindrücken treiben lassen will. Das zeitgenössische Urteil des Goetheforschers und Anthroposophen Rudolf Steiner anlässlich von Bahrs Veröffentlichung der ‚Russischen Reise‘ vermittelt einen durchaus zutreffenden Eindruck der Schreibstrategien dieses Autors: „Hermann Bahrs Bücher sind immer interessant. Lebemännische Erfahrung, absonderliche Ansichten, aus aller Herren Länder zusammengetragene Beobachtungen sind in grotesker Weise zu schriftstellerischen Gebilden geformt, die den Leser durch alle möglichen widerspruchsvollen Empfindungen und Gedanken jagen.“⁵⁾ Bahr selbst schickt dem russischen Reisebericht eine anschauliche Erläuterung seiner Prinzipien voraus, die auch darüber Auskunft erteilt, was ihm in der Kunst und Literatur wichtig werden wird:

Es ist mir ganz gleich, ob ich richtige oder falsche Urteile über die Russen gewinne; für mich ist, was ich eben denke, immer das Richtige. Es ist mir ganz gleich, wie viel ich von dem Sehenswerten sehe. Ich will erleben. Ich will genießen. Ich will mein Magazin mit Sensationen füllen. Tausend neue Kenntnisse gelten mir nichts; was soll ich damit beginnen? Aber für eine ungekannte Impression pilgere ich über die Erde.⁶⁾

Kein elitäres Wissen anhäufen, sondern Impressionen sammeln: Die polemische Maxime des angehenden Kritikers, der tradierte Urteile genussvoll ignoriert und sich weder um politische noch kunst- oder literaturgeschichtliche Korrektheit schert, gilt auch bereits für Bahrs Reise nach Südfrankreich, Spanien und Marokko zwischen dem 20. September 1889 und dem 28. Februar 1890. Diese erfolgt im Anschluss an das in vielerlei Hinsicht prägende, vom Vater finanzierte Sabbatjahr in Paris, welches Bahr mit intensiver Lektüre französischer Autoren, dem Besuch von Kunstmuseen, Salons und der Weltausstellung, schriftstellerischen Vorarbeiten und allerlei Frauengeschichten verbracht hat.⁷⁾

⁵⁾ RUDOLF STEINER, Rezension zu Hermann Bahr, Russische Reise, in: Literarischer Merkur 1892, XII. Jg., Nr. 4 (GA 32, S. 158–161).

⁶⁾ HERMANN BAHR, Russische Reise, hrsg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2011, S. 14.

⁷⁾ Zu den Schriftstellern, mit denen sich Bahr während seiner Pariser Zeit besonders intensiv auseinandersetzte, zählen Baudelaire, Maurice Barrès und Huysman. Zu Bahrs Paris-Aufenthalt vom November 1888 bis August 1889: ANNETTE DAIGGER, Ein Wiener ‚badaud‘ in Paris. H. Bahr und das französische Fin de siècle, in: Hermann Bahr – Für eine andere Moderne, hrsg. von JEANNE BENAY und ALFRED PFABIGAN, Bern 2004, S. 357–370. Zu den biographischen Hintergründen vgl. die umfassend recherchierten Daten des Internetportals <<https://www.univie.ac.at/bahr/>> [17.06.2021].

Gelegenheiten, das „Magazin“ mit Sensationen zu füllen, bieten sich gerade in Spanien zur Genüge; „nichts als Augenfest und Ohrenlust“ sei der einmonatige Aufenthalt in Sevilla gewesen, schreibt Bahr Jahrzehnte später in ›Selbstbildnis‹ (1923).⁸⁾ Unterdessen ist er auf seinen spanischen Stationen, zu denen neben Sevilla auch Burgos, Valladolid, Madrid, Toledo und Cordoba zählen, stets auf der Suche dessen, was er den „type espagnole“⁹⁾ nennt. Die sechs Schreibhefte, in denen der damals 26-Jährige in den Monaten Oktober 1889 bis Januar 1890 seine nicht immer jugendfreien Begegnungen verarbeitet, tragen den umspannenden Titel ›Das spanische Buch‹, hinter dem sich tatsächlich mehrere Publikationsprojekte verbergen. Ebenso wie etliche Tagebuchskizzen der Pariser Zeit sind die Hefte, bei denen es sich, wie Reinhard Farkas formuliert, um „ein durch phantastische Fiktion erweitertes Protokoll“¹⁰⁾ handelt, als Vorstudien zum 1890 veröffentlichten Künstlerroman ›Die gute Schule‹ zu verstehen. Zugleich stellt ›Das spanische Buch‹, von Bahr als „Novelle“ bezeichnet, die Vorstufe zu dem nie veröffentlichten Roman ›Der Einzige‹ dar.¹¹⁾

Von nationalen Stereotypen ist Bahr, dessen spätere Schriften zwischen regionalistischer Orientierung und staatspatriotischem Pathos schwanken¹²⁾ und dabei Fragen spezifisch österreichischer Charakteristika adressieren,¹³⁾ schon in jungen Jahren fasziniert. So heißt es zu Beginn der spanischen Aufzeichnungen: „Darauf bin ich nemlich versessen, aufs Typische. Darin bin ich Sammler. Die typische Geberde, die typische Erscheinung – und besonders die typ. Frau, ja, bes. die typ. Frau.“¹⁴⁾ Nachdem Bahr hinsichtlich spanischer Frauen rasch feststellt, dass diese zumeist so „schwerfällig wie Pinzgauer Zucht“ seien, widmet er, beinahe erleichtert, seine Energie bald anderen Spekulationen über

⁸⁾ HERMANN BAHR, *Selbstbildnis* [1923], hrsg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2011, S. 208.

⁹⁾ HERMANN BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1: 1885–1890, hrsg. von MORITZ CSÁKY, bearb. von LOTTELIS MOSER und HELENE ZAND, Wien, Köln, Weimar 1994, S. 265.

¹⁰⁾ REINHARD FARKAS, Einleitung: Die Grundlagen der Moderne, in: HERMANN BAHR, *Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904*, ausgewählt und kommentiert von REINHARD FARKAS, Wien, Graz, Köln 1987, S. 25–36, hier: S. 33. Nach Farkas dokumentieren die sechs Hefte „letztlich vergebliche Selbstfindungs- und Selbstmitteilungsversuche des Autors“ (ebenda, S. 53).

¹¹⁾ Vgl. BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 236.

¹²⁾ Vgl. REINHARD FARKAS, *Österreich-Bilder Hermann Bahrs zwischen Regionalismus und Globalismus*, in: *Hermann Bahr – Für eine andere Moderne*, hrsg. von JEANNE BENAY und ALFRED PEABIGAN, Bern 2004, S. 69–93, hier: S. 71.

¹³⁾ Dass sich Bahrs Suche nach regionalen österreichischen Identitäten insbesondere in seinen Feuilletons zur Architektur niederschlägt, in denen er die redliche Ästhetik oberösterreichischer Landhäuser würdigt, hat der Verfasser bereits in einer früheren Studie gezeigt: THORSTEN CARSTENSEN, ‚So klingt das Landhaus‘. Hermann Bahr als Kritiker des österreichischen Städtebaus, in: *Journal of Austrian Studies* 51.3 (2018), S. 61–82.

¹⁴⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 266.

den Charakter der örtlichen Bevölkerung und deren Alltag. Die Esel auf ihrem Weg zum Markt von Burgos¹⁵⁾ finden ebenso Erwähnung wie die unwirtliche Landschaft Kastiliens und die allgegenwärtigen Blumen und Früchte in Sevilla, einer Stadt, „deren Athem gut, glücklich und gesund macht“. ¹⁶⁾ Mehrere Essays, die im Kontext der Reise entstehen, erörtern darüber hinaus die aktuelle Situation der spanischen Literatur und begeben sich auf die Suche „nach der litterarischen Physiognomie von morgen“. ¹⁷⁾ Den Umstand, dass der Naturalismus es südlich der Pyrenäen so schwer habe, kommentiert Bahr auf die ihm eigene Art: „Die Spanier sind nämlich im Grunde doch ein ganz ungebildetes und wildes Volk, weit weg von aller Kultur.“ ¹⁸⁾

Aufschlussreich sind die in Spanien entstandenen Hefte insbesondere deshalb, weil sie gewissermaßen eine Vorgeschichte zu Bahrs intensiver Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst liefern, wie sie sich beispielsweise in den Beiträgen für die ›Deutsche Zeitung‹ der Jahre 1892 und 1893 niederschlägt. Den Kern des spanischen Bildungserlebnisses¹⁹⁾ bildet nämlich Bahrs Schulung des eigenen ästhetischen Werturteils anhand von Bau- und Kunstwerken vor Ort, wobei ihm unter anderem Louis Viardots Reiseführer ›Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne‹ (1835) zur ersten Orientierung dient. Hatte Bahr während seiner „vorlitterarische[n] Phase“, ²⁰⁾ dem Berliner Studium der Nationalökonomie zwischen 1884 und 1887, erste zivilisationskritische Überlegungen noch unter dem Einfluss sozialistischer Ideen angestellt, entdeckt er nun die Geschichte der Stile als wesentlichen Bezugsrahmen für seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Moderne bzw. ihrer Konstruktion. Um eine akademische Aufarbeitung der Epochen geht es Bahr freilich nicht. Seine spanischen Reisetexte lesen sich vielmehr als das Ergebnis eines unbedingten Willens, mit allen Sinnen wahrzunehmen und solcherart Erfahrenes zu verinnerlichen: ²¹⁾ „Empfindungen,

¹⁵⁾ Ebenda, S. 258.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 350.

¹⁷⁾ HERMANN BAHR, *Gente nueva* [1890], in: DERS., *Die Überwindung des Naturalismus*, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 185–199, hier: S. 187.

¹⁸⁾ HERMANN BAHR, *Spanischer Naturalismus* [1890], in: DERS., *Die Überwindung des Naturalismus*, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 199–205, hier: S. 200.

¹⁹⁾ Zu Bahrs Auseinandersetzung mit Spanien und der spanischen Kultur, von der Reise im Jahr 1889/90 bis zu den Notizen zur neueren spanischen Literatur (1926), vgl. GEORG RUDOLF LIND, *Hermann Bahr und die spanische Geisteswelt*, in: „Der Herr aus Linz“, S. 59–64.

²⁰⁾ BESSLICH, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘* (zit. Anm. 3), S. 197.

²¹⁾ Vgl. zum Modus des subjektiven Erlebens bei Bahr: GENNADY VASILYEV, ‚Reise‘ in der Wiener Moderne. Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Leopold Andrian, in: *Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung*

Sensationen, Emotionen, Nervenschwünge, Sinnenreize – unter diesen Namen kann man wählen. Sie sind die einzige Wahrheit. Was ihnen nicht dient und hilft, ist fürder ausgeschlossen aus meinem Leben.“²²⁾ Folglich nehmen die spanischen Notizen jenes Diktum vorweg, das Bahrs 1891 veröffentlichte Programmschrift ›Die Überwindung des Naturalismus‹ prägen wird: Aus *Sachständen*, so heißt es dort, sollen *Seelenstände* werden, der künstlerische Mensch müsse „alle Sinne und Nerven aufthun, gierig, und lauschen und lauschen.“²³⁾ Einzig den Sinnen und dem, was sie „verkündigen und befehlen“, sei zu trauen: „Sie sind die Boten von draußen, wo in der Wahrheit das Glück ist. Ihnen wollen wir dienen.“²⁴⁾

2. Die Überwältigung des Kritikers

Lauschen, gierig lauschen: Zu besichtigen ist diese absolute ‚Dienschaft‘ an die Sinne – bzw. die „Romantik der Nerven“,²⁵⁾ wie sie der Aufsatz ›Die Décadence‹ (1891) bezeichnet – in den spanischen Schreibheften Bahrs, aber auch in den Feuilletons, die auf der Grundlage der Tagebuchnotizen entstanden. Indem sie bereits jene Mischung aus Verkündigungspathos und kreisförmiger Argumentation vorwegnehmen, die bald darauf zum Markenzeichen von Bahrs modernekritischen Schriften wird,²⁶⁾ inszenieren die Texte einen intuitiven Zugang zur Kunst- und Architekturgeschichte, der sich am Programm einer als produktiv erfahrenen Reizüberflutung orientiert und die Verschriftlichung von Erlebtem vor allen Dingen als Protokoll nervlicher Stimulierung versteht. Diese schriftstellerische Affektlogik offenbart ein Tagebucheintrag vor dem Aufbruch nach Spanien: „ich will am Ende dieser Reise kontrollieren [sic] können, wo mir am reichlichsten die ergiebigsten Sensationen zuge-

der Franz Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien, hrsg. von ARNULF KNAFL, Wien 2014, S. 33–41, hier: S. 33–36.

²²⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 237.

²³⁾ HERMANN BAHR, Die Moderne, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 3–7, hier: S. 5.

²⁴⁾ Ebenda.

²⁵⁾ HERMANN BAHR, Die Décadence, in: Studien zur Kritik der Moderne, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 14–20, hier: S. 15.

²⁶⁾ Vgl. WOLFGANG MÜLLER-FUNK, Der Essay als ästhetische Positionierung – Hermann Bahr als Programmierer der Wiener Moderne, in: Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr, hrsg. von TOMISLAV ZELIĆ, Frankfurt/M. 2016, S. 15–31, hier: S. 17. Müller-Funk zeigt auch, dass Bahrs prophetischer Gestus in sich gebrochen ist, seine apokalyptischen Urteile gewissermaßen von einem unzuverlässigen Erzähler vorgetragen werden (ebenda, S. 21f.).

flossen sind [...]“.²⁷⁾ Zugleich dient das Notieren der Empfindungen dazu, über sich selbst Aufschluss zu erhalten:

Die Sensation wirkt aber nur halb und versagt den Genuß, solange sie unbewusst bleibt: ihre Vorstellung ist erst das rechte Vergnügen. Dieses ganz zu kosten und in den wechselnden Sensationen jedesmal völlig heimisch zu werden schreibe ich dieses Buch, von einer Stunde zur anderen: es sei ein Protokoll aller Empfindungen, woher sie kamen, wie sie sich in meinen Sinnen einrichteten, was sie auf meine Nerven machten. So werden sie mir erst vertraut, zugänglich und recht wirksam werden und auch von der Erinnerung, wenn ich in den alten Seiten blättere, verspreche ich mir wieder neuen Kitzel; so winkt in der Ferne das Ideal, mir in den gesammelten Sensationen eine Zukunft von Sensationen aufzuzüchten, die außer sich gar nichts mehr nötig hätte und ganz einsam und unabhängig leben könnte ich brauchte nur die gewisse Seite aufzuschlagen, die ein aufmerksames Register angäbe, um jede beliebige Sensation in mich zu leiten, und so wäre ich Gott.²⁸⁾

Dieses „Protokoll aller Empfindungen“ verlagert, wie Barbara Beßlich mit Blick auf Bahrs generelle Vernunftskopsis festgestellt hat, „die Erzählinstanz vom Verstand in die Nerven“.²⁹⁾ In den spanischen Heften zeigt sich der Fokus auf die Reize, auf die sinnliche Wirkung von Kunst besonders eindrücklich während Bahrs Aufenthalt in Valladolid. In der nordspanischen Stadt stößt er nämlich bei einem seiner Spaziergänge auf etwas, das die Reiseführer angeblich verschweigen, dabei sieht er sich mit nicht weniger als der „glorreichste[n] Herrlichkeit“ konfrontiert, „die jemals in aller Geschichte von menschlicher Sculptur vollbracht worden“.³⁰⁾ Die Rede ist von menschengroßen, farbigen Holzplastiken, die Bahr im örtlichen Museum des Colegio mayor de Santa Cruz entdeckt. Bei den Werken handelt es sich um Skulpturen des in Florenz bei Michelangelo in die Lehre gegangenen Bildhauers Alonso Berruguete (ca. 1488–1561), der zwar als herausragender Vertreter der spanischen Renaissance gilt, in der internationalen Kunstgeschichtsschreibung aber eine nach wie vor untergeordnete Rolle spielt.³¹⁾ Berrugetes Skulpturen bestärken Bahr in der

²⁷⁾ BAH, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 8), S. 237, wo es auch heißt: „Ich will Sensationismus leben, und nichts als Sensationismus. Dieses Buch sei mein Instrument.“

²⁸⁾ Ebenda. Zum Spanien-Tagebuch als einem „Protokoll aller Empfindungen“ vgl. auch NORBERT BACHLEITNER, „Spanisches bei Hermann Bahr. Mit einem Verzeichnis der spanischen Bücher in seiner Bibliothek“, in: *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von MARISA SUGUÁN und KARL WÄGNER, Amsterdam, New York 2004, S. 107–120, hier: S. 109.

²⁹⁾ BESSLICH, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘* (zit. Anm. 3), S. 193.

³⁰⁾ BAH, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 287.

³¹⁾ Die erste Ausstellung außerhalb Spaniens, die sich dem Werk Alonso Berrugetes widmete, fand kürzlich (13. Oktober 2019 bis 17. Februar 2020) in der National Gallery of Art in Washington, D.C., statt. Der die Ausstellung begleitende Katalog ist äußerst informativ: C. D. DICKERSON III und MARK McDONALD, *Alonso Berruguete. First Sculptor of Renaissance Spain*, New Haven, CT, London 2019.

Annahme, dass sich wahre Kunst einzig an der Wirkung messen lasse, die sie auf das Gefühl des Betrachters ausübe: „Für mich war dieses Gefühl, hier, vor diesen Holzwundern, einem einzigen vergleichbar: dem jauchzenden Rausche meiner Nerven und Sinne, als ich das erste Mal ans Meer kam. Es sang und taute alles in mir vor Lust und Glück [...]“.³²⁾

Eine Umschreibung des Besuchs im Colegio mayor liefert Hermann Bahrs „Brief an den Kunstwart“, der, versehen mit der Angabe „Valladolid, d. 24. Okt. 1889“, in der von Ferdinand Avenarius herausgegebenen Zeitschrift erscheint. Hier zeigt sich nun voll und ganz jene „Dominanz der ästhetischen Überformung des Materials“,³³⁾ die für die Gattung der Reiseliteratur charakteristisch ist:

Nein, niemals hätte ich es gedacht, als ich in müßiger Neugierde durch dieses in lieblichen und heiteren Arabesken blühend schimmernde Thor des Colegio mayor de Santa Cruz trat [...], mit keiner eiligen Ahnung hätte ich mir's auch nur traumhaft vermutet, im staubigen, spinnigen, rauchigen Wust dieser engen und schwarzen Gewölbe hier solcher Offenbarung begnadet zu werden, Offenbarung der höchsten Kunst und Enthüllung ihres geheimsten Zaubers.³⁴⁾

Während der Besuch im Museum in den Tagebuchnotizen noch unverstellt präsentiert wird, verfolgt dieser Text nun ein klares Ziel, ist er doch, wie der Untertitel mitteilt, als „Botschaft an alle Künstler“ angelegt. Hier zeigt sich bereits die Vermittlerrolle, die Bahr in der Folge derart beherzt und gekonnt ausüben wird, dass Peter Sprengel ihn treffend den „Publicity-Manager“ der Wiener Moderne³⁵⁾ genannt hat. Angeblich „im Fieber des ersten Jubels mit jagendem Stifte geschrieben“,³⁶⁾ präsentiert sich der Artikel als emphatisches Zeugnis einer sinnlichen Überwältigung, die auch ihren sprachlichen Niederschlag findet. Das Erlebnis wird zusätzlich dadurch erhöht, dass sich Bahr von Beginn an als Skulptur-Banause zu erkennen gibt. Selbst bildhauerischen Meisterwerken sei es bislang nicht gelungen, seine Empfindungen anzusprechen:

³²⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 271.

³³⁾ MICHAELA HOLDENRIED, ALEXANDER HONOLD und STEFAN HERMES, Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung, in: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne (zit. Anm. 1), S. 9–16, hier: S. 11.

³⁴⁾ HERMANN BAHR, Sprechsaal. Die kastilianische Skulptur. Eine Botschaft an alle Künstler, in: Der Kunstwart 3 (1889/90), S. 42–44; zit. nach HERMANN BAHR, Ein Brief an den Kunstwart. Eine Botschaft an alle Künstler, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 185–199.

³⁵⁾ PETER SPRENGEL, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, München 1998, S. 126. Zu Bahrs Vermittlerrolle in der Wiener Moderne vgl. auch GIOVANNI TATEO, In der Werkstatt der Wiener Moderne. Der Beitrag Hermann Bahrs, in: Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts, hrsg. von MAURO PONZI, Würzburg 2010, S. 133–149.

³⁶⁾ BAHR, Ein Brief an den Kunstwart (zit. Anm. 34), S. 247.

Ich konnte die Illusion niemals gewinnen, die aus dem Irdischen weg zum Traume befreiende Illusion der Dichtung und der Malerei, welche von der Einbildung in unserem Bewußtsein vollbracht wird, wenn darauf der Zwang einer Wahrheit und der Rhythmus einer Farbe stoßen. Ich bewunderte wohl die Fertigkeit und Geschicklichkeit der kundigen Artisten, im Marmorenen so nahe ans Fleischliche zu geraten, aber den Schein der Wirklichkeit, daß mir ihre Gebilde Geschöpfe worden wären, vermochten sie niemals über mich; und was ich mich mit Vorstellungen und Zusprechungen auch mühte, die Freude blieb mir rot, weil das Leben nur in der Farbe ist.³⁷⁾

Die frohe Botschaft der spanischen Holzskulpturen, so ließe sich zusammenfassen, besteht in der fruchtbaren Synthese von künstlerischer Leidenschaft und handwerklicher Raffinesse, von naturalistischer Wucht und Stil – einer Synthese, in der die Moderne ihren „Frieden“ findet.³⁸⁾ An den Holzplastiken bewundert Bahr zum einen die offenkundige technische Fertigkeit; es handele sich, so die für ihn typische Geste der Übertreibung, um „die höchste Meisterschaft des Meißels in der bisherigen Menschengeschichte“.³⁹⁾ Vor allem jedoch wird das Studium der Plastiken als geradezu dionysisches Erlebnis beschrieben, das die Sinne des Wahrnehmenden überwältigt. So entfaltet der Text ein rhetorisches Manöver, welches sich bei Bahr regelmäßig findet: Hier wird nicht objektiviert, hier werden keine Regeln zugrunde gelegt; stattdessen nimmt der Reisende die Rolle des begeisterten Instinkt-Kritikers ein, indem er nicht nur eine bedingungslose, leidenschaftliche Teilhabe an seinem Gegenstand der Betrachtung anstrebt,⁴⁰⁾ sondern obendrein seine Leserschaft mit dem Nervenfieber anzustecken sucht. Damit offenbart sich bereits jene Tendenz, dem Leser „mit allerlei Redensarten etwas über Kunst vorzujonglieren“,⁴¹⁾ die der völkische Literaturkritiker Adolf Bartels ein Jahrzehnt später in einem polemischen Essay als die Methode Bahrs identifizieren wird:

Es ist eine unendliche, gar nicht begreifliche, beklemmende, verwirrende, tödliche Fülle von Wucht, Leidenschaft, Größe, Wahrheit und Schönheit, und drei Tage, drei volle Tage, vom ersten scheuen grauen Morgen bis in die tiefe Empörung wider die grausame Nacht hinein,

³⁷⁾ Ebenda, S. 246.

³⁸⁾ Ebenda, S. 249.

³⁹⁾ Ebenda, S. 247.

⁴⁰⁾ Vgl. dazu STEPHANIE MARCHAL, ‚Generation Kautschukmann‘. Hermann Bahrs Kunstkritik im Kontext, in: Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden, hrsg. von MARTIN ANTON MÜLLER, CLAUS PIAS und GOTTFRIED SCHNÖDL, Bern, Wien u. a. 2014, S. 113–135, hier: S. 119–121.

⁴¹⁾ ADOLF BARTELS, Hermann Bahr, der Kritiker, in: Der Kunstwart 11 (1897/98), S. 276–281, hier: S. 279. Bartels wirft Bahr auch vor, sich zu stark an der französischen Kunst zu orientieren und „in seinen ästhetischen Grundanschauungen flach und unklar“ (S. 281) zu bleiben. Für Bartels, den Bewahrer einer reinen, nationalen Kunst, wird der in seinen stilistischen Präferenzen so schwankende Bahr zur Bedrohung: „Es hat die deutsche Kunst von seiner gesamten Thätigkeit nur das Schlimmste zu erwarten, selbst, wenn er einige junge Begabungen fördert“ (S. 281).

die neidisch das Göttliche raubte, habe ich in unerhörter Wollust hier geschwelgt, mit rauchenden Sinnen, von einem zum anderen und wieder zurückkehrend zehn Mal zu jedem, weil jedes das schönste war und nur das nächste noch herrlicher, aber freilich das gewaltigste doch das letzte, und mir siedete das Blut und meine Nerven tanzten in wilden, wahnsinnigen Sprüngen und fast erwürgt hat mich die tobende Begierde, wenn ich wenigstens einen Freund hier hätte, der mich verstünde, der mit mir jauchzte und mit dem ich weinte im namenlosen Stolz der unendlichen Menschenwürde, welche die Großen erreichen.⁴²⁾

Wenn schon kein Freund die Begeisterung des Autors vor Ort bezeugen kann, so sollen immerhin die Leser des ›Kunstwart‹ an ihr teilhaben. Und noch drei Jahrzehnte später lassen sich die Skulpturen Berruguetes geschmeidig in das biographische Narrativ einfügen: Im ›Selbstbildnis‹ (1923) – dem Erinnerungsbuch, das zunächst in Fortsetzungen in der katholisch-monarchistischen Zeitschrift ›Das neue Reich‹ erscheint – wird Bahr das einwöchige Studium der Skulpturen als „den stärksten meiner spanischen Eindrücke“ bezeichnen.⁴³⁾

3. Schlichte, gesunde Meisterschaft: Bahrs Begegnung mit der spanischen Gotik

„Die Größe, Tiefe und Gewalt dieser gothischen Kunst sind ohne Gleichen“⁴⁴⁾ konstatiert der überwältigte Reisende, als er in Madrid am 28. Oktober 1889 vor den Zeugnissen der mittelalterlichen Architekturepoche steht. Während in den spanischen Reisetexten bereits Hermann Bahrs spätere, kulturpolitisch orientierte Verklärung des Barock⁴⁵⁾ anklingt, sind es seine Bemerkungen über die Gotik, die einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis seiner Ästhetik der Moderne liefern, in der Forschung aber noch nicht systematisch untersucht wurden.⁴⁶⁾ So sind die spanischen Tagebuchnotizen als emphatisches, auf das „Lauschen“ ausgerichtete Gegenstück zu der „differenzierter[en]“⁴⁷⁾ Auseinandersetzung mit der gotischen Baugeschichte zu verstehen, die Bahr zuvor in seinen französischen Reiseberichten vornimmt. Noch im ›Selbstbildnis‹ wird sich Bahr an seine Reise durch die französische Kulturlandschaft als einer Fahrt auf den Spuren der Gotik erinnern:

⁴²⁾ BAHR, Ein Brief an den Kunstwart (zit. Anm. 34), S. 247.

⁴³⁾ BAHR, Selbstbildnis (zit. Anm. 8), S. 205.

⁴⁴⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 257.

⁴⁵⁾ Vgl. GREGOR STREIM, Abkehr von der Moderne? Hermann Bahrs Rede vom ‚zweiten Barock‘, in: Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938), hrsg. von BARBARA BESSLICH und CRISTINA FOSSALUZZA unter Mitarbeit von TILLMANN HEISE und BERNHARD WALCHER, Heidelberg 2019, S. 25–47.

⁴⁶⁾ Kursorische Bemerkungen finden sich bei REINHARD FARKAS, Das ‚Spanische Buch‘ Hermann Bahrs: Zur Diagnose des Dilemmas der Dekadenz, in: Modern Austrian Literature 22.2 (1989), S. 1–14.

⁴⁷⁾ REINHARD FARKAS, Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne, Wien, Köln 1989, S. 48 (Endnote 60).

Durchs Land der Beauce, braunes Ackerfeld mit trägen Windmühlen entlang, fuhr ich über Orléans, Blois, Amboise und Tours in Bummelzügen nach der Gironde die ganze Stilgeschichte der Gotik durch: was gotisch ist, empfand ich im Leben nie wieder mit solcher Macht des Augenscheins als auf dem Schlosse zu Blois, wo man gewissermaßen zusehen kann, wie eine Burg zum Palast wird; und romantischer Burggrafenstimmung, der mein Wesen im Grunde widerstrebt, war ich nie näher als in Amboise, mit dem verwegenen Trutzkirchlein auf der Höhe, das über das gesegnete Land der fast unbeweglichen, blauschwarz ruhenden Loire blickt.⁴⁸⁾

Mit seiner Bewunderung der Gotik bewegt sich Bahr in einem architekturhistorischen Zusammenhang, als dessen vorrangige zeitgenössische Bezugsgröße wohl das Werk des englischen Kunsthistorikers John Ruskin (1819–1900) gelten kann.⁴⁹⁾ In seinen Hauptwerken *‘The Seven Lamps of Architecture’* (1849) and *‘The Stones of Venice’* (1851–1853) argumentierte Ruskin für eine Wiederbelebung der Gotik, die er nicht nur nach ästhetischen Kategorien beurteilte, sondern auch als moralisch überlegen betrachtete.⁵⁰⁾ Die gotische Architektur assoziierte Ruskin vor allem mit dem „Opfer“ der Steinmetze, jeden Stein aufwendig zu verzieren. In Venedig fertigte er vor diesem Hintergrund Hunderte von Zeichnungen an – als Archiv einer baulichen Substanz, die er von der fortschreitenden Industrialisierung bedroht sah.

Das Konzept der Gotik verrät möglicherweise mehr über diejenigen, die es sich in philosophischen oder kulturkritischen Kontexten zunutze machen, als über die mittelalterliche Ästhetik, auf die es gemeinhin verweist. Dies gilt für John Ruskins sozialetisch konturiertes Narrativ ebenso wie für Hermann Bahrs modernekritische Überlegungen. Doch während Ruskin am Beispiel Venedigs eine Grammatik der Bauformen entwirft, weicht das Theoretische bei Bahr dem Intuitiven. Im spanischen Reisebericht bettet er die Gotik bewusst in den Kontext einer künftigen „Nervenkunst“ ein:

Seelengothik, wie ich sie jetzt treibe, das ist die Kunst, Seelengothik immerfort – nur fühlen, nichts als fühlen, das ganze Leben, aber statt in den dumpfen verworrenen Trieben der Masse, in Freiheit und bewusst, unter Geleit des Geistes, der lauscht und merkt. Keine Botschaft hinaus, die nur erst den Zusammenhang zerrisse, innere, innere Gothik.⁵¹⁾

⁴⁸⁾ BAHR, Selbstbildnis (zit. Anm. 8), S. 204.

⁴⁹⁾ Zwar finden sich in Bahrs Texten einige unsystematische Anspielungen auf Ruskin; ob es sich dabei um die Spuren einer mehr als kursorischen Lektüre handelt, ist jedoch schwer nachzuvollziehen. Die Forschung hat einen möglichen Einfluss Ruskins auf Bahr bislang nicht untersucht.

⁵⁰⁾ Vgl. JÖRN LEONHARD, John Ruskin. Ästhetik und Gemeinschaft im Zeitalter der ambivalenten Moderne, in: *Religionsstifter der Moderne. Von Karl Marx bis Johannes Paul II.*, hrsg. von ALF CHRISTOPHERSEN und FRIEDEMANN VOIGT, München 2009, S. 94–105 und 292–294, hier: S. 98f. Vgl. außerdem WOLFGANG KEMP, *John Ruskin 1819–1900. Leben und Werk*, München, Wien 1983.

⁵¹⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. I (zit. Anm. 9), S. 260.

Nach Farkas handelt es sich bei dieser „Seelengothik“ um eine „integrative Kategorie“, mit der Bahr „die Synthetisierung von impressionistischer Kunsttheorie und Lebensanschauung“ sucht.⁵²⁾ Die Betrachtung eines gotischen Bauwerks stilisiert Bahr denn auch zur heilsamen Erfahrung, durch die der Mangel an wahrer Empfindung kompensiert werden soll, wie er in Madrid notiert:

Das erste Mal wieder etwas wie ein Gefühl, vor dieser Gothik. Es ist noch immer nicht das rechte, bei weitem nicht, und zu viel Verstand und Bewußtsein hineingemischt: Die Überwältigung fehlt. Aber wenn ich es nur sorgsam pflege und seine Elemente zusammenhalte, wenn ich Erinnerung, Kritik und Vergleich hinausreine, wenn ich was Gothisches dazu lese, um nachzuhelfen, vielleicht könnte es mir hier glücken, mich aus dem Gleichgiltigen und Unempfindlichen herauszumachen; vielleicht klänge es in meiner Seele dann wieder einmal rein und voll.⁵³⁾

Bereits in Bahrs Schreibheften zur spanischen Kulturlandschaft trifft der Leser also auf jenen Hang zu „weiträumigen geistesgeschichtlichen oder psychologischen Ausdeutungen“⁵⁴⁾ von Epochen und einzelnen Kunstwerken, der für seine kritischen Schriften allgemein kennzeichnend ist. Insbesondere die Überlegungen zur spanischen Gotik sind dabei von einer Tendenz durchdrungen, die Gregor Streim als Bahrs „untergründigen Affekt gegen die Moderne selbst“⁵⁵⁾ bezeichnet. Bahr zufolge manifestiert sich in der Gotik nämlich eine schlichte Meisterschaft, der jene unnatürliche Hyper-Reflektiertheit fremd ist, die dieser Autor in seinen Rezensionen zur zeitgenössischen Kunst immer wieder als Signatur einer fehlgeleiteten Moderne herausstellt. Anders als die in den Kaffeehäusern der Großstadt diskutierte neue Kunst, habe die Gotik eben nicht ständig über ihre eigenen Aufgaben und Bedingungen reflektiert. Bahr zufolge trifft dies insbesondere auf die frühe Gotik zu – eine Bauform, „die noch kaum Bewußtsein hat“⁵⁶⁾ wie es in den französischen Reisebildern heißt. Bei Bahr figuriert die Gotik einerseits als tagtägliches Handwerk, dem eine Art genealogische Zuversicht eingeschrieben ist, welche der neurotischen Dimension des schöpferischen Vorgangs keinen Raum lässt: Wenn dem gotischen

⁵²⁾ FARKAS, Einleitung: Die Grundlagen der Moderne (zit. Anm. 10), S. 31.

⁵³⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 257.

⁵⁴⁾ JUTTA MÜLLER-TAMM, Impressionismus zwischen Griechentum und Grammophon. Klassik als typologische Kategorie bei Hermann Bahr, in: Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden, hrsg. von MARTIN ANTON MÜLLER, CLAUS PIAS und GOTTFRIED SCHNÖDL, Bern, Wien u. a. 2014, S. 137–149, hier: S. 147.

⁵⁵⁾ GREGOR STREIM, Identitätsdesign und Krisenbewußtsein. Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne, in: Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, hrsg. von ANTJE SENARCLENS DE GRANCY und HEIDEMARIE UHL, Wien 2001, S. 71–85, hier: S. 73.

⁵⁶⁾ HERMANN BAHR, Französische Provinz, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 207–214, hier: S. 211.

Meister das Handwerk nicht so glückte, wie er es sich „in Traum, Hoffnung und Jugend“ vorgestellt hatte, „dann kam schon ein anderer nach ihm, dem's besser glückte, und Angst brauchte man keine zu haben: am Ende ward's schon irgendwie“.⁵⁷⁾ Andererseits würdigt der junge Bahr das Gotische als die „einzige Kunst“ – „alles andere [ist] nur Lüge, nichts als Lüge“⁵⁸⁾ –, beruhe sie doch auf der Weigerung des Baumeisters, sich einem vorgefertigten Plan unterzuordnen. Am 27. Oktober 1889 notiert der Autor in Madrid:

Maß nehmen und Maß halten ist aber Beruf des Schneiders und das Beinkleid bloß ist äußerem Dienste und dem Zwecke gehorsam. Der Künstler umgekehrt, ob er male, dichte oder meißle, kann gar nimmermehr unmäßig genug sein, unmäßig an Genie, und in ihm selbst ist seine einzige Grenze, in seinem Vermögen. Wenn diese gothischen Künstler sich erst gemäßigt und ihre Fülle in einen Plan gezwängt hätten, statt in dieser unbändigen, überschüssigen Hast allen Wust kunterbunt aus der Seele zu sprudeln, dann wären sie auch nur Seifensieder und Leinenweber geworden.⁵⁹⁾

Bahrs Rede von der Maßlosigkeit, der Entgrenzung der gotischen Architektur nimmt in gewisser Hinsicht einen Gotik-Diskurs vorweg, wie er zwei Jahrzehnte später in den Schriften des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer eine so spekulative wie psychologisierende Rahmung erhält.⁶⁰⁾ Worringer versteht die Gotik nicht als historische Epoche, sondern als symbolischen Ausdruck einer kulturellen Konstellation: Sie ist ein überzeitlicher Begriff, ein transhistorischer „Über-Stil“,⁶¹⁾ weshalb Worringer in seinem Hauptwerk ›Formprobleme der Gotik‹ (1911), das stets den „Idealtypus“⁶²⁾ der Stilcategory vor Augen hat, auch „relativ enge“ Bezüge zwischen der gotischen Kathedrale des Mittelalters und der altgermanischen Tierornamentik⁶³⁾ konstatieren kann. Die gotische Architektur verbindet Worringer mit der „Macht des Ausdrucks“ und der „Sprache abstrakter Werte“.⁶⁴⁾ So vertritt er die These, dass die scheinbar ins

⁵⁷⁾ BAH, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 258.

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 260.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 259.

⁶⁰⁾ Vgl. zu Worringers Stilpsychologie CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne, München 2005, S. 23–33.

⁶¹⁾ WOLFGANG KEMP, Der Über-Stil: Zu Worringers Gotik, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. von HANNES BÖHRINGER und BEATE SÖNTGEN, München 2002, S. 9–21. Vgl. auch ÖHLSCHLÄGER, Abstraktionsdrang (zit. Anm. 60), S. 29.

⁶²⁾ WILHELM WORRINGER, Formprobleme der Gotik. Mit 25 Tafeln. Zweite Auflage, München 1912, S. 113.

⁶³⁾ Ebenda, S. 45. Auf ähnliche Weise ignoriert auch KARL SCHEFFLER in seiner Studie ›Der Geist der Gotik‹ (Leipzig 1919), einem anderen Hauptwerk der Gotik-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sowohl epochale wie geographische Grenzen. Vgl. hierzu KEMP, Der Über-Stil (zit. Anm. 61), S. 20.

⁶⁴⁾ Vgl. JOANNA E. ZIEGLER, Worringer's Theory of Transcendental Space in Gothic Architecture: A Medievalist's Perspective, in: Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer, hrsg. von NEIL H. DONAHUE, University Park, PA 1995, S. 105–118.

Unendliche gehende „Vertikalbewegung“ der gotischen Kathedralen nicht etwa „spielerischer Freude an der Konstruktion“ zu verdanken sei, sondern sich vielmehr mit einer tief verwurzelten, transzendentalen Sehnsucht verbinde. Das in der gotischen Architektur angelegte Streben ins Unendliche, so Worringer, habe der Befriedung einer inneren Unruhe gedient: Der Anblick eines Domes, der alle menschlichen Maßstäbe übersteige, habe bei den Zeitgenossen einen „Empfindungstaumel“ ausgelöst.

Der Verbindungslinie zwischen Gotik und Barock, die Bahr in seinen spanischen Notizen zu ziehen vermag, indem er beiden Stilen eine innere Leidenschaft zuschreibt, begegnet man auch bei Worringer. Dieser erkennt im Barock „das Wiederaufflackern des unterdrückten gotischen Formwillens unter einer fremden Hülle“. ⁶⁵⁾ Mehr noch: Worringer sieht den Barock als Schwelle zwischen Gotik und einer Moderne, deren Architektur wiederum durch ein Streben nach Vergeistigung jenseits reiner Materialität gekennzeichnet ist ⁶⁶⁾ und in welcher schließlich der überzeitliche gotische Formwille – beispielsweise in den modernen Eisenkonstruktionsbauten ⁶⁷⁾ – zurückkehrt.

Dass Worringers 1909 vorgelegte Habilitationsschrift über die Gotik ungleich fundierter ist als jener impressionistische Bericht über die spanische Gotik, den Bahr zwei Jahrzehnte zuvor anfertigt, steht außer Frage. Beiden Autoren gemein ist jedoch der Hang zu schematisierenden, auf Dichotomien beruhenden Erläuterungen, die mit breitem Pinselstrich über die Jahrhunderte hinweggehen. ⁶⁸⁾ So wird in Bahrs Texten „das aufgewühlte gotische Empfindungsleben“, ⁶⁹⁾ welches Worringer in seiner Schrift beharrlich evoziert, als Basis echten Kunstwillens verstanden. Der wahre Künstler, so Bahrs Lehre aus der Begegnung mit der spanischen Gotik, arbeite „aus einem bewegten Gefühl heraus“. Sein Werk folge nicht den Anforderungen einer bestimmten Aufgabe, sondern entstehe vielmehr „aus dem Drange der Seele“. ⁷⁰⁾ Ähnlich argumentiert zweieinhalb Jahrzehnte später Thomas Mann, wenn er sich in den ›Betrachtungen eines Unpolitischen‹ der Gotik als eines kulturkritischen Dispositivs bedient, um die geistige Herkunft seines ›Buddenbrooks‹-Buches zu erläutern:

⁶⁵⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 28.

⁶⁶⁾ Vgl. zu Worringers Moderne-Konzeption BEATE SÖNTGEN, Geheime Moderne. Worringers Barock, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. von HANNES BÖHRINGER und BEATE SÖNTGEN, München 2002, S. 55–65, hier: S. 55.

⁶⁷⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 72.

⁶⁸⁾ Zu Worringers Tendenz, seine Texte auf einfachen Gegensätzlichkeiten aufzubauen, wobei er häufig mit Geschlechterdualismen arbeitet, vgl. CORDULA HUFNAGEL, Die hysterische Linie der Gotik, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. von HANNES BÖHRINGER und BEATE SÖNTGEN, München 2002, S. 45–53, hier: S. 45–47.

⁶⁹⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 112.

⁷⁰⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 283.

Es ist geworden, nicht gemacht, gewachsen, nicht geformt und eben dadurch unübersetzbar deutsch. Eben dadurch hat es die organische Fülle, die das typisch französische Buch nicht hat. Es ist kein ebenmäßiges Kunstwerk, sondern Leben. Es ist, um die freilich sehr anspruchsvolle kunst- und kulturgeschichtliche Formel anzuwenden, Gotik, nicht Renaissance ...⁷¹⁾

4. *Typologisches Denken*

Derweil führt der Argumentationsweg bei Bahr von der Betrachtung gotischer Architektur zum zeitgenössischen Diskurs über die Darstellung psychischer Vorgänge in Kunst und Literatur, wie er in Zeitschriften wie dem ›Kunstwart‹ gepflegt wird. Seinen Zeitgenossen empfiehlt Bahr, sich endlich von dem Wahn zu befreien, dass es ein Kunstwerk gäbe, „das den ganzen Menschen und die ganze Zeit enthielte und das darum unfehlbar und ohne Makel sei und an dem nichts mehr geändert werden könnte“. Ein absolutes Kunstwerk, dem ein umfassender Ausdruck der menschlichen Seele gelänge, könne es angesichts der Zersplitterung des Ichs in eine „Reihe von Empfindungen“⁷²⁾ ohnehin nicht geben. Bahr paraphrasiert Ernst Machs Hauptwerk ›Die Analyse der Empfindungen‹ (1900), wenn er konstatiert, dass Ich sei „unrettbar“ und nichts anderes als „ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen“.⁷³⁾ Gemäß dieser Einsicht kann eben nur eine in sich gebrochene Kunst, für die die Gotik – deren Erschaffer laut Worringer „unter dem Druck einer dualistischen Zerrissenheit und Friedlosigkeit“⁷⁴⁾ stehen – das historische Beispiel abgibt, ganz wahrhaftig sein: „So sei die Kunst in Brüchen, wie der Mensch in Brüchen ist; dann erst wird sie wahr sein.“⁷⁵⁾ Die richtige Gotik sei „ganz innerlich, ganz Streben, ganz Wahrheit“ und brauche deshalb nicht „die äußere Heuchelei eines ausruhenden, selbstgefälligen Werkes“.⁷⁶⁾ So gelingt es Bahr, das historische Material einer vielfältigen Stilgeschichte auf eine Polarität von Leidenschaft und Verstand, von innerer Überzeugung und äußerlichem Formgesetz zu reduzieren:

⁷¹⁾ THOMAS MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1), hrsg. von HERMANN KURZKE, Frankfurt a. M. 2009, S. 98 [Herv. i. O.].

⁷²⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 235. Bahr führt diese Fragmentierung des Ichs im zeitgleich zu den Spanien-Texten entstehenden Roman ›Die gute Schule‹ vor.

⁷³⁾ HERMANN BAHR, *Das unrettbare Ich* [1903], in: DERS., *Inventur*, hrsg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2011, S. 25-36, hier: S. 34. Vgl. ERNST MACH, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 2. vermehrte Aufl. der ›Beiträge zur Analyse der Empfindungen‹, Jena 1900.

⁷⁴⁾ WORRINGER, *Formprobleme der Gotik* (zit. Anm. 62), S. 71.

⁷⁵⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 259.

⁷⁶⁾ Ebenda, S. 259.

Darum ist die Gotik, darum ist die erste Renaissance, in der die Köpfe noch gothisch waren und darum ist das letzte Barock, in dem sie schon wieder gothisch wurden, darum sind alle Schöpfungen aus innerer Leidenschaft, die gährt groß und baden nach Jahrtaus[en]d. noch die Seele der Ahnen; darum ist der klassische Bau, wie die Architekten den betrügerischen Bankerott ihres Geistes gern nennen, darum ist der rationalistische Stil, mit einem Wort alles, was der Verstand nach einem äußeren Plane macht, der befiehlt, so jämmerlich und erbärmlich.⁷⁷⁾

Eindrücklich dokumentieren die Spanien-Texte somit das typologische Denken Hermann Bahrs, das ihn als durchaus charakteristischen Vertreter seiner Epoche ausweist. Auch dieser für seine ideologische Flexibilität berühmte Schriftsteller reagiert auf den Zerfall zentraler Wertvorstellungen mit einem schablonenhaften Denken, das Erlebtes, Gesehenes und Erlesenes in Ordnungsmuster zu pressen sucht. So manifestiert sich in Bahrs Schreiben, wie Jutta Müller-Tamm verdeutlicht, die um 1900 virulente Tendenz, „bestimmte formalästhetische, anthropologische oder weltanschauliche Grundhaltungen in Kunst und Dichtung zu fixieren und mit enthistorisierten Stilbegriffen – Gotik, Barock, Renaissance, Klassik, Romantik – zu belegen.“⁷⁸⁾ Wie sehr Bahrs spanische Reflexionen von diesem „Typologisierungswillen“⁷⁹⁾ durchdrungen sind, zeigt sich, wenn sie die Gotik zur naiven Baukunst erklären, deren Schöpfer der Nachwelt mit jedem Teilstück eines Bauwerks „eine neue Botschaft aus dem brausenden Herzen“ hinterließen. Damit stehe, so Bahr, die gotische Architektur letztlich als „eine große Beichte einer großen Natur“ im Raum.⁸⁰⁾ Die Phantasie der Loslösung vom Ich und des damit einhergehenden Kontrollverlusts, die auch in Worringers stilpsychologischer Kunstgeschichte wieder aufscheint, indem dort von der „erhabenen Hysterie der Gotik“⁸¹⁾ die Rede ist, projiziert Bahr freilich nicht nur auf die Gotik. Es ist jedoch gerade der Blick auf die gotische Architektur, anhand dessen der reisende Schriftsteller erstmals jene kulturkritische Haltung gegenüber der Moderne erprobt, die sein Leben und Schreiben fortan bestimmen wird.

5. Schlussbemerkung: Die Gotik als Wegbereiterin der Moderne

In ihrer „schlichten“ Meisterschaft erscheint die Gotik bei Bahr als positiver Gegensatz zur überreflektierten, nach Formeln und Vorschriften entstehenden

⁷⁷⁾ Ebenda, S. 283f.

⁷⁸⁾ MÜLLER-TAMM, Impressionismus zwischen Griechentum und Grammophon (zit. Anm. 54), S. 139.

⁷⁹⁾ Ebenda, S. 140.

⁸⁰⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 257.

⁸¹⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 112.

Kunst um 1900, die stets auch die Debatten um ihre Aufgaben mitdenke.⁸²⁾ Dass die Spanien-Reise und speziell seine Begegnung mit der Gotik nachhaltige Spuren in Hermann Bahrs Denken hinterlassen haben, lässt sich daran erkennen, dass die Kategorie des Gotischen an zentralen Stellen des Manifests ›Die Überwindung des Naturalismus‹ als wesentliche Referenz in Stellung gebracht wird. Dort bestätigt sich nämlich, dass das Gotische in Bahrs spezieller Typologie in der Tat als Wegbereiterin einer neuen, wahrhaftigeren Kunst fungiert. Bahr assoziiert das Gotische nun mit einem Zwischenstadium auf dem Weg zu einer Kunst, deren Inhalt „Nerven, Nerven, Nerven“ sein sollen:

Der alte Idealismus ist richtiges Rokoko. Ja, er drückt Naturen aus. Aber Naturen sind damals Vernunft, Gefühl und Schnörkel: Siehe Wilhelm Meister. Der romantische Idealismus wirft die Vernunft hinaus, hängt das Gefühl an die Steigbügel der durchgehenden Sinne und galoppiert gegen die Schnörkel: er ist überall gotisch maskiert. Aber weder der alte noch der romantische Idealismus denken daran, sich erst aus sich heraus ins Wirkliche zu übersetzen: sie fühlen sich ohne das, in der nackten Innerlichkeit, lebendig genug.⁸³⁾

Vom Idealismus des Goethe'schen ›Wilhelm Meister‹ soll der Weg über die Etappe des romantischen, „gotisch maskiert[en]“ Idealismus hin zu einem neuen Idealismus führen, der Ausdruck des „neuen Menschen“ ist – eines Menschen, der „nur mehr mit den Nerven“ erlebt.⁸⁴⁾ In dieser „[d]ritte[n] Phase der Moderne“⁸⁵⁾ wird die „Seelengothik“, wie sie die spanischen Hefte entworfen haben, in einer Kunst aufgehen, die sich auf ihrer Suche „nach der ewig flüchtigen Wahrheit“⁸⁶⁾ von dem Anspruch einer objektiven Vernunft lossagt und am haltlosen Galopp der Nerven teilhat. Durch die vollkommene Befreiung des Nervösen, „ohne vernünftige und sinnliche Rücksicht“, sehen sich Mensch und Kunst gleichermaßen neu belebt: „Es ist ein Rosiges, ein Rascheln wie von grünen Trieben, ein Tanzen wie von Frühlingssonne im ersten Morgenwinde – es ist ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurne Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen.“⁸⁷⁾

⁸²⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 258.

⁸³⁾ HERMANN BAHR, Die Überwindung des Naturalismus, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 129–134, hier: S. 133.

⁸⁴⁾ Ebenda, S. 133.

⁸⁵⁾ Ebenda, S. 132.

⁸⁶⁾ Ebenda, S. 130.

⁸⁷⁾ Ebenda, S. 133f.

RÊVE JE TE DIS

Zur Verschränkung von weiblichem und onirischem Schreiben bei Hélène Cixous

Von Theresa Kauder (Yale)

On the intertwining of female and oniric writing in the work of Hélène Cixous

While Hélène Cixous founded the *écriture féminine* in the 1970s, she did not publish a systematic theoretical book of reference unlike Julia Kristeva, Luce Irigaray, and Jacques Derrida. The article argues that Cixous' writing makes an independent contribution to literary theory that is relevant to this day, precisely because its performative gesture undermines established distinctions, such as those between literature and philosophy, poetry and politics, art and life, and autobiography and fiction. In particular, the interweaving of *feminine* and *onirical writing* proves to be essential for understanding Cixous' oeuvre. The article analyses her dream diary from 2003 ›Rêve je te dis‹ (Dream I tell you) in the realm of her theoretical writing that constantly undermines essentialistic concepts of identity and yet insists on the body.

Während Hélène Cixous in den 1970er Jahren die *écriture féminine* gründete, veröffentlichte sie im Gegensatz zu Julia Kristeva, Luce Irigaray und Jacques Derrida kein systematisches theoretisches Werk. Der Artikel argumentiert, dass gerade Cixous' Schreiben einen bis heute relevanten, autonomen Beitrag zur Literaturtheorie leistet, da ihr performatives Schreiben etablierte Unterscheidungen wie jene zwischen Literatur und Philosophie, Poesie und Politik, Kunst und Leben und Autobiographie und Fiktion unterwandert. Insbesondere die Verflechtung von *weiblichem* und *onirischem Schreiben* erweist sich hier als wesentlich für das Verständnis von Cixous' Schaffen. Der Artikel analysiert ihr Traumtagebuch von 2003 ›Rêve je te dis‹ im Zusammenhang ihres theoretischen Schreibens, das ständig essentielle Identitätskonzepte untergräbt und dennoch auf ihrer Körperlichkeit insistiert.

„When I don't write, I sleep, and when I sleep, I dream, and when I dream, I write”.¹⁾

Hélène Cixous' Prosa ist poetisch. Cixous' Romane sind ihre Autobiographie. Cixous' Philosophie ist ihr Körper. In Cixous' Politik verbindet sich Kunst und Leben, Ernst und Ironie. Erzählen ist *Schrift* und *Schreiben* bei Cixous, ohne verlässliche Erzählerinstanz. Es kreist stetig um sich selbst und potenziert sich

¹⁾ Vgl. HÉLÈNE CIXOUS, NYS Writers Institute Lecture [Online], 2007, <<http://www.youtube.com/watch?v=evTogGj5Oms>> [27.02.2021]

selbst. Ihre Notizen sind fragmentarisch und doch absolut. Der romantischen Tradition verschrieben, avanciert die Verschmelzung von Schreiben und Träumen zu einem poetologischen Schlüssel des die Differenz von Philosophie und Literatur aufhebenden Schreibens von Cixous. Wenngleich Cixous dem Konzept der *écriture féminine* oder des *weiblichen Schreibens* in den 1970ern den Namen gegeben hat, veröffentlichte sie bislang kein systematisches theoretisches Werk. Im Folgenden wird Zweierlei argumentiert: Cixous leistet einerseits einen bis heute wirksamen, selbstständigen Beitrag zur Literaturtheorie, da ihre performative Geste etablierte Unterscheidungen wie jene zwischen Literatur und Philosophie, Poesie und Politik, Kunst und Leben und Autobiographie und Fiktion unterwandert. Die Verschränkung von weiblichem und onirischem Schreiben ist zum anderen unerlässlich für das Verständnis von Cixous' Texten, mit denen sie sich nicht zuletzt in die Tradition der verträumten Protagonistin oder des verträumten Protagonisten in den (Anti-)Bildungsroman einschreibt.²⁾ Während seit der Antike von den Träumen literarischer Figuren erzählt wird, sind onirische Schreibweisen und Theorien ein spezifisches Phänomen der literarischen Moderne. Traum als poetologisches Prinzip und „ästhetische Kategorie“ wird um 1800 in der deutschen Romantik etabliert und bis in die Gegenwart weitergetragen.³⁾ Hat sich in der Romantik zugleich eine frühmoderne Konzeption des Unbewussten ankündigt, sind Traumästhetiken seit 1900 nicht mehr ohne Sigmund Freud zu denken.⁴⁾

Für Cixous stehen Traumbilder und (Körper-)Schriften nicht nur im Zeichen der Freud'schen Wiederkehr des Verdrängten. Wie das Träumen agiere auch das ‚weibliche Begehren‘ außerhalb bewusster Sphären und der ‚phallogozentrischen Logik‘. Inwiefern sich *weibliches Schreiben* mit *onirischem Schreiben* in der eigenen Schreibweise verwebt und Theorie bildet, soll im Folgenden unter Einbezug von Cixous' theoretischen Essays der 1970er Jahre und mit Bezug auf ihr Traumtagebuch ›Rêve je te dis‹ von 2003 herausgestellt werden. Dabei wird Cixous' Bezug auf Jacques Derridas Traum- und Schriftverständnis

²⁾ Man denke etwa an Novalis' ›Heinrich von Ofterdingen‹. Peter-André Alt bemerkt, dass Goethe in ›Wilhelm Meister‹ gänzlich auf die Darstellung von Träumen verzichtet, damit sein Held „seine gesellschaftliche Disziplinierung nicht verschläft“. Vgl. PETER-ANDRÉ ALT, *Der Schlaf der Vernunft*, München 2011, S. 200.

³⁾ Vgl. SUSANNE GOUMEGOU, U. MARIE GUTHMÜLLER, *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, Würzburg 2011, S. 7 und 10; HANS-WALTER SCHMIDT-HANNISA, *Traum*, in: RLW. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd III: P – Z, Hrsg. von GEORG BRAUNGART, HARALD FRICKE, KLAUS GRUBMÜLLER u.a. Berlin 2010, S. 676–679, hier: S. 678.

⁴⁾ Vgl. MANFRED ENGEL, *Kulturgegeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes*, in: *KulturPoetik: Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 10 (2010), S. 153–176, hier: S. 158f.

hervorgehoben. Obgleich Derrida Cixous stark beeinflusst, bewahrt Cixous ihre theoretische Autonomie gegenüber Derrida, indem sie am Konzept *Weiblichkeit* festhält.

Bevor im zweiten Schritt Cixous' Traumästhetik vor dem Hintergrund von Derrida dargestellt wird, soll im ersten Schritt aufgezeigt werden, wie sich in der Cixous'schen Theoriebildung die Dekonstruktion des (Geschlechts-) Subjekts mit einem Insistieren auf ‚sexueller Differenz‘, ‚weiblichem Begehren‘ und einem Kollektivsingular Frau zusammendenken lässt. Wenngleich die Differenz ‚männlich‘/‚weiblich‘ längst durch die Kategorie ‚Gender‘ abgelöst wurde, mehren sich seit einiger Zeit Aktualisierungen von Cixous im Kontext der phänomenologischen Wende in den Gender Studies.⁵⁾

1. Poesie und Politik: Weibliches Schreiben

Die ANDERE LIEBE: [I] An den Anfängen sind unsere Unterschiedlichkeiten. Die neue Liebe wagt das Andere, wünscht es, schwingt sich auf zu schwindelerregenden Flügen zwischen Erkennen und Erfinden. Sie, die immer schon Ankommende, sie verweilt, sie geht überallhin, sie tauscht aus, aus ist das Gebende-Begehren.⁶⁾

Die Insistenz auf die „ANDERE LIEBE“, die „Unterschiedlichkeiten“ und „das Andere“ in ›Le Rire de la Méduse⁷⁾ führt zum zentralen theoretischen Einsatzpunkt von Cixous: die Differenz. Während sich Simone de Beauvoir in ›Le Deuxième Sexe‹ für eine Anerkennung der Gleichstellung von Frauen einsetzte, deren jahrhundertealte Unterdrückung sich über den anatomischen Unterschied legitimierte, betont Cixous eine Alteritätsethik der Verschiedenheit und Andersartigkeit. „Eine Frau sein, das heißt, ein Ding mit seiner Fremdartigkeit eintreten lassen“,⁸⁾ schreibt sie in ›Poésie e(s)t Politique?‹ (1979; ›Poesie und Politik – Poesie ist Politik?‹, 1980). Cixous stützt das Schreiben einer „ANDEREN LIEBE“⁹⁾ auf eine weibliche Libido- und Begehrensökonomie, die sich von der

⁵⁾ Paradigmatisch für diesen Turn steht: JUDITH BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990. Vgl. zudem SARAH AHMED, *Queer Phenomenology, Orientations, Objects, Others*, Durham/London 2006. Zum deutschsprachigen Raum in Bezug auf Cixous siehe ESTER HUFTFLESS [u. a.], *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien 2013.

⁶⁾ Vgl. HÉLÈNE CIXOUS, *Das Lachen der Medusa* [franz. Orig 1975], in: HÉLÈNE CIXOUS, *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, hg. von ESTER HUFTFLESS, GETRUDE POSTL u.a., Wien 2013, S. 39–62, hier: S. 59.

⁷⁾ Auszüge des Essays wurden schon 1976 in *Alternative* zusammen mit Auszügen anderer Texte abgedruckt. Vgl. HÉLÈNE CIXOUS, *Schreiben, Femenität, Veränderung* [franz. Orig. 1975], in: *alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, 1976, 8/9, S. 134–159.

⁸⁾ Vgl. HÉLÈNE CIXOUS, *Politik und Poesie – Poesie ist Politik?* [franz. Orig. 1979], in: *Weiblichkeit in der Schrift*, hrsg. von DERS., Berlin 1980, S. 7–21, hier: S. 15.

⁹⁾ CIXOUS, *Das Lachen der Medusa* (zit. Anm. 6), S. 59.

Lacanschen Psychoanalyse absetzt und sie dennoch – gemäß der Doppeldeutigkeit des Verbs *voler*¹⁰⁾ – stehend durchfliegt.

Nach Lacan gibt das Kleinkind mit dem Eintritt in die symbolische Begehrensordnung bzw. Anerkennungsnorm sein vorsymbolisches, unmittelbares Genießen (*jouissance*) auf.¹¹⁾ Erst die Annahme jenes Mangels bzw. der symbolischen Kastration führe in die subjektkonstituierende symbolische Ordnung ein.¹²⁾ Während sich die symbolische Kastration geschlechtsunspezifisch vollziehe, schreibt sich nach Lacan in der Beziehung zum symbolischen *Phallus* – ein „privilegierter Signifikant [...] des Begehrens“ – eine geschlechtsdifferente Sexuierung ein. Die weibliche Position fungiere als „Phallus sein“ und die männliche als „Phallus haben“, in einer Dynamik, in der das jeweils Andere begehrt werde. In ›La signification du phallus‹ (1958; ›Die Bedeutung des Phallus‹) heißt es:

Man kann aber, hält man sich an die Funktion des Phallus, Strukturen herausarbeiten, denen die Beziehungen zwischen den Geschlechtern unterworfen sind. Diese Beziehungen drehen sich, wie wir sagen, um ein Sein und ein Haben, die dadurch, daß sie sich auf einen Signifikanten, auf den Phallus, beziehen, die ärgerliche Wirkung haben, daß sie einerseits dem Subjekt Realität in diesem Signifikanten verleihen, andererseits die zu bedeutenden Beziehungen unrealisieren.¹³⁾

Wenngleich Lacan die männlichen und weiblichen Positionen zum Phallus prinzipiell unabhängig vom biologischen Geschlecht entwirft, bleibt im Unterschied zur männlichen Position, die sich unter der ‚Herrschaft des Phallus‘ vereinheitlicht und von ‚dem Symbolischen‘ vollständig repräsentiert werde, die weibliche Position gespalten und damit unvollendet. Die weibliche Position sei *nicht-alles* (*pas toute*), wie es in ›Encore‹ heißt. Die Frau sei ‚nicht verallgemeinerbar‘. Das bedeute: „LA femme n'existe pas“, wie es im ›Seminar XX

¹⁰⁾ „Es ist kein Zufall wenn *voler* mit beiden Bedeutungen von *vol* spielt, Diebstahl und Flug, in den Genuß der einen und der anderen kommt und die Sinnpolizei verwirrt“ (Ebenda, S. 53).

¹¹⁾ Erst 1960 stellt Lacan das ‚Genießen‘ und die ‚Lust‘ einander gegenüber. „Das Lustprinzip agiert als eine Art Einschränkung des Genusses; es ist ein Gesetz, das dem Subjekt befiehlt, ‚so wenig wie möglich zu genießen“. DYLAN EVANS, Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien 2002, S. 14.

¹²⁾ Vgl. LACAN, 1986c, S. 204. Der hier gesetzte, für den Lacanschen Subjektbegriff fundamentale Mangel (symbolische ‚Kastration‘) installiert ein unstillbares Begehren (*Objekt klein a*), über welches Subjektivität und Sozialität organisiert werden. Jenes ‚Begehren‘ – als die deutsche Rückübersetzung des französischen ‚désir‘, ihrerseits französische Übersetzung des Freud’schen ‚Wunsch‘ – wird bei Lacan wie bei Freud somit über den ‚Mangel‘ theoretisiert (vgl. CLAUD VON BORMANN, Begriffsschicksal „Wunsch – Begehren“, in: Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein. Lacan und das Deutsche. Hrsg. von J. PRASSE und C.-D. RATH, Freiburg/Br. 1994, S. 67–77, hier: S. 70f.).

¹³⁾ JACQUES LACAN, Die Bedeutung des Phallus [franz. Orig 1958], in: Schriften II, hrsg. von NORBERT HAAS, Weinheim, Berlin 1986, S. 119–132, hier: S. 128 und S. 130.

Encore (1972/73) heißt.¹⁴⁾ So wie Frau für Lacan, „von der Natur der Dinge [und] Wörter“ ausgeschlossen sei, da sie sich dem ‚symbolischen Gesetz‘ nicht gänzlich unterwerfe, sei auch die weibliche „Lust unter dem Aspekt, daß Lust phallische Funktion ist, eine supplementäre“.¹⁵⁾

Cixous knüpft an das Lacansche „Genießen [...] jenseits des Phallus“¹⁶⁾ in Hinsicht auf Fragen der Sexuierung an, kehrt jedoch das Lacansche Gesetz um. Sie zielt auf eine vor-ödipale Begehrens- bzw. Genießensökonomie – ähnlich dem Realen –, mit welcher sie den weiblichen Körper innerhalb des Körpers der Sprache zu ‚dephallogozentrieren‘ sucht, wie es etwa in ›Sexe ou tête?‹ (1976; ›Geschlecht oder Kopf?‹) heißt.

Für mich handelt es sich um die Frage: ‚Was will sie?‘ [Die] Frage, die man der Frau stellt, die die Frau sich selber stellt, weil man sie ihr stellt, gerade weil es so wenig Raum in der Gesellschaft für ihr Begehren gibt [...] und wenn ihr dies doch gelingt, wird alles von der nächstliegenden dringenden Frage überlagert: ‚Wie sieht meine Befriedigung aus?‘ Was ist das, die weibliche Lust, wo spielt sie sich ab, wie stellt sie sich auf der Ebene des Körpers dar, des Unbewußten? Und wie (be)schreibt sie sich?¹⁷⁾

Indem sich Cixous an einer dem ‚Symbolischen‘ vorgelagerten Ebene orientiert, fordert sie eine Depotenzierung des ‚phallisch‘ gedachten Symbolischen selbst. Anknüpfend an Lacans „encore“ bzw. einem „in Körpern“¹⁸⁾ gesuchten – und

¹⁴⁾ Vgl. JACQUES LACAN, Das Seminar. Buch XX (1972/73). *Encore*, hrsg. von NORBERT HAAS und HANS-JOACHIM METZGER, Weinheim, Berlin 1991, S. 85.

¹⁵⁾ JACQUES LACAN, *LA femme n'existe pas* [franz. Orig. 1973]. Von HORST BRÜHMANN ausgewählt und übersetzte Auszüge, in: *alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion* (1976 8/9), S. 160–163, S. 161. Da der ‚Mann‘ ohne Zweifel besser repräsentiert sei, fasst Derrida den abendländischen ‚Logozentrismus‘ – die Privilegierung des Wortes über die Schrift und Lacan eingeschlossen – als „phallogozentristisch“. Vgl. JACQUES DERRIDA, *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und Jenseits* [franz. Orig. 1980], Berlin 1987, S. 262.

¹⁶⁾ LACAN, Seminar XX (zit. Anm. 14), S. 81. Für Cixous ist nach „Freud/Lacan“, die ‚Frau‘ „ausgeschlossen aus dem Symbolischen, das heißt aus der Sprache, dort, wo sie Gesetz ist, ausgeschlossen aus dem möglichen Bezug zur Natur und zur Ordnung der Kultur. Und sie ist ausgeschlossen aus dem Symbolischen, weil ihr der Bezug zum Phallus fehlt, weil sie keinen Gewinn aus dem zieht, was die Männlichkeit organisiert, nämlich die Kastrationsbedrohung. Die Frau profitiert nicht von der Kastrationsbedrohung, die schlicht und einfach reserviert ist für den kleinen Jungen. Der Phallus, im Umkreis Lacans auch ‚transzendentaler Signifikant‘ genannt, transzendental eben deswegen, weil er erster ist und die ganze Struktur der Subjektivität organisiert, ist es in der Psychoanalyse, der seine Wirkungen einschreibt. Das heißt, seine Wirkungen von Kastration und Widerstand dagegen, und ausgehend davon die Organisation der Sprache, werden im Unbewussten ausgedrückt, und folglich wäre es der Phallus, der a priori die Bedingung jeglicher symbolischer Funktion wäre. Das geht sehr weit: man treibt die Konsequenz bis zum Körper: der Körper ist sexualisiert, er erkennt sich nicht als beispielsweise männlich oder weiblich, bevor er nicht die Kastrationsbedrohung durchgemacht hat“. HÉLÈNE CIXOUS, *Geschlecht oder Kopf?*, in: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, hrsg. von DIES., Berlin 1977, S. 15–45, hier: S. 24f. und S. 35.

¹⁷⁾ CIXOUS, *Schreiben, Feminität, Veränderung* (zit. Anm. 7), S. 141.

¹⁸⁾ CIXOUS, *Das Lachen der Medusa* (zit. Anm. 6), S. 51.

dem weiblichen Körper attestierten ‚vorsymbolische Genießen‘ (*jouissance*) – denkt sie den ‚weiblichen‘ Körper als widerständig gegenüber dem ‚patriarchalen Diskurs‘. Der weibliche Körper, die „Triebökonomie der Frau“ oder die „weibliche *Lust*“ steht dabei für Cixous stellvertretend für alles Ausgeschlossene und ‚Fremdartige‘ der „männlichen Ökonomie“ und damit jenseits der modernen, herrschenden und knechtenden Binarität „Mann [/] Frau“.19) Jenem weiblichen Körper wird deshalb ein utopisches Widerstandspotential zugesprochen, da dieses weibliche „Begehren [sich] nicht einer einzigen Vorherrschaft unterwirft“. Es habe die Kraft, so Cixous in ›Das Lachen der Medusa,

das GESETZ in die Luft [zu] sprengen: ein Zum-Bersten-Bringen das inzwischen möglich ist, und unabwendbar; und auf daß es jetzt gleich stattfinden möge, in der Sprache.20)

Anders als männliche Libido sei die weibliche Libido „kosmisch wie ihr Unbewusstes weltweit ist“, was jedoch nicht heißen solle, „daß die Frau ein undifferenziertes Magma ist“. Cixous' Konzept des ‚weiblichen Begehrens‘ transformiert den psychoanalytischen Diskurs somit an zwei zentralen Stellen. Das noch bei Lacan einseitig beschriebene Begehren ‚jenseits des Phallus‘ wird nun in ein Begehren der Vielfältigkeit überführt und damit in eine Pluralität von potentiellen (Geschlechts-)Identitäten. Cixous affiiert geradezu den von Lacan konstatierten Ausschluss aus dem Symbolischen:

Wenn ‚das Verdrängte‘ der Männerkultur und -gesellschaft wiederkehrt, dann handelt es sich um die explosive, absolut umwerfende, überwältigende Rückkehr einer nie zuvor freigesetzten Kraft, so maßlos wie die erschreckendste aller Unterdrückungen: denn wenn sich die Zeit des Phallus ihrem Ende zuneigt, werden die Frauen entweder vernichtet oder zu höchstgewaltsamster Weißglut gebracht worden sein.21)

Im Idiom der Wiederkehr des Verdrängten imaginiert Cixous radikal eine dephallogozentrierte Gesellschaft, in der jene ‚verdrängte Weiblichkeit‘ mit beispielloser Wucht wiederkehrt. Cixous' emanzipatorische Forderung ist nicht die Angleichung von Frauen an das symbolische Gesetz, sondern die Andersheit/Differenz der Frau.22)

Das Modell eines ‚weiblichen Begehrens‘ bzw. ‚Genießens‘ führt Cixous auf eine psychoanalytisch geprägte ‚sexuelle Differenz‘ zurück, die sich in der ‚infantilen Sexualität‘ begründet, wonach die weibliche Position stärker als die männliche im Realen verbleibe. Der weibliche Körper repräsentiert nach

19) CIXOUS, Schreiben, Feminität, Veränderung (zit. Anm. 7), S. 141 und S. 135.

20) CIXOUS, Das Lachen der Medusa (zit. Anm. 6), S. 54 und S. 52.

21) Ebenda, S. 54f. und S. 51f.

22) Das Semiotische und Symbolische bei Kristeva ist ähnlich konzipiert. Vgl. JULIA KRISTEVA, La révolution du Language poétique. L'avant-Garde a la fin du XIXE Siecle, Lautreamont et Mallarmé, Paris 1974. Vgl. Auch LUCE IRIGARAY, Speculum. De l'autre femme, Paris 1974.

Cixous das Andere der „männlichen Ökonomie“. Durch eine Übersetzung des ‚weiblichen Begehrens‘ in Schrift (*écriture*) würde die performativ-transformatorische Einschreibung in die hegemoniale Kultur ermöglicht. Frauen seien nicht nur ein Objekt diskursiver Zuschreibung im Sinne des „Verdrängte[n]“ der Männerkultur und -gesellschaft“,²³⁾ sondern ebenso konkrete Subjekte eines vielfältigen Begehrens. Cixous verfolgt nicht nur eine Dekonstruktion der symbolischen Strukturen. Ebenso sucht sie performativ im Raum der Schrift eine plurale, positiv besetzte Repräsentation von Weiblichkeit zu ermöglichen.

2. Mehr Körper und deshalb mehr Schrift: Verschränkung von weiblichem und onirischem Schreiben

Derrida reinterpretiert den Traum unter dem Signum der ‚Schrift‘.²⁴⁾ Den Gebrauch seiner Konzepte von ‚Schrift‘ und ‚Spur‘ und die Analogiesetzung des Unbewussten mit einer Schrift(-Maschine) bei Freud legt Derrida offen in ›Freud et la scène de l'écriture‹ (1967), unter anderem anhand des Textes ›Notiz über den ‚Wunderblock‘‹ (1925). Sein Verständnis der ‚Spur‘ sieht er in Freuds Formulierungen der ‚Erinnerungsspur‘ und später der ‚Bahnung‘ vorgedacht. In ›Notiz über den ‚Wunderblock‘‹ etwa beschreibt Freud den Wahrnehmungsapparat und die Funktion des Gedächtnisses und vergleicht dieses mit dem Schriftsystem eines Wunderblocks: einer Tafel aus Wachsmasse, auf der ein dünnes Zelluloidpapier befestigt ist. Gegenüber anderen Schreibmedien suggeriere jener Wunderblock keine begrenzte Speicherkapazität, da durch das Lösen der Deckfolie das Geschriebene immer wieder gelöscht werde und das Medium so für neue Informationen offen bleibe. Gleichzeitig werde eine Spur hinterlassen, die „bei geeigneter Belichtung lesbar“ sei, so Freud. Damit seien zwei wesentliche Bedingungen für das menschliche Gedächtnis nach Freud erfüllt: „Unbegrenzte Aufnahmefähigkeit und Erhaltung von Dauerspuren“.

Die beiden Schichten – Zelluloidpapier und Wachspapier – parallelisiert Freud mit zwei Schichten des Wahrnehmungsapparats, „einem äußeren Reizschutz, der die Größe der ankommenden Erregungen herabsetzen [also selektieren] soll, und einer reizaufnehmenden Oberfläche dahinter“.²⁵⁾ Da

²³⁾ CIXOUS, Schreiben, Feminität, Veränderung (zit. Anm. 7), S. 141 und S. 51.

²⁴⁾ „Freud denkt zweifellos, der Traum bewege sich nach dem Vorbild einer Schrift fort, die die Wörter inszeniert, ohne sich ihnen zu unterwerfen; sicherlich denkt er hier an ein Schriftmodell, das gegenüber der Rede irreduzibel ist und das wie die Hieroglyphen piktographische, ideogrammatistische und phonetische Elemente enthält.“ Vgl. JACQUES DERRIDA, Freud und der Schauplatz der Schrift in: Die Schrift und die Differenz [franz. Orig. 1967], hrsg. von DERS., Frankfurt/M 1972, S. 302–351, hier: S. 319.

²⁵⁾ Vgl. SIGMUND FREUD, Notiz über den Wunderblock [1925], in: SIGMUND FREUD, Gesammelte Werke, Bd. XIV., hrsg. von ANNA FREUD, Frankfurt/M 1999, S. 4–8.

‚Erinnerung‘ erst durch die Selektion über den Reizschutz der Wahrnehmung ‚erscheine‘, sei das Wahrgenommene „nur als Vergangenes“ lesbar, so Derrida.²⁶⁾ Derrida reformuliert die Freud'sche Theorie der Verdrängung in der Terminologie der Schrift und des irreduziblen Aufschubs. Schrift ist nicht nachträglich oder sekundär, sondern im Sinne der ‚différance‘ primär und somit immer schon Aufschub. Das Gedächtnis stellt für Derrida den Effekt des differenziellen Spiels von Signifikanten dar, welches im Verhältnis von Reizaufnahme und (reizabschirmenden) Dauerspuren produziert und stetig aufgeschoben wird. Dieser Aufschub wird durch die irreduzible Abwesenheit eines ‚transzendentalen Signifikats‘ begründet.²⁷⁾

Ein gewisser Polyzentrismus der Traumdarstellung ist mit der scheinbar linearen, einlinigen Abfolge der reinen Wortvorstellungen unvereinbar. Die logische und ideale Struktur des bewußten Diskurses muß infolgedessen dem System des Traums unterstellt werden; sie muß sich ihr gleichsam wie ein Teilstück seiner Maschine unterwerfen.²⁸⁾

Für Derrida reicht das linguistische Beziehungsmodell von Signifikat und Signifikant respektive die Vorstellung von einer Übersetzung der ‚latenten Traumgedanken‘ und ‚manifesten Trauminhalte‘ nicht aus, um den Traum zu erklären. Traumdeutung ist für Derrida immer schon Konstruktion der Traumdarstellung und -bedeutung. Obgleich auch Freud den Konstruktionscharakter hervorhebt, steht laut Derrida die Freud'sche Traumdeutung als ‚(Via regia) zur Kenntnis des Unbewußten‘ und als Wunscherfüllung unter dem Diktat eines transzendentalen Signifikats – ob ödipaler Konflikt, Gesetz des Vaters, unterdrückte Begierden oder Neurose. Der unbewusste, latente Traumgedanke ließe sich nicht in eine (andere, manifeste) „Ausdrucksweise“ übersetzen oder wie ein „Bilderrätsel“ im Sinne Freuds „dechiffrieren“:²⁹⁾ Dies sei immer schon psychoanalytische Konstruktion bzw. Erinnerungsspur, die sich erst nachträglich setze.

Für Derrida verweigert ein unabänderlicher Polyzentrismus des Traumes jede Dechiffrierung. Die ‚auto-generative Grammatik‘ des Traumes erlangt bei Derrida geradezu sakralen Status gegenüber sämtlichen Zugriffen der (phal-)logozentristischen Logik. In seiner Dankesrede ›Fichus‹ anlässlich der

²⁶⁾ Vgl. DERRIDA, Freud und der Schauplatz der Schrift (zit. Anm. 24), S. 341.

²⁷⁾ „Man kann das Zentrum nicht bestimmen [...], weil das Zeichen, welches das Zentrum ersetzt, es supplementiert, in seiner Abwesenheit seinen Platz hält, weil dieses Zeichen sich als Supplement noch hinzufügt“. JACQUES DERRIDA, Struktur, Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen, in: Die Schrift und die Differenz [franz. Orig. 1967], hrsg. von DERS., Frankfurt/M 1972, S. 422–442, hier: S. 437.

²⁸⁾ DERRIDA, Freud und der Schauplatz der Schrift (zit. Anm. 24), S. 331.

²⁹⁾ Vgl. SIGMUND FREUD, Die Traumdeutung [1900] Leipzig/Wien 1909, S. 373, S. 340 und S. 202. <[https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:436681200\\$17i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:436681200$17i)> [17.06.2021]

Verleihung des Adornopreises 2001 verbindet Derrida den Traum mit einem spezifischen „Anspruch auf Gerechtigkeit“.³⁰⁾ Nicht mehr das Subjekt und seine moralische Urteilskraft, sondern ein unbedingter Anspruch des Anderen ist konstitutiv. Der Traum sei „die Sprache des Anderen, die Sprache des Gastes, die Sprache des Fremden [...] oder des Exilierten“³¹⁾. Die bedingungslose Anerkennung der Unübersetzbarkeit der Traumsprache, ihre Differenz und Alterität wird zur Chiffre einer anderen Ethik.

An jene Kritik logozentristischer Metaphysik und Alteritätsethik von Derrida angelehnt, denkt auch Cixous ‚Schrift‘ und ‚Weiblichkeit‘ in ihrem Status des Sekundären.³²⁾ Körper-Schreiben von Frauen – stellvertretend für das vom hegemonialen Diskurs Ausgeschlossene – widerspreche einer ‚Solidarität zwischen Logozentrismus und Phallogozentrismus‘³³⁾. Die Cixous’sche ‚andere Weiblichkeit‘ bzw. ‚andere Bisexualität‘ ist aufs Engste mit einem neuen weiblichen bzw. ‚bisexuellen‘ Schreiben verwoben, welches etablierte Dichotomien wie jene von Körper und Geist, Schrift und Wort, Selbes und Anderes unterwandere:

Schrift [ist] bisexuell und infolgedessen neutral, was die Möglichkeit zu unterscheiden ausschließt. Zulassen, daß Schreiben eben genau bedeutet (im) Dazwischen zu arbeiten, die Entwicklung des Selben und des Anderen zu befragen ohne die nichts lebt, das Wirken des Todes zu versetzen, das bedeutet zuerst einmal Beides zu wollen.³⁴⁾

Jenes weibliche Schreiben unterscheidet sich fundamental von der Schreibweise unter den Bedingungen logozentristischer Mangelökonomie. Gerade

³⁰⁾ JACQUES DERRIDA, Fichus, Wien 2002, S. 27. Derrida bezieht sich auf einen Traum Walter Benjamins von einem Damenhalstuch, französisch „Fichu“ (ebenda, S. 12). Der Text sei zwar eine „pflichtgemäß an Theodor Adorno gerichtete“ Rede, die jedoch „in Wahrheit einen immensen herzerreißenden und zerrissenen Liebesbrief an Benjamin“ darstellt, so CIXOUS. CIXOUS antwortet in ›Hyperreve‹ auf Derridas Rede mit einem anderen Denkbild: Benjamins Lattenrost. HÉLÈNE CIXOUS, Hypertraum [Franz. Orig. 2006], hrsg. von PETER ENGELMANN, Wien 2013, S. 81ff, bes. S. 88ff.

³¹⁾ DERRIDA, Fichus (zit. Anm. 30), S. 11.

³²⁾ Dazu vgl. auch ELISABETH SCHÄFER, Die offene Seite der Schrift. J.D. und H.C. Côte à Côte, Wien, 2008. „Die Schrift läuft Seite an Seite mit ‚der Frau‘. Sie sind Sekundäre, *la et là*, Parallelen, Zwillinge“ (ebenda, S. 91). Bezüglich der eminenten Rolle der Schrift bei Cixous und Derrida kann an dieser Stelle ein biographisch-konfessioneller Verweis auf die jüdisch-algerische Herkunft beider gemacht werden. Zur Schrift als das Eigentliche im Judentum vgl. JAN ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, Bd. 6, München 2007, S. 164.

³³⁾ CIXOUS, Schreiben, Feminität, Veränderung (zit. Anm. 7), S. 136. Im Anliegen der Dekonstruktion phallogozentristischer Denksysteme sind nicht nur Cixous und Derrida, sondern auch Cixous und Butler nah beieinander. Cixous’ ‚weiblich‘ bzw. ‚bisexuell‘ genanntes ‚Schreiben‘ ist mit keinem biologischen Geschlechterbegriff assoziiert – Cixous nimmt eine Vielzahl von Beispielen von biologisch männlichen Autoren wie Joyce und Kafka zum Vorbild.

³⁴⁾ CIXOUS, Das Lachen der Medusa (zit. Anm. 6), S. 49.

weil das weibliche Schreiben „über den Diskurs“ hinausgehe, „der das phallogozentrische System beherrscht“, sei es jedoch unmöglich „zu definieren“³⁵). Es agiere genuin im „Dazwischen“³⁶). Der Akt der Definition gleiche nach Cixous vielmehr einem machtvollen Akt der „Aneignung“ und folge damit der (phal-)logozentrischen Metaphysik. Definitionen könnten nicht ontologisch bestimmt werden, nur über ihre performativen „Wirkungen“³⁷) ließe sich sprechen.³⁸) Cixous' Insistenz auf der Nicht-Definierbarkeit der *écriture féminine* gleicht Derridas These der Unübersetzbarkeit der autogenerativen Grammatik des Traums. Wie Derrida bringt auch Cixous Schrift mit dem Schauplatz des Unbewussten in Verbindung.

Wir werden anfangen darüber zu arbeiten, was zu einer Schrift gehört, die der Buch-Schrift, nicht der Literatur-Schrift angehört, sondern eine Einschreibung von etwas ist, das wird eine bestimmte Art Mythos sein und wird in der Tat jede Art Schrift sein, die weder eine beherrschte Schrift ist, also eine Schrift, die weiß, daß sie schreibt und sich beim Schreiben beobachtet, als vielmehr diese lebendige Schrift, diese unfaßbare, die die der Schauplatze des Unbewussten, des Phantasmas sein wird, die Schrift bestimmter, mehr oder weniger entwickelter Mythen.³⁹)

‚Weibliche Schrift‘ schreibe sich, wie Cixous in ›Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift‹ ausführt, in die herrschende (Schrift-)Kultur. Spricht Cixous in ›Geschlecht oder Kopf?‹ von einem ‚weiblichen Text‘ als einer „Art offenem Gedächtnis, das ohne Unterlaß zuläßt“⁴⁰), hält sie dieses Gedächtnis einem – nicht weiter analytisch und historiographisch ausgearbeiteten – hegemonialen Gedächtnis entgegen. Indem Cixous hegemoniale Schrift zum symptomalen Ort sozialer, kultureller Verdrängung und Unterdrückung erklärt, wird ‚weibliches Schreiben‘ unabwendbar politisch. Insofern aktualisiert die ‚écriture féminine‘ nach Cixous nicht nur Verdrängtes im hegemonialen Gedächtnis, sondern schreibt das kulturelle Gedächtnis gleichermaßen performativ um: sie öffnet es, verändert es und ruft zur Identifikation mit „geschriebene[n] Frauen, Frauen in der Schrift“ auf. Cixous geht in ihrem Konzept der ‚weiblichen Schrift‘ deutlich

³⁵) CIXOUS, Schreiben, Feminität, Veränderung (zit. Anm. 7), S. 142.

³⁶) CIXOUS, Das Lachen der Medusa (zit. Anm. 6), S. 49.

³⁷) CIXOUS, Schreiben, Feminität, Veränderung (zit. Anm. 7), S. 143.

³⁸) Es ist unmöglich, eine weibliche Art des Schreibens zu *definieren*. Ihr programmatisches Oszillieren zwischen Theorie, Essayistik, feministischer Programmatik und Poetik fasst Susan Rubin Suleiman im Vorwort zur anglo-amerikanischen Cixous-Anthologie in die rhetorische Frage „Is this poetry? Critical commentary? Autobiography? Ethical reflexion? Feminist theory? Yes“. HÉLÈNE CIXOUS und DEBORATH JENSON, *Coming to Writing and Other Essays*, Cambridge 1991, S. xi.

³⁹) HÉLÈNE CIXOUS, *Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift* [franz. Orig. 1977], in: *Weiblichkeit in der Schrift*, hrsg. von DERS., Berlin 1980, S. 22–57, hier: S. 23.

⁴⁰) HÉLÈNE CIXOUS, *Geschlecht oder Kopf?*, in: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, hrsg. von DERS., Berlin 1977, S. 15–45, hier: S. 44.

über Derrida hinaus, indem sie ein Ausdrucksmedium ‚weiblichen Begehrens‘ politisiert. Sie radikalisiert damit Derridas ethischen Anspruch des Anderen, den seine späten Schriften mit (Traum-)Schrift und Dekonstruktion verbinden.

3. ›Reve, je te dis‹

Ein solches offenes Gedächtnis, in das sich unendlich viel einschreiben lässt, stellt auch ›Rêve je te dis‹ (2003) dar.⁴¹⁾ Darin sucht Cixous, so Derrida, „Erwachend-Schreibend“ im Morgengrauen am Bettrand sitzend, den „Faden des Traums“ aufrecht zu halten.⁴²⁾ Das Buch versammelt eine Auswahl von 62, in sich geschlossenen Traumnotaten aus mehreren tausend Manuskriptseiten, die über 10 Jahre hinweg entstanden sind. Schon im Gesamtarrangement und in der Schreibweise spiegelt sich die Traumästhetik, indem die Texte mit den raumzeitlichen Inkongruenzen des Traums arbeiten und auf der Darstellungsebene plötzliche Brüche, Assoziativität, Verschiebungen und Verdichtungen einsetzen.⁴³⁾ Die Notate sind nicht chronologisch – etwa in der Reihenfolge der Datierungen –, sondern vielmehr assoziativ-unstrukturiert aneinander gereiht. Einigen Datierungen sind noch Untertitel angefügt, die intertextuelle Bezüge zu Entstehungszeiträumen anderer Texte von Cixous aufmachen⁴⁴⁾. Titel fehlen oder sind willkürlich gewählt.

Anordnung, Titel und Datum entziehen sich somit rationalen Zeit- und Raumkategorien. Die Träume seien alle gleich alt, da sie allesamt Kinder der Nacht seien und dem ‚Schauplatz des Unbewussten‘ entstammten („Tout les rêves ont le même âge, il n’y a pas d’heure, ils sont tous enfants de la nuit“⁴⁵⁾). Die fragmentarische Offenheit des Buches widersetzt sich somit einer narrativen Geschlossenheit. Statt einer mimetisch-chronologischen Nacherzählung kehren Motive und Figuren immer wieder. Abgrenzungen zwischen Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, und Imaginationsprozessen werden innerfiktional unscharf – so etwa die positiv oder negativ konnotierten Traumlandschaften (wie unheimlich anonyme, ärmliche Straßen oder Gegenden, dunkles tiefes Wasser und Auschwitz); die Idealisierung der Vater- und Mutterfigur; die erlebten Verluste (des Kindes, des Vaters); die Freundschaft mit J. D.; die Kindheit in Oran und die wiederkehrenden Versagensängste.

⁴¹⁾ Zu Cixous’ Traumschriften zählen neben ›Rêve je te dis‹ (2003) auch ›Les Réveries de la femme sauvage‹ (2000) und ›Hyperrêve‹ (2006).

⁴²⁾ Vgl. JACQUES DERRIDA, *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie: Die Geheimnisse des Archivs*, Wien 2006, S. 49.

⁴³⁾ Vgl. GOUMEGOU UND GUTHMÜLLER, *Traumwissen und Traumpoetik* (zit. Anm. 3), S. 11.

⁴⁴⁾ Intertextuelle Bezüge zu anderen Büchern von Cixous sind z.B. ›Beethoven à jamais ou L’existence de Dieu‹ (1993), ›Messie‹ (1996) oder ›Osnabrück‹ (1999).

⁴⁵⁾ CIXOUS, *Rêve je te dis*, Paris 2003, S. 21.

Die unzuverlässige Erzählerin ist nicht – wie für den autobiographischen Pakt üblich⁴⁶⁾ – mit den auftretenden Figuren und der Autorin Cixous identisch. ›Rêve je te dis‹ allegorisiert darin die Dezentrierung des männlichen Subjekts. Seine Inszenierung im phantasmatischen Spiel der Zeichen und Schrift ist zugleich Metapher und Supplement des Traums – wie von Derrida in ›Freud und der Schauplatz der Schrift‹ herausgestellt.

Ein weiblicher Text kann gar nicht weit mehr als subversiv sein: wenn er sich schreibt, dann indem er vulkanartig die alte, unbewegliche Immobilienkruste auf- und anhebt, die die männlichen Investitionswerte trägt, und nichts anderes. Ist da kein Platz für die Frau, wenn sie nicht ein er ist? Wenn sie sie-sie ist, dann nur unter der Bedingung, daß sie alles zerschlägt, die Gerüste der Institutionen zerstückelt, das Gesetz in die Luft sprengt, die ‚Wahrheit‘ vor Lachen biegt.⁴⁷⁾

Für Cixous realisiert sich das transzendente Subjekt der Philosophie ökonomisch und gesellschaftlich im männlichen Subjekt „persönlichen ‚Eigentums‘“ und grammatikalisch in „Personalpronomen, aus seinen Namen, Hauptworten und aus einer Referentenbande“⁴⁸⁾:

Ent-Eignung, Ent-Personalisierung: da übermäßig maßlos, widersprüchlich, zerstört sie die Gesetze, die ‚natürliche‘ Ordnung, hebt sie die Trennung zwischen Gegenwart und Zukunft auf, bricht das starre Gesetz der Ich-Werdung.⁴⁹⁾

Aus dem „Subjekt, dem Personalpronomen“ wird „im Zuge derselben zerstreuten Bewegung, mit der sie sich zu einer Anderen macht“, eine „fliegende“ Subjektivität.⁵⁰⁾ Als Ergebnis zeigt sich eine anti-mimetische, assoziative, vielmehr sinnstreuende und -zersetzende statt sinnsetzende Schreibweise, die – wie ›Rêve je te dis‹ exemplifiziert – mehr einem ‚Traum‘ als einer Traum-Erzählung gleicht. Nicht nur die dekonstruktiven Verfahren und die assoziativen Schreibweisen sind Techniken von dezentrierter Subjektivität, auch die Betonung der ‚Materialität‘ und ‚Körperlichkeit‘ von Schrift ist ein solches Verfahren.

Schrift inkludiert für Cixous nicht nur im Sinne der Derridaschen *différance* die bedeutungskonstituierende Differenz von Schriftzeichen und die endlose Iteration der Signifikanten, wie in Cixous' Traumnotizen bereits im ambivalenten Titel ›Rêve je te dis‹ deutlich wird: Wer ist hier das *Du* und ist *Rêve* ein Substantiv oder ein Verb im Imperativ: *Traum, ich sage Dir* oder *Träume, ich sage Dir?* Oder ist der Traum selbst adressiert: *Traum, ich sagelerzähle Dich?*⁵¹⁾

⁴⁶⁾ Vgl. PHILIPPE LEJEUNE, Der autobiographische Pakt [franz. Orig. 1973], Frankfurt/M 1994.

⁴⁷⁾ CIXOUS, Das Lachen der Medusa (zit. Anm. 6), S. 53.

⁴⁸⁾ Ebenda, S. 53f.

⁴⁹⁾ CIXOUS, Schreiben, Feminität, Veränderung (zit. Anm. 7), S. 146.

⁵⁰⁾ Ebenda.

⁵¹⁾ Zur Ambivalenz des Titels vgl. DERRIDA, Genesen, Genealogien, Genres und das Genie, S. 33.

Ebenso drückt sich in spezifischer Weise ‚das Reale‘ des ‚weiblichen Körpers‘ im Schrift(-Gedächtnis) aus. So heißt es in ›Schreiben, Feminität, Veränderung‹: „[I]hr Fleisch redet wahr. Sie setzt sich aus. Im Fleische materialisiert sie, was sie denkt, sie bedeutet es mit ihrem Körper“.

Die körperlich-materiale Metaphorik unterstreicht die Analogie von ‚weiblichem Körper‘ und Schrift bei Cixous. Das weibliche Schreiben wird mit „Stimme“, „Gesang“, „Atemverlieren, Gebrüll, Husten, Erbrechen, Musik“ verglichen oder mit der „[v]erlorenen Mutter“ und ihrer „Milch“ metaphorisiert, wenn etwa von „weiße[r] Tinte“⁵²⁾ die Rede ist, die sowohl auf die Unsichtbarkeit weiblichen Schreibens als auch auf eine singuläre Phänomenologie verweist. In ›Hyperrêve‹ (2006) ist die Häutung ein zentrales Motiv. Über in sich verschachtelte Erzählebenen ölt und salbt die Erzählerin die sterbende Mutter fortwährend ein, um sie vor dem Austrocknen zu bewahren: Der Hypertraum und das Schreiben selbst werden Körper.

Cixous trennt dabei nicht zwischen einem vordiskursiven Körper und Sprache. Der ‚entfremdete‘ weibliche Körper ist Produkt der ‚hegemonialen Sprache‘ und materialisiert sich gleichsam in dieser. In ›Rêve je te dis‹ verdeutlicht sich das sogenannte Wahr-Reden-des-Fleisches im Insistieren auf den ‚voranalytischen‘ Zustand der Traumnotat.⁵³⁾ In einer über die Jahre ritualisierten, handschriftlichen Technik sucht Cixous die spezifische auto-generative Grammatik des Traums in eine Schriftspur zu überführen ohne sie zu zerstören, was sie bisweilen, so Derrida über ›Rêve je te dis‹, „in einer Krypta verschlüsselt“:

Hastig, aber voller Eifer hingekritzelt (scriblées), mit Hilfe eines Systems von Abkürzungen und Initialen, die kursiver sind als je zuvor, überleben all diese Traumaufzeichnungen [...] die Farbe, die affektive Intensität und die Spur dieses ebenso unerhörten wie alltäglichen Ereignisses, das für die Zeit des Traums darin besteht, sich, kaum ist man wieder zu Atem gekommen, selbst zu unterbrechen, und zwar jeden Morgen sehr früh.⁵⁴⁾

Indem der Traum sich selbst unterbreche, bewahre der Traum im Erwachen die Spur der Unterbrechung ebenso wie die Spur dessen, was auf diese Weise unterbrochen worden sein wird, so Derrida. Das Erwachend-Schreiben ermöglicht es, ein plurales Subjekt eines ‚weiblichen Begehrens‘ zu werden, da darin

⁵²⁾ Vgl. CIXOUS, Schreiben, Feminität, Veränderung (zit. Anm. 7), S. 143 und S. 144.

⁵³⁾ „Je n’ai aucunement ‚corrigé‘, censuré, touché en rien aux récits enregistrés par la main entre chat et loup. Ils sont reproduits intégralement, bruts, innocents, tels qu’ils s’ébattaient dans l’aube préanalytique. Je pourrais, pour mon propre profit, les analyser. Moi seule pourrais le faire, puisque j’ai seule les clés. Je ne le fais pas ici“. CIXOUS, Rêve je te dis (zit. Anm. 45), S. 18.

⁵⁴⁾ DERRIDA, Genesen, Genealogien, Genres und das Genie, S. 48. Drei Manuskriptseiten zeigen die handschriftlichen Originale. Vgl. CIXOUS, Rêve je te dis (zit. Anm. 45), S. 22, 90, 159.

ein Zugang zu jener vorsymbolischen Ebene eröffnet wird, welche im Raum der Schrift seine Fortsetzung findet.

Die souveräne Position des auktorialen Schreibens wird dem Traum und damit dem iterierten Spiel der auto-generativen Signifikanten hingegeben, welches unbewusstes Begehren zugleich antreibt und schafft. Gleich der erste Satz im Vorwort von ›Rêve je te dis‹ verdeutlicht diese Ohnmacht des Subjekts gegenüber den Träumen. Nicht das schreibende Subjekt ‚übersetzt‘ die Träume, sondern, „[L]e rêve dicte. [...] Le rêve veut. Je fais. Je suis sans pensée sans réponse“.⁵⁵) Wie im Traum wird auch hier das bewusste Subjekt preisgegeben: Die schreibende Hand ersetzt bei Cixous das Denken.

In der bewusstseinsentzogenen Schreibszenen „entre chat et loup“⁵⁶) ist für Cixous wie für Derrida nicht Wachheit, der klare Verstand oder gar die Erleuchtung der aufklärerischen Tradition, sondern vielmehr die Blindheit der epistemologische Schlüssel. Das Insistieren auf die Authentizität der Traumnotate wäre somit als Regression zum (vordiskursiven) Ursprünglichen fehlinterpretiert, sondern suggeriert – vor dem Hintergrund der Traum- und Gedächtnistheorie Derridas gelesen – ein Weiter- und Überschreiben der Erinnerungsspur des Traums „in der lebendigen, unendlichen Hervorbringung von Schrift als Signifikantenmaterial“, so auch Brigitte Heymann.⁵⁷) Cixous transformiert das Lesbarkeits- und Deutungsinteresse der Psychoanalyse am Traum somit in das Motiv des unendlichen Schreibens eines pluralen Un-/Bewussten.

Wie für Derrida sind auch für Cixous Interpretationen und die Dechiffrierung von Träumen „dream-killer“⁵⁸). Das Cixous'sche Traum-Schreiben ist keine über ‚den Mangel am Mangel‘ gestiftete Wunscherfüllung der Frau. Als „Simulakrum eines fehlenden Referenten“⁵⁹) verwirklicht es eine Art ‚offenes‘ Gedächtnis gegenüber den gängigen diskursiven Regularien der Sichtbarkeit und Sagbarkeit und ermöglicht die Einschreibung des im hegemonialen Diskurs oder – in psychoanalytischer Terminologie – im Symbolischen Marginalisierten. Insofern stellen auch für Cixous Träume, oder vielmehr das Traum-Schreiben, den „gastliche[n] Ort [dar], der de[n] Anspruch auf Gerechtigkeit [...] gewährt“⁶⁰).

⁵⁵) CIXOUS, *Rêve je te dis* (zit. Anm. 45), S. 11.

⁵⁶) Es wird mit der französischen Redewendung „entre chien et loup“ gespielt.

⁵⁷) BRIGITTE HEYMANN, *Traum – Szene – Schrift. Zur Poetik des Traumes bei Hélène Cixous*, in: *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, hrsg. von SUSANNE GOUMEGOU und MARIE GUTHMÜLLER, Würzburg 2011, S. 327–349, S. 330.

⁵⁸) HÉLÈNE CIXOUS, *School of Dreams*, in: *Three Steps on the Ladder of Writing*, New York, 1994, S. 55–110, hier: S. 107.

⁵⁹) HEYMANN, *Traum – Szene – Schrift* (zit. Anm. 57), S. 347.

⁶⁰) DERRIDA, *Fichus* (zit. Anm. 30), S. 27.

Der geschriebene Traum funktioniert bei Cixous als vielfaches Drittes zwischen Wirklichkeit und Literatur, Fakt und Fiktion, dem ein Vermögen, wahr zu Reden, zugesprochen wird.

Die prinzipielle Heimatlosigkeit der träumenden Erzählerin außerhalb des Raumes der Schrift, zunächst im kolonialisierten Algerien als Nicht-Algerierin und deutsch-französische Jüdin, reflektiert sich topographisch in verschiedenen, wiederkehrenden realen und imaginären Orten und Personen und in einem zerstreuten, nicht zur Ruhe kommenden Schreiben im Gesamtwerk Cixous'. Etwa in ›OR, les lettres de mon père‹ (1997) wird auf den Geburtsort ihres Vaters ›Oran‹ und den Geburtsort ihrer Mutter auf der einen Seite in ›Osnabrück‹ (1999) referiert.⁶¹⁾ „Oran“ rückt in die Nähe zur „Orange“, die bei Clarice Lispector ein Bild für den weiblichen Körper ist, zu „GeOrge“, der Name des Vaters, assoziiert jedoch auch das „Orientalische“, das Andere, welches die erzählende Instanz mit Gewürzen, Gerüchen in Verbindung bringt. Der Schreibakt nähert sich den Orten an und bildet in der Dekonstruktion der „Ursprünge“ ein eigenes Selbstverhältnis.

Das für onirisches Schreiben charakteristische Unterlaufen von Faktizität und Fiktionalität wird überdies etwa am eröffnenden Familienalbum in ›Photos de racine‹ (1999) evident. Einerseits geben Fotografien etwa einen indexikalischen Hinweis auf den Geburtsort. Andererseits werden die Fotografien von der Ich-Erzählerin jedoch damit kommentiert, dass sie keine nationale und ethnische Zugehörigkeit habe, sondern nur eine imaginäre Heimat, welche die Literatur sei.

Gegenüber Derridas messianischen Hoffnungen gibt Cixous' Verflechtung von Schreiben und Traum im Lichte der Politisierung des weiblichen Begehrens eine andere Antwort. Sie ruft über autobiographisch-autofiktional vermitteltes Wissen⁶²⁾ – wie die doppelte Marginalisierung als Frau und als Teil der jüdischen Diaspora – zur Affirmation und Befreiung auf. ›Rêve je te dis‹ geht über die Traumphilosophie des 20. Jahrhunderts und Derridas Dekonstruktion hinaus, indem es ein Subjekt ‚weiblichen Begehrens‘ in Schrift als „offenes Gedächtnis“ konstruiert und ein Einschreiben in die Kultur ermöglicht, ohne darin Weiblichkeit zu essentialisieren. Cixous' onirisches Schreiben wirft nicht nur kontinuierlich Fragen nach der Faktizität und Fiktionalität des Autobiographischen auf und dekonstruiert systematisch essentialistische Konzepte von Identität, es schreibt weiterhin intersektional konsequent die Geschichten von Frauen fort.

⁶¹⁾ Vgl. HÉLÈNE CIXOUS, OR, les lettres de mon père, Paris: Des femmes, 1997; DIES., Osnabrück, Paris: Des femmes 1999), DIES., photos de racines, Paris: Des femmes, 1994.

⁶²⁾ Zur Relevanz des Traumes für die Autobiographik von Frauen vgl. etwa MICHAELA HOLDENRIED (Hrsg.), Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen, Berlin 1995. Cixous schreibt immer wieder über eine Kindheit in Algerien, den frühen Tod des Vaters, des eigenen Kindes und die Ortslosigkeit.

VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN HABILITATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Vorbemerkung der Redaktion

Ab 1985 bringen wir das ›Verzeichnis‹ in jedem zweiten Halbband eines Jahrganges. Für diese Dokumentation laden wir neu Habilitierte ein, ihre Anzeige an die Redaktion ›Sprachkunst‹ (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Vordere Zollamtstraße 3, 1030 Wien) jeweils bis spätestens Ende Juli zu schicken. Folgende Angaben werden erbeten: Name, Geburtsjahr, Beruf, Titel der Dissertation, Publikationsverzeichnis, Titel und Kurzfassung (ca 20 Zeilen/190 Wörter) der Habilitationsschrift, Venia, Institutszuordnung.

A.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Maria E. Dorninger

Geboren: 1959

Beruf: Vertragsdozentin am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg.

Dissertation:

Gottfried von Viterbo. Ein Autor in der Umgebung der frühen Staufer, Salzburg 1995, 211 S. [Siehe Publikationen.]

Publikationen:

Monografien:

- Verführerinnen in der Bibel. Graz: Adeva 2013.
- Gottfried von Viterbo. Ein Autor in der Umgebung der frühen Staufer, Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1997.

Herausgaben:

- Per saecula: Jerusalem-Bilder und -Rezeption in Literatur, Musik und Kunst. (= Sonderband Chilufim 22), Salzburg 2017.
- Warum nicht einmal Mittelalter? Lektüreprüfungen für Schule und Freizeit, Wien 2004.

Aufsätze

- Mythische Endzeitvorstellungen. Der Untersberg und mittelalterliche Weissagungsliteratur, in: Krisen, Kriege, Katastrophen: Zum Umgang mit Angst und Bedrohung

- im Mittelalter: Beiträge der Ringvorlesung 2009/2010. Hrsg. von CHRISTIAN ROHR, URSULA BIEBER und KATHARINA ZEPPEZAUER-WACHAUER, Heidelberg 2018 (= Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 3), S. 359–379.
- Spuren Jerusalems in Salzburg? Anmerkungen zum sakralen Park des Schlosses Hellbrunn, in: *Per Saecula. Jerusalem-Bilder und -Rezeption in Literatur, Musik und Kunst*, hrsg. von M.E. DORNINGER (= Sonderband Chilufim- 22) 2017, S. 51–105.
 - Editorial zu. *Per Saecula. Jerusalem-Bilder und -Rezeption in Literatur, Musik und Kunst*, hrsg. von M.E. DORNINGER (= Sonderband Chilufim- 22) 2017, S. 1–4.
 - Rasser, Johann, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*. Hrsg. von WILHELM KÜHLMANN, JAN-DIRK MÜLLER, MICHAEL SCHILLING, ANSELM STEIGER u. FRIEDRICH VÖLLHARDT. Bd. 5 Sp. 197–206 Berlin/Boston 2016, Sp. 197–206.
 - St. Sebald Church and the Church of the Holy Sepulchre: Retracing the Path of Jerusalem's Holy Places in Nuremberg, in: *Jerusalem Elsewhere. The German Recensions. Proceedings of the Minerva-Genter Mobile Symposium, October 2011*. Edited by BIANCA KUEHNEL and PNINA ARAD, Jerusalem 2014, S. 83–90.
 - Probleme der Interpretation. Das Turnierschiff im Mauritius von Craün, in: *Earthly and Spiritual Pleasures in Medieval Life, Literature, Art, and Music: In Memory of Ulrich Müller*. Vol. 1. Hrsg. von SIBYLLE JEFFERIS, Göttingen 2014, S. 83–136.
 - Memory and Representations of Jerusalem in Medieval and Early Modern Pilgrimage Reports, in: *Visual Constructs of Jerusalem*. Hrsg. von BIANCA KÜHNEL, GALIT NOGABANAI, HANNA VORHOLT, Turnhout 2014, S. 421–428.
 - Salome und Johannes. Notizen zur Stoff-Tradition, in: *Richard Strauss „Salome“ Stoff-Tradition, Text und Musik*. Hrsg. von ULRICH MÜLLER, JÜRGEN KÜHNEL und SIEGRID SCHMIDT, Salzburg 2013, S. 13–33.
 - Modern Readers of Godfrey, in: *Godfrey of Viterbo and his Readers. Imperial Tradition and Universal History in Late Medieval Europe. Ashgate Proceedings of the conference 14.–15. Oktober 2012, Bergen, Norway*. Ed by THOMAS FOERSTER, Dorchester, S. 13–35.
 - The Passions of Achilles: Herbort of Fritzlars "Liet von Troye" and his Description of the Passions of Achilles in Regard to Herbort's Historical Concept, in: *San Francisco Colloquium: The Passions of Achilles: Reflections on the Classical and Medieval Epic*. October 2–3th 2008. Hrsg. von ROSEMARIE DEIST, in: *Electronic Antiquity 14.1* (2011), S. 151–167 (<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V14N1/>).
 - The Island of Cyprus in Travel Literature of the Forteenth Century, in: *Islands and Cities in Medieval Myth, Literature, and History*. Hrsg. von ANDREA GRAFETSTÄTTER, SIEGLINDE HARTMANN, JAMES OGIER, Frankfurt/M, Berlin u.a. 2011 (= Beihefte zur Mediävistik; 14), S. 67–82.
 - Freund oder Feind? Zum Bild der Juden in Johann Rassers „Comoedia“, in: *Chilufim 10* (2011), S. 1–42.
 - Travelogues, in: *Handbook of Medieval Studies*. Vol. 3. Hrsg. von ALBRECHT CLASSEN, Berlin 2010, Sp. 2102–2118.
 - Sterben und Tod im deutschsprachigen geistlichen Drama des 16. Jahrhunderts am Beispiel des Johannes-Stoffes und der 'Comoedia' Johann Rassers, in: *Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater. Mit einem Workshop zu Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 2008, 12.–16. August*. Hrsg. von JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL unter

Mitwirkung von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER und FRANZ VICTOR SPECHTLER. Anif/Salzburg 2010, S. 160–186.

- Similis simili gaudet. Empfehlungen zu Ehe und Ehealter. Hans Sachs versus Riccardo da Venosa, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 45 (2010), S. 99–114.
- Drama and Sermon: Liturgical Aspects in Johann Rasser's *Comoedia*, in: *Transfiguration. Nordic Journal of Religion and the Arts* (Copenhagen 2010) 2009, S. 113–130. 2010 „Von dem grossen vberschlag deß Judischen Wuchers“? Notizen zum Bild des (Wucher-) Juden im (Spät-)Mittelalter, in: *Aschkenas* 20 (2010), S.479–504. (= Themenheft. Hrsg. von EVELINE BRUGGER und BIRGIT WIEDL, 2012)
- Troilus und Briseida im Troja-Epos Herborts von Fritzlar, in: *Medieuales. Études Medieuales* 11/12 2009/2010, S. 59–69. (Influsso e ricezione die classici in letteratura, musica e arte. Convegno internazionale. Vicenza, 25–27 Ottobre 2008. Hrsg. von DANIELLE BUSCHINGER und PATRIZIA MAZZADI 2009/10.)
- 2009 Gesprochensprachliches in Johann Rassers „*Comoedia*“, in: *Gesprochen – Geschrieben – Gedichtet. Variation und Transformation von Sprache. Festschrift für Anne Betten*. Hrsg. von MONIKA DANNERER, PETER MAUSER, HANNES SCHEUTZ, ANDREAS WEISS, Berlin 2009, S. 25–40.
- Zur Rezeption des Deutschen Ordens in der deutschsprachigen Literatur. Agnes Miegel: Die Fahrt der sieben Ordensbrüder, in: *Mittelalterliche Kultur und Literatur im Deutschordensstaat in Preußen: Leben und Nachleben*. Hrsg. von JAROSŁAW WENTA, SIEGLINDE HARTMANN und GISELA VOLLMANN-PROFE, Torún 2008, S. 627–639.
- Wo selbst der Teufel nichts erreichen kann. Der Teufel und die alten Frauen bei Hans Sachs, in: *Current Topics in Medieval German Literature: Texts and Analyses* (= *Kalamazoo Papers* 2000–2006). Hrsg. von SIBYLLE JEFFERIS, Göppingen 2008, S. 103–117.
- Notizen zur Darstellung des Judentums bei Otto von Freising, in: *Chilufim: Zeitschrift für jüdische Kulturgeschichte* 5 (2008), S. 3–37.
- Mutter- und Tochterbeziehung am Beispiel des Aeneasstoffes: Heinrich von Veldeke und Gottfried von Viterbo, in: *Current Topics in Medieval German Literature: Texts and Analyses* (= *Kalamazoo Papers* 2000–2006). Hrsg. von SIBYLLE JEFFERIS, Göppingen 2008, S. 32–54.
- Judenstein. Andreas von Rinn und Simon von Trient, in: *Burgen, Länder, Orte (Mittelaltermythen; V)*. Hrsg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH, Konstanz 2008, S. 389–402. (Rezension des Bandes unter: <http://www.kino-zeit.de/buecher/artikel/9980_mittelalter-mythen-5-burgenlander-orte.html>)
- Haupttendenzen der Darstellung Samsons und Dalilas in der weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters, in: *Current Topics in Medieval German Literature: Texts and Analyses* (= *Kalamazoo Papers* 2000–2006). Hrsg. von Sibylle JEFFERIS, Göppingen 2008, S. 195–210.
- Gog und Magog, in: *Burgen, Länder, Orte (Mittelaltermythen; V)*. Hrsg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH, Konstanz 2008, S. 275–288. 2008
- Erzählstrategien in Johann Rassers „*Comoedia*. Vom Koenig der seinem Sohn Hochzeit machte“, in: *Current Topics in Medieval German Literature: Texts and Analyses* (= *Kalamazoo Papers* 2000–2006). Hrsg. von SIBYLLE JEFFERIS, Göppingen 2008, S. 169–182.
- Ein Plädoyer für Dalila. Bemerkungen zur geistlichen und weltlichen Rezeption bei Gottfried von Admont und Jans von Wien, in: *ZfdPH* 127 (2008), S. 375–391.
- Der Untersberg, in: *Burgen, Länder, Orte (Mittelaltermythen; V)*. Hrsg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH, Konstanz 2008, S. 893–906.

- Wasser und Wein. Rhetorisches in den Carmina Burana. Zur Rhetorik des Genusses, in: Rhetorik des Genusses. Hrsg. von LOTHAR KOLMAR, Wien 2007, S. 144–172.
- The Alps in Middle High German Epic: Aspects of their Description in King Laurin and Virginal, in: Fauna and Flora in the Middle Ages. Studies of the Medieval Environment and its Impact on the Human Mind. Papers Delivered at the International Medieval Congress, Leeds 2000, 2001 and 2002. Hrsg. von SIEGLINDE HARTMANN, Frankfurt/M., Berlin u. a. 2007, S. 267–291.
- Ohne Minne, doch nicht ohne Frauen. Notizen zur Sangspruchdichtung Bruder Wernhers, in: wort unde wise, singen unde sagen. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Hrsg. von INGRID BENNEWITZ, Göppingen 2007, S. 25–34.
- Francesco Petrarca's Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Iesu Christi. A Medieval Bestseller without Modern Reception, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 16 (2006/2007), S. 377–393.
- Isidor von Sevilla, in: Künstler. Dichter. Gelehrte. Mittelaltermythen. Bd. 4. Hrsg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH, Konstanz 2005, S. 839–865.
- Warum nicht einmal Mittelalter? Jugendbücher mit Mittelalterthematik im Unterricht und als Lektüreempfehlung, in: Warum nicht einmal Mittelalter? Lektüreempfehlungen für Schule und Freizeit. Hrsg. von MARIA E. DORNINGER, Wien 2004, S. 9–15.
- Die Sarazenen in den Alpen. Zum Bild der Alpen in der Virginal, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkensteingesellschaft 14 (2003/2004), S. 257–269.
- In Zeit und im Angesicht der Ewigkeit. Lavinia und Aeneas: eine dauernde Liebe mit weitreichenden Folgen, in: Time and Eternity. The Medieval Discourse. Hrsg. von GERHARD JARITZ and GERSON MORENO-RIAÑO, Turnhout 2003 (= International Medieval Research 9), S. 373–400.
- Ausgewählte Veröffentlichungen zur Edition mittelalterlicher und frühzeitlicher Texte aus dem Jahre 2001. Bearbeitet von MARIA ELISABETH DORNINGER, in: Editio 17 (2003), S. 214–221.
- Aspekte der Mutter und Tochter-Beziehung in der mittelhochdeutschen Epik. Beobachtungen zu den Trojanerromanen Konrads von Würzburg und Herborts von Fritzlar und dem Willehalm Wolframs von Eschenbach, in: Love, Marriage, and Family Ties in the Middle Ages. Hrsg. von MIRIAM MULLER, ISABEL DAVIS and SARAH REES JONES, Turnhout 2003 (= International Medieval Research 11), S. 157–180.
- Muslime und Christen im Grafen Rudolf und in der Kreuzfahrt Landgraf Ludwigs des Frommen von Thüringen. Zu Toleranz und religiösem Disput zur Zeit der Kreuzzüge, in: Medieval Forms of Argument. Disputations and Debate. Hrsg. von GEORGIANA DONAVIN, CAROL POSTER und RICHARD UTZ, Eugene/ Oregon 2002., S. 157–188.
- Der trojanische Krieg und seine Darstellung im Mittelalter. Am Beispiel Herborts von Fritzlar. Die Faszination des Untergangs einer Kultur, in: Der Trojanische Krieg. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 2000. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Salzburg. (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge), Salzburg 2002, S. 135–161.
- Ausgewählte Veröffentlichungen zur Edition mittelalterlicher (und frühzeitlicher) Texte aus dem Jahre 1999. Bearbeitet von MARIA ELISABETH DORNINGER, in: Editio 16 (2002), S. 216–222.
- Judas Ischarioth, in: Verführer, Schurken, Magier. Mittelaltermythen Bd. 3. Hrsg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH. Mitarbeit und Redaktion LOTTE GAEBEL, St. Gallen 2001, S. 411–456.

- Carmen und Carlos Saura, in: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien ... ersichtlich gewordenen Taten der Musik. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1999. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Salzburg (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge), Salzburg 2001, S. 316–330.
- Biblische Verführerinnen (Potiphars Frau, Bathseba, Judith), in: Verführer, Schurken, Magier. Mittelaltermythen Bd.3. Hrsg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH. Mitarbeit und Redaktion LOTTE GAEBEL, St. Gallen 2001, S. 73–122.
- Ausgewählte Veröffentlichungen zur Edition mittelalterlicher (und frühneuzeitlicher) Texte aus dem Jahre 1997. Bearbeitet von MARIA ELISABETH DORNINGER, in: Editio 15 (2001), S. 197–204.
- Abstammung und politische Macht. Zur ‚stirps nobilis‘ im 12. Jahrhundert am Beispiel von Aeneas, in: Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001. Bd. 1. Hrsg. von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VIKTOR SPECHTLER, Salzburg 2003, S. 89–108.
- Iwein. Der Ritter mit dem Löwen. Auguste Lechner versus Hartmann von Aue, in: ide 24,1 (2000), S. 108–119. (= Erzählen v. Anfang, Hrsg. W. WINTERSTEINER)
- Hans Stadens "Reise" zu den Tupinambá. Überleben unter „Kannibalen“, in: Mediaevalia Tergestina II. Hrsg. von PAOLA SCHULZE-BELLI, Trieste 2000 (= Studi Tergestini sul Medioevo; 7), S. 33–65.
- "Von dere himeliscen Jerusalem..." Ein Beitrag zum Bild der apokalyptischen Stadt im Mittelalter. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1998. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Salzburg 2000 (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Nr. 44), S. 73–94.
- Zum Bild des Judentums im Heiligen Römischen Reich. Aus dem Werk Gottfrieds von Viterbo, in: Jahrbuch der Universität Salzburg, 1995–1997 (1999) S. 173–194.
- Hans Tuchers Pilgerfahrt (1479) ins Heilige Land. Reisen einst und jetzt, in: Fächerübergreifender Literaturunterricht. Hrsg. von GÜNTHER BÄRNTHALER und ULRIKE TANZER, Innsbruck, Wien 1999, S. 123–143.
- Bibliographie zu Fidelio, in: Fidelio: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1996. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Salzburg, 1998, (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Nr.39), S. 559–579.
- Der Küchenjunge Leon. Eine Gestalt Franz Grillparzers in ihrem figuralen Umfeld, in: Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993, Bd. 2. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Salzburg 1994 (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Nr.23), S. 623–638.
- Mit Ulrich Müller, in: FRANZ VIKTOR SPECHTLER, MICHAEL SEYWALD, ALFRED WINTER (Hrsgg.): Liederbuch zum Mönch von Salzburg. Anleitung zur musikalischen Praxis. Salzburg 2004, S. 76f.
- Anhang. Ausgewählte Veröffentlichungen zur Edition mittelalterlicher und frühzeitlicher Texte. Zusammenestellt von MARIA ELISABETH DORNINGER und MARGRET SPRINGETH, in: Editio 14 (2000), S. 207–220.

Publikationen im Internet:

- Die Anfänge der Schriftkultur – lateinische Dichtung – Klosterkultur, in: Forum Oö Geschichte. Literatur in Oö. <www.ooegeschichte.at bzw. <http://www.ooegeschichte.at/Lateinische-Dichtung-Klosterkultur.1946.o.html>>. Hrsg. vom Forum Oberösterreich Geschichte c/o Verbund Oberösterreichischer Museen.
- „Johann Rasser“, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Nordhausen: Bautz 2012. BBKL online: <<http://www.bautz.de/>>.
- „Gottfried von Admont“, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Nordhausen: Bautz 2012. (4 Seiten, einzeilig). BBKL online: <<http://www.bautz.de/>>.
- Schultheater in Oberösterreich: In: OÖ Literaturgeschichte in Stichwörtern. Hrsg. Stifterhaus Linz. <http://www.stifter-haus.at/lib/publication_read.php?articleID=203>.
- Lambacher Dreikönigsspiel: OÖ Literaturgeschichte in Stichwörtern. Hrsg. Stifterhaus, Linz. <http://www.stifter-haus.at/lib/publication_read.php?articleID=188>.
- Gottschalk von Lambach: OÖ Literaturgeschichte in Stichwörtern. OÖ Literaturgeschichte in Stichwörtern. Hrsg. Stifterhaus, Linz. <http://www.stifterhaus.at/lib/publication_read.php?articleID=248>.
- Rauwolff, Leonhard: In: OÖ Literaturgeschichte in Stichwörtern: Hrsg. Stifterhaus, Linz. Oberösterreichische Literaturgeschichte in Stichwörtern. Hrsg. vom Stifterhaus 7 Linz. Redaktion und Konzeption: P.-M. DALLINGER, M. HUBER, B. JUDEX, K. KASTBERGER, M. KERN, M. MITTERMAYER, D. STRIGL. <http://www.stifterhaus.at/lib/publication_read.php?articleID=105>.
- Mythische Endzeit-Vorstellungen. Der Untersberg und mittelalterliche Weissagungsliteratur. Beitrag zu der Ring-VL des IZMS Salzburg WS 2009/2010 VL Krisen, Kriege, Katastrophen: Zum Umgang mit Angst und Bedrohung im Mittelalter: <<http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/1157260>>.
- Minnesänger und Meistersänger. Beitrag zu der Ring-VL des IZMS Salzburg WS 2008/2009: Burg und Stadt im Mittelalter: <http://www.unisalzburg.at/portal/page?_pageid=1285,777891&_dad=portal&_schema=PORTAL>.
- Salzburg, Universitätsbibliothek, M III 36, fol. 239v–243r. Anmerkungen zur Darstellung der Artes liberales (ca. 8 Seiten). Publikation zur Handschrift der Sondersammlungen der UB Salzburg, <<http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII36.htm>> bzw. <<http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/Handschriften/MIII36artes.htm>>
- Pilgerreisen im Mittelalter. Am Beispiel von Jerusalem und Santiago de Compostela. Beitrag zu der Ring-VL des IZMS Salzburg WS 2007/08: Mittelalter in Bewegung <http://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/549750.PDF> (21 Seiten) 2006/07 Klöster als Bildungsstätten. Von den (Elite-) Schulen des Frühmittelalters zur Universität (Beitrag zu der Ring-VL des IZMS Salzburg: Lebensräume des Geistes im Mittelalter: Klöster und Universitäten WS 2006/07) <<http://www.sbg.ac.at/ger/samson/samsonring.htm>>.
- Liebe und Erotik in mittelalterlichen Handschriften. Geschichten und Bilder (in) der Bibel. (Beitrag zu der Ring-VL des IZMS Salzburg: Liebe und Erotik im Mittelalter WS 2005/06) <<http://www.sbg.ac.at/ger/samson/rvws2005-06/dorninger2005.pdf>>.
- Ritualmordvorwürfe. Urteile – Prozesse – Wirkungen (Beitrag zu der Ring-VL WS 2004/05: „Kriminelles Mittelalter“. <<http://www.sbg.ac.at/ger/samson/rvws2004-05/dorninger2004.pdf>>.
- Osteuropa-Jiddische Literatur. Zu den literarischen Beziehungen zwischen West- und Osteuropa im Mittelalter und der Rezeption christlicher Stoffe in Mittelalter und Früher

Neuzeit. (Beitrag zu der Ring-VL WS 2003/04: Das Bild und die Geschichte Osteuropas im Mittelalter: <<http://www.sbg.ac.at/ger/samson/rvws2003-04/dorninger2003.doc>>.

- Zur Topographie des Hl. Landes. Pilgerreisen im Mittelalter am Beispiel von Hans Tucher (Beitrag zu der Ring-VL WS 2002/03 Salzburg: Orient und Okzident im Mittelalter. Kontakte und Konflikte: <<http://www.sbg.ac.at/ger/samson/rvws2002-03/dorninger2002.pdf>>.)
- Vergessene Zeiten. Einige Bemerkungen zu Siegfried Lenz' ›Lehmans Erzählungen‹, in: Aurora-Magazin 2002: <http://www.auroramagazin.at/medien_kultur/dorninger_lenz_frm.htm8>.
- „Granatblüte“ und oder über eine mögliche Funktion des Kitsch, in: AuroraMagazin 2001 <http://www.auroramagazin.at/medien_kultur/dorninger_gran_frm.htm>.
- Kleine Betrachtungen zu Literatur und Lektüre, in: Aurora-Magazin (Magazin für Kultur Wissen und Gesellschaft) 2000: <http://www.auroramagazin.at/medien_kultur/dorninger_lit_frm.htm>.

Rezensionen, kleinere Beiträge:

- Andreas Lehnardt (Hrsg.): Wein und Judentum. Berlin 2014. 255 Seiten, in: Chilufim 21 (2016), S. 153–156.
- Dorothea Heinig: Die Jagd im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. Stellenkommentar und Untersuchungen. Stuttgart: 2012, in: Jahrbuch für Internationales Germanistik 49,1 (2017), S. 181–191.
- Lambacher Dreikönigspiel, in: Stichwörter zur oö. Literaturgeschichte. Heft 2. Hrsg. von Petra-Maria Dallinger et al. Linz: StifterHaus und 2012, S. 82f. [*s. Publikationen im Internet*].
- Jerusalem in Nuremberg, in: European Forum at the Hebrew University. Newsletter 5/2012 (July), S. 6f.
- Frey, Winfried/ Frölich, Andrea: Das Judenbild in den Flugschriften des 16. Jahrhunderts. Kontinuität und Wandel. CD-Rom. Nordhausen 2008, in: Chilufim 6 (2009), S. 210f.
- Johannes Heil: „Gottesfeinde“ – „Menschenfeinde“. Die Vorstellung von jüdischer Weltverschwörung (13. bis 16. Jahrhundert) (= Antisemitismus: Geschichte und Strukturen 3). Essen 2006, 672 Seiten, in: Chilufim 2 (2007), S. 171f.
- Hubertus Fischer: Ritter, Schiff und Dame. Mauritius von Craûn: Text und Kontext. Heidelberg 2006, in: Mediaevistik 2007.
- Albrecht Classen (Hrsg.): Old Age in the Middle Ages and the Renaissance, interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic Berlin/ New York 2007 (= Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture; 2), 575 S. mit 30 Abb, in: Mittellat. Jahrbuch (2008).
- Uraufführungen. Salzburger Festspiele 1920–2006 (Oper, Schauspiel, Ballett), in: Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung. Mit einem Schwerpunkt: Die Salzburger Ur- und Erstaufführungen in Theater und Musiktheater. Hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl. Anif bei Salzburg 2008, S. 245–248.
- Friedrich von Schiller in Österreich. Österreich. Eine Stellungnahme ... , in: Alle Menschen werden Brüder. Das moderne Europa Friedrich Schillers. Hrsg. von Karl Moersch und Peter Hölzle. Mit einem Vorwort von Bundespräsident Horst Köhler. Filderstadt: Markstein 2005, S. 120–122.

- *Tagungsbericht*: Die Frau, der Mann nicht traut. 3. Ostersymposium Salzburg (1.–2.4. 2004), in: Österreichische Musikzeitschrift 6 (2004), S. 38f.
- Elke Maria Loenertz: Text und Musik bei Oswald von Wolkenstein. Edition und Interpretation der 40 einstimmigen, einfach textierten Lieder in der Fassung der Handschrift B. – Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang, 2003. 311 S.; Noten (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1837), in: Germanistik, internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen. Hrsg. von Wilfried Barner u. a. 45 (2004), Heft1/2, S. 243.
- Thomas Bein (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption, Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2002 (= Walther-Studien I), in: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Jg. XXXVII, Heft 1, Berlin, Bern u. a.: Peter Lang 2005, S. 195–200.
- Gudrun Theresia Stecher, von den wunderleichen prunnen. Wundersame Gewässer in der wissenschaftlichen Literatur des Mittelalters. Fassbaender (= Studia Mediaevalia Septentrionalia 4) Wien 1999, X, 438 S, in: Mediaevistik 14 [Hrsg. von Peter Dinzelbacher] (2001), S. 275f.
- Carl Orffs ›Theatrum Mundi‹. Eine Lesung von Claus Thomas. (Ein Bericht), in: Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991. Hrsg. von P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl und F. V. Spechtler, Salzburg 1994 (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Nr. 23), S. 583–585.

Habilitationsschrift:

Text im Kontext „Vom König der seinem Sohn Hochzeit machte“: Johann Rassers ›Comodia‹ im Kontext der Zeit mit Kommentar und Edition und einem Anhang der themenspezifischen Predigten aus der ›Postilla Christlicher Catholischer Predigten‹ (1590), Salzburg 2019, 546 Seiten.

Kurzfassung:

Die dramatischen Werke des Ensisheimer Pfarrherrn Johann Rasser (*1530er Jahre – †1594) haben bisher wenig Beachtung in der Literaturwissenschaft gefunden. Eine Edition seiner Schuldramen steht noch aus. Diesem Desiderat versucht die Studie durch eine diplomatische Edition der ›Comodia‹ (Basel 1585) zu begegnen und mittels der Kommentare zum literarischen und historischen Kontext die Komplexität des Werkes und seine kulturgeschichtliche Bedeutung zu zeigen. – Der Edition des 5460 Verse umfassenden Schuldramas, das nur in einem Druck vollständig erhalten ist, ist eine ausführliche Einführung vorangestellt. Diese gibt allgemeine Informationen zur Biographie des Autors, seiner sozialen Vernetzung, zu seinem säkularen und theologischen Werk sowie dem Drucker. Sie stellt die ›Comodia‹ in literarische wie historisch-kulturelle Kontexte und positioniert das Schuldrama in Rassers Werk, in der Gattungs-, Stoff- und Motivgeschichte und greift inter- wie intratextuelle Beziehungen auf. Diverse Exkurse zu spezifischen Themen, wie dem Parabelbegriff bei Johann Rasser oder der Funktion der Musik im Drama, ergänzen die Erörterungen. Die Studie weist so auf Anregungen aus traditionellem wie zeitgenössischem Schauspiel hin, wie etwa aus dem protestantischen (Schul-)Drama oder dem Volksschauspiel des Elsass, und geht auf die immer wieder diskutierte Frage einer eigenen Rasser-Bühne ein. Gegenstand sind hier auch die in der ›Comodia‹ ersichtlichen literarischen Stoffe und Motive und ihre Traditionen, wie Johannes der Täufer oder die Zerstörung Jerusalems, sowie Quellen der ›Comodia‹, zu

denen in besonderem Ausmaß die Bibel gehört. Historisch-kultugeschichtliche Aspekte der ›Comœdia‹, wie Landsknecht und Metzgen, antijüdische Elemente bzw. die Darstellung der Juden, die Neue Welt, Gegenreformation, religiöse Toleranz, obrigkeitstaatliche Vorstellungen, die Gerichtspraxis und Strafvollzug, eröffnen dabei mentalitätsgeschichtliche Perspektiven und anthropologische Aspekte. Die im 16. Jahrhundert immer wieder thematisierte Beziehung zwischen Drama und Predigt ist auch bei Johann Rasser erkennbar und kann durch die im Anhang beigegeben edierten fünf Predigten aus einer von Rasser in den Druck gegebenen Predigtsammlung dokumentiert werden. Erörterungen zu strukturellen Elementen der ›Comœdia‹ beschließen den Einführungsteil. – Der Kommentar ist dreigeteilt. Der Stellenkommentar berücksichtigt versspezifisch detaillierte sprachliche, literarische und historisch-kulturelle Aspekte. Zwei weitere Kommentare erläutern die Namen der im Rollenverzeichnis genannten 162 Spielfiguren und die 15 Illustrationen des Druckes. Der Edition selbst sind Anmerkungen zu Sprache und Stil und ein strukturierter Überblick mit Inhaltsnotizen über die einzelnen fünf Akte (mit vorgeschlagener Szenengliederung) vorangestellt. Dieser Überblick macht die Komplexität der ›Comœdia‹ deutlich, in der sich jene des 16. Jahrhunderts spiegelt, das neben Neuansätzen noch mittelalterlichen Strukturen und Vorstellungen verhaftet ist. Insofern leisten diese Edition und Studie neben dem literarisch-editorischen ebenso einen mentalitätsgeschichtlichen Beitrag.

Venia:

Ältere Deutsche Literatur.

Institutszuordnung:

Fachbereich Germanistik, Universität Salzburg.

Assoc.-Prof. Mag. Dr. Martina Meidl

Geboren: 1971

Beruf: Assoc.-Prof. am Institut für Romanistik der Universität Klagenfurt.

Dissertation:

Semiótica, metafísica y misticismo en la poesía de Octavio Paz. Una lectura de *Arbol adentro*, Wien 2004, 406 S. [*Siehe Publikationen.*]

Publikationen:

Monografien:

- Poesía, pensamiento y percepción. Una lectura de *Árbol adentro* de Octavio Paz, Madrid/Frankfurt am Main/México, D.F.: Vervuert/Iberoamericana/Bonilla 2015 (= Ediciones de Iberoamericana, 70), 334 S.
- El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca. Una guía de lectura, Barcelona: Península 1998, 174 S. (gem. mit M. Metzeltin)

Herausgaben:

- Melos y ophis en el siglo de oro. Themenheft ‚Siglo de oro‘, W. Aichinger, M. Meidl und M. Rössner (Hrsgg.), Berlin: De Gruyter 2013 (= Iberoromania 2012, Bd. 75–76, H. 1).

- L'imaginaire littéraire du fleuve (19e–21e siècles), F. Bercegol, S. Friede, P. Marot und M. Meidl (Hrsgg.), Heidelberg: Winter 2020 (= Studia Romanica, Bd. 226)

Aufsätze:

- Spain (chapter 19), in: C. Clüver, M. Corrêa, J. Hilder (Hrsgg.), Concrete Poetry. An International Perspective, Amsterdam, New York (zur Veröffentlichung angenommen).
- ‚Les eaux claires‘ de la poésie. La dimension métapoétique de l'imaginaire du fleuve chez René Char, in: F. Bercegol, S. Friede, P. Marot und M. Meidl (Hrsgg.), L'imaginaire littéraire du fleuve (19e–21e siècles), Heidelberg: Winter 2020, S. 101–110.
- Le temps mort de René Belletto comme expression du fantastique (post)moderne, in: P. Marot (Hrsg.), Frontières et limites de la littérature fantastique, Paris: Classiques Garnier 2020, S. 291–403.
- ‚Oublier l'usage des mots‘: Speech and Speechlessness in First World War Poetry, in: PhiN: Philologie im Netz, 15 (2018), S. 61–77.
- ‚Mirar es sembrar‘. Lenguaje y comunicación en la poesía efrástica de Octavio Paz, in: R. Brâncoveanu, L. Gheorghe, O. Șerban, M. Zamfir (Hrsgg.), Octavio Paz: Culture and Modernity, București 2017, S. 89–101.
- ‚Tace coi morti il monte‘. Raumdarstellungen in der italienischen Literatur der Alpenfront, in: Romanische Studien, 4 (2016), S. 243–267.
- ‚Je portais au fond de mon cœur un besoin de sensibilité‘. L'hybridation du discours sentimental dans Adolphe de Benjamin Constant, in: F. Bercegol, H. Meter (Hrsgg.), Le Roman sentimental et sa postérité (XIXe–XXIe siècles): pour une reconnaissance du genre, Paris 2015 (= Rencontres 113, Études dixneuviémistes 26), S. 99–108.
- Tiempo y duración en imagen y ritmo de la poesía petrarquista, in: W. Aichinger, M. Meidl, M. Rössner (Hrsgg.), Melos y ophis en el siglo de oro. Themenheft ‚Siglo de oro‘ (= Sektionsakten 18. Deutscher Hispanistentag „Realidad Virtualidad Representación“, Universität Passau, 24.03.2011), Berlin 2013 (= Iberoromania 2012, Bd. 75–76, H. 1), S. 8–19.
- Prólogo, in: W. Aichinger, M. Meidl, M. Rössner (Hrsgg.), Melos y ophis en el siglo de oro. Themenheft ‚Siglo de oro‘ (= Sektionsakten 18. Deutscher Hispanistentag „Realidad Virtualidad Representación“, Universität Passau, 24.03.2011), Berlin 2013 (Iberoromania 2012, Bd. 75–76, Heft 1), S. 5–7 (gem. mit W. Aichinger und M. Rössner).
- Lirismo y reflexión: la conjunción y disyunción de géneros literarios en Octavio Paz, in: Humanismus und Ethik als Brücke zwischen den Kulturen, hrsg. von P. Kampits, H. Riefenthaler, H. Krumpel, E. Büll, Wien, Münster 2013 (= Ethik der Lebenswelten 4), S. 195–204.
- Benedetto sia ‚l giorno‘ e ‚l mese‘ et ‚l anno‘. Zum Zeitdiskurs im frühen Petrarkismus, in: Der Petrarkismus als europäischer Gründungsmythos, hrsg. von M. Bernsen, B. Huss, Göttingen 2011 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 4), S. 85–100.
- Schmetterlingsjagd und Metamorphose: José Manuel Prietos Livadia, in: Über die Grenzen des natürlichen Lebens, Inszenierungsformen des Tier-Mensch-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania, hrsg. von Ch. Laferl, C. Leitner, Münster 2009, S. 181–190.
- Mimesis und Zeitlosigkeit. Paul Ricœur und der ‚instante intemporal‘ bei Octavio Paz, in: Das Ricœur-Experiment. Mimesis der Zeit in Literatur und Film, hrsg. von W. Aichinger, J. Türschmann, Tübingen 2009, S. 135–146.
- Espacio e identidad en la poesía de Octavio Paz, in: W. Dahmen, G. Holtus, J. Kramer, M. Metzeltin, W. Schweickard, O. Winkelmann (Hrsgg.), Lengua, historia e identidad.

- Perspectiva española e hispanoamericana. Romanistisches Kolloquium XVII, Tübingen 2006, S. 135–148.
- Octavio Paz y la vista. Una semiótica lírica de la mirada, in: Y. Sánchez, R. Spiller (Hrsgg.), La poética de la mirada, Madrid 2004, S. 67–78.
 - Estética y política en Pablo Neruda. La polivalencia en Los libertadores, in: V Coloquio Internacional. El lenguaje Poético Castellano y Romano. Actas, Universidad Comenius de Bratislava/Instituto Austríaco para el Este y Sudeste Europeo de Bratislava/Embajada de España en Eslovaquia, Bratislava, Wien 2004, S. 77–86 (gem. mit A. Frank).
 - La poesía política de Pablo Neruda. Una lectura del Canto general, in: M. Metzeltin, M. Thir (Hrsgg.), El poder. Análisis del discurso político español e hispanoamericano, Wien 2004, S. 201–214 (gem. mit A. Frank).
 - Un discurso identitario: la Marcha de la Patria Joven de Eduardo Frei Montalva, in: Boletín de Filología Tomo XL 2004–2005, Universidad de Chile 2006, S. 63–83 (gem. mit A. Frank und M. Metzeltin).
 - Politische Rhetorik und Gruppenformation: die Konstruktion des pueblo de Chile bei Eduardo Frei Montalva, in: J.P. Sánchez, R. Werder (Hrsgg.), Lexicografía y lexicología en Europa y América. Homenaje a Günther Haensch, Madrid 2003, S. 273–287 (gem. mit A. Frank und M. Metzeltin).
 - Sprache als Text, in: Diskurs, Text, Sprache. Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten, hrsg. von M. Metzeltin, Wien 2002, S. 173–220 und in: Diskurs, Text, Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten, hrsg. von M. Metzeltin, Wien 2002, S. 151–192 (gem. mit A. Frank).
 - Poesia e Grande Guerra, in: Testualità e Mito. Il discorso politico italiano dall'Ottocento ad oggi, Atti del simposio, a cura di F. Andreis, G. Boaglio, M. Metzeltin, Wien 2000, S. 117–134.
 - Tipologías textuales, estructuras actanciales y contextualizaciones – una confrontación crítica, in: Actas del II Coloquio internacional: Tendencias y posibilidades de la hispanística actual, Universidad Comenius de Bratislava/Instituto austríaco para el Este y Sudeste Europeo de Bratislava, Bratislava, Wien 2000, S. 99–108 (gem. mit A. Frank).
 - Zur Dialektik von Zeit und Zeitlosigkeit in der Lyrik des mexikanischen Nobelpreisträgers Octavio Paz, in: Schulfach Religion, hrsg. von W. Frank, Wien 1998, Jahrgang 17, S. 107–126.

Rezensionen:

- Ordiz, Javier (ed.) (2014): Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX–XXI), in: iMex Revista: México Interdisciplinario, 6 (2017) 11, S. 138–141.
- Pelckmans, Paul (2013): La sociabilité des cœurs. Pour une anthropologie du roman sentimental, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 125 (2015) 3, S. 309–313.
- Meyer-Krentler, Leonie (2013): Die Idee des Menschen in der Karibik. Mensch und Tier in französisch- und spanischsprachigen Erzähltexten des 19. Jahrhunderts, in: Anthropos: Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde, 109 (2014) 2, S. 722–724.

Habilitationsschrift:

Lyrik als Darstellungsmedium von Kriegserlebnissen: französische Front- und Veteranendichtung der „Grande Guerre“.

Kurzfassung:

Avantgardistischen, ästhetisierenden Kriegsvisionen und einer den Krieg mit Vitalismus und kollektiver Kraft assoziierenden Dichtung steht im Ersten Weltkrieg eine Lyrik des erlittenen Krieges als Ausdruck existentieller Grenzerfahrung und als Medium der Anklage gegenüber. Anhand von mit Fronterlebnissen verknüpfter Lyrikproduktion einer Auswahl französischsprachiger Autoren werden Strategien der Versprachlichung traumatischer Kriegserlebnisse bzw. der Ausdruck von Sprachlosigkeit beleuchtet. Die untersuchten Texte stammen teils aus dem literarischen ‚Kanon‘ der Zeit (Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle), andererseits wird auch ein umfassendes Korpus bislang vernachlässigter lyrischer Texte in den Blick genommen und sichtbar gemacht. Aus semiologischer und gattungstheoretischer Perspektive wird erörtert, worin sich die Möglichkeiten der Frontdichtung von denen der Prosa unterscheiden und warum Inhalte in die Lyrikproduktion Eingang finden, die von der Erzählprosa ausgespart werden. Ausgehend von erinnerungskulturellen und literaturpsychologischen Fragestellungen wird Strukturen von Traumata und von Bewältigungsprozessen nachgegangen, die in der zugrunde gelegten Front- und Veteranenlyrik zum Ausdruck kommen.

Venia:

Romanistische Literaturwissenschaft.

Institutszuordnung:

Institut für Romanistik, Universität Klagenfurt.

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

ANNALISA FISCHER, *Das Nachleben der Muse. Balzac – Henry James – Fontane*, Paderborn (Wilhelm Fink) 2020, 286 S.

Das große Musen-Motiv der Antike – sei es mehr auf Hesiod oder auf Platon begründet – wird in der Prosa-Maschine des 19. Jahrhunderts so nachhaltig zerkleinert,¹⁾ dass es nur noch mit sehr viel gutem Willen und Fantasie möglich scheint, irgendwelche Spuren ihrer ursprünglichen DNA zu entdecken und mit neuen, jeweils aktuellen literarischen wie kulturellen Federn zu schmücken: Es waren freilich allesamt fremde Federn, verglichen mit der Ausgangsfigur weitgehend heterogene Kostüme, in die sich die antiken Musen zu kleiden hatten: einmal als ›La Muse du Département‹ (1837) bei Honoré de Balzac, einmal als ›The Tragic Muse‹ (1890) im gleichnamigen Roman von Henry James und zuletzt als irisierende Melusinen-Figur, die bei Fontane ›Vor dem Sturm‹ (1878) durch die preußischen Randzonen geistert.

In all diesen Fällen haben wir es mit Übersetzungen einer weit zurückliegenden Urformel zu tun, der die Musen-Bilder im Laufe der Jahrhunderte auf sehr widersprüchliche Weise nacheifern und zuletzt immer mehr nachhinken. Allesamt figurieren sie als Museumswärterinnen ihrer selbst: hoch ironisch und ironisiert – am schlimmsten die Provinzmuse Balzacs, am perfektesten Henry James' Mimen und am glücklichsten Fontanes Melusinen und Nixenfiguren, die freilich nur das Nymphenhafte²⁾ mit den antiken Musen teilen und damit eine Seitenlinie ihrer

¹⁾ Ernst Robert Curtius sieht die Musen primär unter der Perspektive ihrer historischen Entwertung, ihre Bedeutung sei selbst für die Griechen „vage“ gewesen. (ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1958, S. 233ff.). Einen melancholischen Abgesang auf „Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtungen über Dichtung und Kunst unserer Zeit“ (Stuttgart 1958) im Geiste einer Modernekritik liefert WLADIMIR WEIDLE in seiner gleichnamigen Schrift, die freilich geprägt ist vom Untergangsgestalt der russischen Emigrationsszene im Paris der Zwischenkriegszeit; vgl. auch HARALD BLOOM, *Anxiety of Influence*, Oxford 1973, dt. Übers.: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel und Frankfurt/M., S. 54. Zu den Musen als „verblasenden Metaphern“ vgl. ELISABETH BRONFEN, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1996, S. 52f.

²⁾ EIKE BARMAYER, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München 1968, S. 39, S. 57, S. 189 (zur Verwandtschaft der Musen mit den Nymphen).

Wassernatur verkörpern, verschatten, verfremden. In diesem Sinne sind es Musen, die untergetaucht sind im Strom der Kultur und unterirdisch das kollektive Gedächtnis speisen – wie in Fontanes Roman ›Der Stechlin‹ mit seinen unterirdischen Aufwallungen, die freilich in der Gegenwart nicht mehr ankommen.

Im Grunde haben die Musen zwar viele Namen (neun) und verzweigte Zuständigkeiten, verfügen aber selbst über keine ausgeprägten Eigenschaften, ja sind eigentlich auf irritierende Weise inhaltsleer und schicksalslos. Sie erfüllen, inspirieren, animieren (in jedem Wortsinn) – haben aber keine eigene Botschaft oder gar eine Geschichte. Für sie gilt eher die MacLuhansche Formel: *The medium is the message* – sie vermitteln wie die Zwischenfigur des Eros in Platons „Symposion“³⁾ –, aber das Was und Wie ihrer Botschaft bleibt eben jenem enthusiastisierenden, musischen Sänger und schöpferischen Menschen vorbehalten, der seinerseits zum Instrument einer göttlichen Botschaft wird, die im Medium der Musen auf schemenhafte Weise verkörpert wie vergeistigt erscheint.⁴⁾

Die Autorin beschäftigt sich in einem einleitenden Kapitel überblicksmäßig mit dem antiken, zumal griechischen Musen-Motiv, wobei sie vor allem die Differenz zwischen dem Musenbild bei Hesiod und jenem bei Platon herausarbeitet.

Fischer lässt keinen Zweifel daran, welche der beiden Ausgangsfiguren⁵⁾ sie bevorzugt: Es ist eindeutig jene bei Hesiod – in Abgrenzung von Platons Konzept der Muse und des Musisch-Künstlerischen und seiner eifersüchtigen Kritik, die in der Verbannung der Dichtung insgesamt aus dem Gefüge des Philosophenstaates gipfelt. Es ist hier nicht der Platz, um die philologische oder philosophische Be-

³⁾ Vgl. die schöne Zusammenfassung dazu bei HUGO PERLS, *Lexikon der Platonischen Begriffe*, Bern und München 1973, S. 65; zum Eros bei Platon ebenda, S. 95–102; zur musischen Inspiration vgl. UTE SCHMIDT-BERGER, „Nachwort“ zu: Platon, *Das Trinkgelage*, München 1985, S. 123–187, hier: S. 141f.

⁴⁾ Ausführlich zu Herkunft und Metamorphotik der Musen vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, *Schwangere Musen – Rebellenische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*, Paderborn 2019. Zum Inspirationstopos der Musen von ihren Ursprüngen zu Petrarca, Baudelaire und Wagner vgl. die klassische Darstellung bei ÉTIENNE GILSON, *L'école des muses*, Paris 1951.

⁵⁾ AXEL GELLHAUS, *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München 1995, S. 11f., S. 42ff.) Die Vorstellung des spontan tönenden entrückten Sängers, gleichsam das Modell der poetischen ‚Urszene‘, kann schon in der antiken Literatur nur als metaphorische Vereinfachung eines langen Prozesses von Textfixierung verstanden werden (S. 33, S. 36). Der Dichter dient als Sprachrohr der Muse, aber nicht als von ihr Besessener, er ist vielmehr Dolmetscher der Götter und somit nicht „der wahre Autor seiner Werke“ (S. 41). Ausführlich zur Inspiration durch Musen vgl. GERHARD NEUMANN, *L'inspiration qui se retire. Musenanruf, Erinnern und Vergessen in der Poetologie der Moderne*, in: ANSELM HAVERKAMP und RENATE LACHMANN (Hrsgg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, S. 433–455. – Zur Abwertung der antiken Musen in der Gegenwart und ihr Fortleben als Mythos der „weißen Göttin“ vgl. die ebenso anregende wie spekulative Darstellung bei ROBERT VON RANKE-GRAVES, *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek/H. 1985, S. 15ff., S. 26ff. Zur Musenanrufung und Musendichtung CHRISTIAN SENKEL, *Gott und die Muse. Setzkasten für eine Poetik der Begnadung*, in: KLAAS HUIZING, CHRISTIAN BENDRATH, MARKUS BUNTFUSS, MATTHIAS MORGENROTH (Hrsgg.), *Kleine Transzendenzen*, Münster, Hamburg, London 2003, S. 246–273, hier: S. 247ff.

gründung einer solchen doch sehr weitreichenden Differenzierung zu liefern – wesentlich für die Argumentationslinien des Buches ist jedenfalls die sehr ausgeprägte Favorisierung der ‚Hesiod-Musen‘ als geradezu magisch-mythische Instanzen der Inspiration und als Medien in der Vermittlung eines göttlichen Wissens (S. 5), das nur durch sie an den musischen Dichter-Sänger – sozusagen den „singer-song-writer“ jener Epoche – vermittelt werden kann. Dabei wird Hesiod ausdrücklich die literarisch-poetische Medialität der Musen zugeschrieben – und zwar ganz wörtlich in der weitreichenden und auch gewagten Annahme, Hesiod wäre als einer der ersten Dichter bereit gewesen, die konkret literarische, ja schriftliche Verfasstheit der Musen-Werke dominant zu setzen.⁶⁾ Die Botschaft der Musen wird aus einer solchen Sicht vom Dichter aus der Sphäre der Oralität in jene der Skriptualität übersetzt, also eine Art Medienwechsel inszeniert, der unter der Ägide der Hesiodischen Musen erfolgt und nur so erfolgreich vonstatten gehen kann. Eben diese Favorisierung der écriture gegenüber der Mündlichkeit erinnert freilich stark an die postmoderne, von Jacques Derrida geprägte radikale Bevorzugung der Schrift(lichkeit) gegenüber dem Phonozentrismus, der kurzerhand mit Platons logozentrischer Philosophie identifiziert wird.

Bei Fischer wird die Mündlichkeit des poeta vates und seiner Musen, die ja von Plato so sehr betont wird, durch die Annahme der Schriftlichkeit des Literarischen ersetzt und damit implizit kritisiert: E. A. Havelocks titelgebende Formel ‚The Muse Learns to Write‘ (S. 7; S. 44f.)⁷⁾ wird also schon vorwegnehmend als eine Vorentscheidung für die Literarisierung der Musen in der Neuzeit, zumal im Roman des 19. Jahrhunderts, gedeutet: „Hesiod überträgt die Musen als Göttinnen der Mündlichkeit in den schriftlichen Text“ (S. 8).⁸⁾

Wenn die Geschichte der Musen wie die gesamte Mythologik mehr sein soll als ihre Einmottung ins Sagenhafte à la Gustav Schwab, dann sollte sie auch nicht von einer wuchernden Rezeptionsgeschichte (S. 21) völlig verschluckt werden. Das

⁶⁾ Freilich war die Schriftlichkeit in der Antike eher marginal (GELLHAUS, *Enthusiasmos und Kalkül* (zit. Anm. 5), S. 13f., S. 67 mit Blick auf Derridas Favorisierung der Schrift). Zum Bedeutungsverlust der Musen durch die Schriftlichkeit vgl. NATALIA STAGL, *Muse und Antimuse. Die Poetik Vladimir Nabokovs*, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 9. Zum Gesang der Musen vgl. BARMAYER, *Die Musen* (zit. Anm. 2), S. 60: Der „Sänger“ (*aoidos*) empfängt seine Inspiration direkt von den Musen – sein Werk ist immer eine „gesungene Dichtung“ (S. 69). Da die Schriftlichkeit das Werk allen möglichen Interpretationen ausliefert, wurde sie auch von Platon radikal abgelehnt (S. 89). Vgl. dazu HANSEN-LÖVE, *Schwangere Musen* (zit. Anm. 4), S. 22–27.

⁷⁾ ERIC A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven 1986 (Als die Muse schreiben lernte: Eine Medientheorie zur Oralität und Literalität, Berlin 2007). Zur Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit vgl. JURIJ MURAŠOV, *Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zur Literatur, Film und Kunst in Russland*, Paderborn 2016. In diesen intermedialen Zusammenhang gehört auch GEORG WITTE (Hrsg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, Wien, Köln, Weimar 2012.

⁸⁾ Ausführlich zum Musischen und zur Mousiké bei Platon vgl. PERLS, *Lexikon der Platonischen Begriffe* (zit. Anm. 3), S. 41ff.

führt schließlich zu paradoxalen Schlussfolgerungen wie der folgenden: „Eben weil sie ‚immer schon in Rezeption übergegangen‘ sind, kann für die Musen als solche keine Rezeptionsgeschichte geschrieben werden. Es ist kein Ursprung vorstellbar, der im engeren Sinne rezipiert werden könnte. Die Musen sind insofern paradoxerweise Figuren, die durch ihre eigene Ursprungslosigkeit zu Figuren des Ursprungs werden. Sie führen ihrer Konzeption nach immer schon ein Nachleben“ (S. 21). Dass es sich hier um einen absolut unauflösbaren Zirkel handelt, kann man schwer übersehen – fragt sich, was sich aus dieser Denkfigur einer rekursiven Inversion machen lässt.⁹⁾

Kernthema Fischers ist die Übersetzung des antiken Musen-Motivs in die Sprache und Kultur der Moderne, genauer des Romanrealismus des 19. Jahrhunderts: „Es ist eine der Grundthesen dieses Buches, dass die traditionell mit dem epischen Hexameter assoziierten Göttinnen sich mitsamt ihrem Gesang nicht in die Poesie zurückziehen, wie man meinen könnte, sondern lernen, in Prosa zu sprechen. So bleiben die Musen, [...] nicht nur bis ins 19. Jahrhundert hinein auf der literarischen Bildfläche präsent, sondern finden sich bemerkenswerterweise gerade in dem Genre wieder, das am wenigsten auf sie vorbereitet scheint: dem realistischen Roman“ (S. 15).

Ganz deutlich wird schon an diesen einleitenden Thesen, dass die Begriffe ‚Poesie‘ und ‚Prosa‘ nicht sosehr poetologisch oder narratologisch eingesetzt werden, sondern in ihrer vielfach Alltagssprachlichen Metaphorik: Dabei steht das Poetische für die Aura des Künstlerischen und der Phantasie, des Naturhaften wie des Magisch-Mythischen etc. und der Begriff Prosa – im mehrfach betonten Rückgriff auf dessen Bestimmung bei Hegel¹⁰⁾ – als das nüchterne Alltägliche und Vernünftige der aufgeklärten, rationalen Empirie des positivistischen 19. Jahrhunderts.

Schon in dieser frühen Phase der Darstellung wird deutlich, wie weit sich im Rahmen dieser weitgehend amüsischen Sphäre des Roman-Realismus des 19. Jahrhunderts das Musenbild von antiken oder sonstigen mythopoetischen Vorgaben

⁹⁾ Das Paradoxale einer solchen Inversion des Traditions- und Zeitvektors besteht eben darin, dass die Wirkungsgeschichte nicht den Originalen nachfolgt, sondern diese durch jene überhaupt erst geschaffen werden: „Durch die unablässige Bezugnahme auf ihre literarische Tradition versichern sich die Texte ihres Status und schreiben sich auf diese Weise ihre eigene Vergangenheit herbei. Die Erzähler und Figuren der hier behandelten Romane erschaffen sich ihre Gegenspieler in der Konfrontation mit ihrer eigenen Herkunft, die ihnen eingeschrieben ist und von der sie sich zugleich abgrenzen. Die Musenfigur greift durch ihr Auftauchen die Integrität des Erzählers als dezidiert nicht-mythischer Instanz an und hinterfragt seine Vorherrschaft über den Text“ (S. 24).

¹⁰⁾ Fischer bezieht sich hier (S. 174f.) explizit auf die Prosa-Deutung Hegels (in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik*, Werke, Bd. 15, S. 239); vgl. auch: INKA MÜLDER-BACH, „Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches“. *Effi Briest* und das Gespenst der Geschichte, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83.4 (2009), S. 619–634, hier: S. 620. Der entsprechende Abschnitt bei Hegel unter dem Titel „Die poetische und prosaische Auffassung“ wird in diesem Zusammenhang zum Leitbild erhoben, während die narratologischen Aspekte des Erzählmediums eher in den Hintergrund treten. Zu „Fiktion und Mimesis“ vgl. WOLF SCHMID, *Elemente der Narratologie*, Berlin und Boston 2014.

entfernt hat: „Im Roman des 19. Jahrhunderts wird dieses klare Verhältnis zum Text aufgeweicht, insofern die Musen hier endlich zum Gegenstand des Erzählten werden. Indem die Musen in die moderne Literatur eingehen, kommt es folglich zu mehreren Transformationen: *erstens* wird aus der ehemaligen Göttin eine moderne Romanfigur, *zweitens* verwandelt sie sich von der Erschafferin des Textes zu einer in den Text eingelassenen Figur und verliert dabei *drittens* ihre metamythische Position. Diese Anverwandlung kann als narrative Inbesitznahme der Möglichkeitsbedingung von antikem Erzählen beschrieben werden“ (S. 18).

Nicht nur der Begriff ‚Prosa‘ wird hier in einer durchwegs übertragenen Bedeutung verstanden und verwendet, sondern auch der ‚Realismus‘ selbst, in dem „die Muse prosaisiert“ (S. 25) erscheint und nur noch als eine herbeizitierte Rechtfertigung für die poetischen, wenn nicht künstlerischen Ansprüche des realistischen Schreibens erhalten muss – „jenseits der Prosa der Wirklichkeit“ (ebenda).

1. Balzacs Provinz-Muse

In der Moderne wird die Muse privatisiert, individualisiert und profaniert. Indem sie selbst auktoriale Gestalt und gestaltende Auktorialität annimmt, erreicht die Inversion des musischen Prinzips als Initiatorin des von ihr unterschiedenen und untergeordneten poeta vates den paradoxalen Höhepunkt: in der schreibenden Muse. Ihr ist – freilich in einer hoch-ironischen, ja karikaturhaften Form – Honoré de Balzacs Roman ›La Muse du Département‹ (1843/44) geweiht,¹¹⁾ dem der erste große Abschnitt von Fischers Musen-Buch gewidmet ist.

Eigentlich ist die selbst-schreibende Muse eine kaum noch zu unterbietende Schwundstufe des musischen Urbildes, das in der Darstellung Fischers zugleich ab- wie aufgewertet, auf jeden Fall aber massiv umgewertet erscheint, sodass vom ursprünglichen Musenmotiv (wenn es das als ‚Original‘ denn überhaupt gibt) kaum noch etwas übrig scheint – es sei denn ein stereotyper Auslöser von Hohn und Spott oder einer vernichtenden Kritik des Musischen unter den Bedingungen des aufsteigenden Bürgerlichen Realismus. Jedenfalls begegnet der Begriff ‚Muse‘ in Balzacs Roman so gut wie ausschließlich in einer ironischen, wenn nicht gar sarkastischen Färbung.¹²⁾

¹¹⁾ Vgl. die deutsche Ausgabe: HONORÉ DE BALZAC, Die Muse des Départements, in: Die Menschliche Komödie, Bd. 4, Gesamtausgabe in 12 Bänden, München 1971/72, S. 851–1040.

¹²⁾ Sehr deutlich wird das in der Verwandlung der Heldin aus einer Provinzmuse in eine Pariser Publizistin, die ihrem Geliebten Lousteau die Arbeit nicht nur abnimmt, sondern ihn weit übertrifft: „Diese Frau ist dazu geboren, ‚Manuskript zu machen‘“, heißt es bewundernd von ihr (S. 974). Sie ist auf wundersame Weise im Haushalt mit ihrem ungetreuen und unbegabten Geliebten Lousteau Muse (die „Zehnte Muse“!) und Hausfrau in einer Person. (Ebenda, S. 975; S. 986) Ob dies freilich irgend etwas mit literarischem Talent oder Emanzipation zu tun hat, kann man bezweifeln. Schließlich und endlich „war denn die Muse von Sancerre ganz einfach zur Familie und in die Ehe zurückgekehrt“ (ebenda, S. 1039), womit endgültig ihre mögliche Emanzipationskarriere als Dichterin wie als Frau erlischt und sich ihr gesamtes Musentum in einer banalen Posse auflöst.

Fischer versucht in ihrer sehr subtilen Darstellung Restbestände des Musenbildes gleichermaßen zu retten wie in seiner Destruktion vorzuführen. Für eine regelrechte ‚Dekonstruktion‘ fehlt es freilich an den entsprechenden postmodernen Potentialen von Balzac selbst, der in jeder Hinsicht strikt rekonstruktiv, ja – vor allem im sehr ausführlichen Anfangsteil des Romans – historiographisch vorgeht. Einerseits „bringt Balzac die Muse zum schreiben“ (S. 40), was die Romanheldin als Autorin aufzuwerten scheint;¹³⁾ andererseits sind ihre Produkte – zu Recht – Gegenstand vernichtender Kritik, sodass vom Musentum Dinah de La Baudrayes kaum etwas anderes übrig bleibt als eine bittere Karikatur von weiblicher Autorschaft. Sie wird zu einer unfreiwilligen Zeugin des schlechten Literaturgeschmacks ihrer Zeit, ja deren ‚falschem Bewusstsein‘ in Fragen der Dichtung (es gibt hier ja auch abschreckende Beispiele lyrischer Genres) ebenso wie in solchen der Prosa.

Jedenfalls ist die Bereitschaft von Fischer zur Rehabilitierung von Musenhaftigkeit wie Autorschaft der Heldin sehr weitgehend, ja sie verkehrt Balzacs mehr als deutlich herabmindernde Qualifizierung „Provinzmuse“ in etwas Hochwertiges und Kreatives, wovon im Roman eigentlich auch bei größtem Wohlwollen nicht die Rede sein kann: „Balzac bringt die Muse zum Schreiben [...] Die Figur wird im Laufe des Textes aber nicht nur selbst kreativ und transzendiert damit die ihr in der Diegese und durch den Text gesetzten Grenzen, sie inspiriert andere Figuren des Romans zum Entwurf eigener Erzählungen und wird so ihrem Beinamen als Muse gerecht. In einem weiteren Schritt legt die Untersuchung offen, wie die auf diesem Wege neu hervorgebrachten Erzähler sich ermächtigen und ihrerseits Versuche unternehmen, die Wirkmacht ‚ihrer‘ Muse einzugrenzen“ (S. 40).

Eigentlich bringt Balzac die Muse nicht zum Schreiben, sondern zum Schweigen, mündet doch die literarische Karriere Dinahs – von den lyrisch-epischen Höhen ihres Erstlingswerkes bis zum Alltagsjournalismus (als Substitut ihres Geliebten) – in einer beschämenden, ja zynischen Rückkehr in den Hafen ihrer Ehe mit einem impotenten Geldsack – eine Entwicklung, die man schwerlich als heroisch, geschweige denn musisch bezeichnen kann. Es gibt keinen Funken Hoffnung, in der „Kreativität“ der Heldin auch nur Ansätze von Begabung, geschweige denn musischer Begnadung zu finden. Und ihre feministische Sendung als weibliche „Selbstbestimmung“ wird durch den Zynismus und Opportunismus ihres Verhaltens erst gar nicht spruchreif.

Insgesamt wirkten die Rehabilitierungsversuche der „Provinzmuse“ – was ihre literarischen Kompetenzen anlangt ebenso wie ihre emanzipatorischen Qualitäten – kaum überzeugend, ja sind von einem sympathischen Wunschdenken geprägt, das von der Romanfigur beim besten Willen nicht bestätigt wird: „Es stehen hier also“, wie Fischer betont, „zwei Interpretationsmöglichkeiten nebeneinander,

¹³⁾ Die wechselseitige Ausschließung von Muse und Frau wird in einer Bemerkung besonders markant: „Schreiben Sie nichts mehr“, sage der Abbé Duret zu ihr, „Sie wären keine Frau mehr, Sie würden ein Dichter [sic!] werden“ (ebenda, S. 888).

wobei eine deutlich interessanter ist als die andere: die erste, nach der Dinah eine Möchtegernautorin der Provinz ist, die Ehebruch begeht, und die zweite, nach der sie sich im Kern als musenhaft erweist, Erzählungen zum Entstehen bringt und damit poet(olog)isch wirksam wird“ (S. 51).

Letztlich argumentiert Frischer gegen die klaren Aussagen von Balzac selbst, wenn sie ihm seine eigenen Intentionen zum Vorwurf macht bzw. Autor und Erzähler gegeneinander ausspielt: „Dass eine durchschnittlich begabte Frau wie Dinah plötzlich zu schreiben beginnt, verstößt gegen die Regeln des Erzählers. [...] Die plakativ und insistent vorgebrachte, äußerst konservative Haltung des Erzählers anlässlich der literarischen Veröffentlichungen der Protagonistin lesen sich ihrerseits als ironischer Kommentar Balzacs, ob des großen Aufhebens, das um weibliche Schriftsteller gemacht wird“ (S. 56). Dinah wird jedenfalls nicht von der Gesellschaft daran gehindert, „sich künstlerisch auszudrücken“ (S. 59), sondern durch ihre vom Autor so und nicht anders vorgeschriebene Geschmack- und Talentlosigkeit, die auch auf der existenziellen Ebene in ihrer krass oberflächlichen und opportunistischen Lebensführung keine wie auch immer geartete moralische oder emanzipatorische Qualität erkennen lässt.

Sicherlich der Höhepunkt des Romans ist die Entblößung der Literatur als Verpackungsmaterial, dessen zufällig bedruckte Papierfetzen – es handelt sich um Makulatur- bzw. Korrekturbögen eines Romans – genüsslich (übrigens explizit mündlich) vorgetragen und damit in höchster Peinlichkeit bloßgestellt werden:¹⁴⁾ Hier wird das im Roman-Realismus dominierende Prinzip der Metonymie, also der Charakterisierung von Inhalten durch Äußerlichkeiten ihrer Einkleidung (sei sie textil oder diskursiv der Fall), auf die Spitze getrieben. In einem nicht sehr weit übertragenen Sinn repräsentiert die schreibende Romanheldin jenen sekundären Verpackungscharakter von Einwickelpapier, dessen palimpsestische Textoberfläche – also das Kontingente, Sekundäre – dominant und in Szene gesetzt wird, während der eigentliche Inhalt des Pakets völlig nebensächlich bleibt.

So sind hier denn auch alle Romanfiguren nichts anderes als Verpackungsmaterial eines nicht vorhandenen Inhalts, was auch die geschmacklose wie unbegabte (also eigentlich amüsische) Autorschaft der Heldin ab absurdum führt. Der Kaiser

¹⁴⁾ Ebenda, S. 937–953, hier v. a. S. 943 zu den Makulaturbögen. Die gesamte sehr ausführliche Passage erinnert stark an ein Text-Spiel im Geiste von Laurence Sterne oder Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Ein solchermaßen sich selbst exponierender Text, der seine Texturhaftigkeit inszeniert und aus der ironischen Perspektive in eine „realistische“ umschreibt, ein solches Spiel mit den Signifikanten, die sich selbst zum Autor machen, kann auf eine Muse vollends verzichten, ja löscht eine solche geradezu aus; es sei denn, man geht so weit in der Überzeichnung dieser Mythenfigur, dass die dann als der Text selbst personifiziert erscheint, als Genre, als Literatur: Dinah steht „erstmalig wie die antike Muse außerhalb des Textes, den sie als Autorin hervorbringt“, während sie gleichzeitig „in der Diegese die Funktion der Muse [übernimmt], indem sie als Auslöserin des Erzählens im Roman fungiert“ (S. 71). Diese auslösende, ja zungenlösende Macht Dinahs markiert ein Musentum in seinen letzten Zügen: „Als Provinzmuse bringt sie alle Figuren zum Erzählen, aber niemanden außer sich selbst zum Schreiben“ (S. 71), wobei sie als „die Muse des schlechten Dichters“ auftritt (S. 72f.).

ist nackt, er hat keine Kleider – diese Aufklärungsformel des 19. Jahrhunderts aus dem berühmten Andersenmärchen – wird umgekehrt zu der Formel: Es gibt keinen Kaiser – nur seine Kleider: „Kleider machen Leute“, so wird es bei Gottfried Keller nicht viel später heißen, womit gleichfalls das Metonymische an die Stelle des Essentiellen zu treten hat.

Freilich der ärgste Schlag ins Gesicht einer emanzipierten Muse – sei sie eine von Paris oder der Provinz – ist ihre Rückkehr zum (ebenso impotenten wie ökonomieträchtigen) Ehemann in den Schoß eines wohlgepolsterten Adelssitzes. Und eben diese „konservative Erzählung“ wird als „eine nicht sehr interessante Seite“ des Romans beiseite geschoben (S. 85), weil ihr offenbar eine viel wünschenswertere progressive Erzählung, Dinahs „Geschichte ihrer weiblichen Selbstbehauptung“ (ebenda), widerspricht: aber genau diese hat Balzac hier nicht geschrieben. Und selbst wenn: Was haben Musen überhaupt mit Figuren weiblicher Emanzipation zu tun, so wünschens- oder lesenswert die auch sein mögen.

So mündet denn dieses spannungsreiche Bazac-Kapitel in einer zusammenfassenden Formel, die zugleich Kompromiss und Parteinahme für eine Lektüre ist, mit der nicht einmal Dinah in ihren kühnsten Träumen zu rechnen wagte: „Als eine mögliche Figur des Ursprungs künstlerischer Schöpfung ist die Muse eine der poetologisch einflussreichsten Frauenfiguren, die die Geschichte der Literatur hervorgebracht hat. Wenn Balzac seine Schriftstellerin eine Muse nennt, dann verleiht er ihr eben jene Macht über das Geschriebene. Gewissermaßen kriecht er in seinem Text nachträglich [sic!] die Muse, auf deren Eingebung er zu Beginn so vergeblich wartete. Die Texte, die die Muse schreibt und hervorbringt, sind nicht nur intradiegetische oder referenzierte Erzählungen, sondern bilden in ihrer Gesamtheit den vorliegenden Roman selbst“ (S. 85f.).

In dieser Charakteristik stimmt jeweils das Gegenteil: angefangen von der Überschätzung der Provinzmuse als „einflussreichster Frauenfigur in der Literaturgeschichte“ bis zu ihrem Kampf um „Selbstbestimmung“, der in einem sehr unrühmlichen Verhältnis mit ihrem journalistischen Liebhaber in Paris ebenso gipfelt, wie in einer mehr als fragwürdigen, ja beschämenden Rückkehr zu ihrem Ehemann, den sie zugleich betrogen und in seiner patriarchalen Impotenz affirmiert hat. Und eines ist sie ganz sicher auch nicht: Die Autorin jenes Romans, in dem sie als ihre eigene Heldin figuriert. Der Autor ist Balzac und sein Roman ist der über eine gescheiterte Provinzmuse, mehr noch: über das drohende Scheitern der Literatur jener Epoche selbst.

*2. Die Muse der Repräsentation: Henry James' *The Tragic Muse* (1890)*

Ebenso wie Balzacs Musen-Roman gilt auch jener von Henry James sicherlich nicht als sein Meisterwerk, ja er wurde gerne und lange vernachlässigt, sodass nicht einmal eine deutsche Übersetzung existiert, was bei James schon etwas zu bedeuten hat. Freilich zeigt die Lektüre des englischen Originals ganz sicher viel überzeugender die große Eindringlichkeit dieses ebenso atypischen wie eleganten

James-Romans:¹⁵⁾ Die Entwicklung der Handlung ist durchaus linear, die Konfiguration der Protagonisten einigermaßen schematisch und ihre Entwicklung – ganz nach dem Vorbild Lev Tolstoj's, den James so hochschätzte – zeitlupenförmig, ja im Schneckentempo, was es dem Leser durchaus erleichtert, den Fortgang der gelegten Spuren zu erraten – falls dies überhaupt gewünscht wird.

Während bei Fischer im Balzac-Kapitel die Muse zu einer Emanzipationsfigur umgedeutet wird, geht es im James-Kapitel um die Mimesis mit Blick auf die Muse als Schauspielerin (Miriam Rooth) und „Repräsentantin“ einer artifiziellen Theaterwirklichkeit, die ihrerseits als intermedialer Eckpfeiler der Bildkunst (zumal der Porträtmalerei) gegenübersteht bzw. mit dieser feinsinnig verflochten erscheint. Gleichzeitig wird die Literatur bzw. konkret die Romankunst¹⁶⁾ als dritter Pfeiler dieser intermedialen Trias thematisch eher abgedunkelt und figuriert zugleich selbst als Medium, das die beiden anderen umschließt und sich selbst dabei offen lässt. Der Triumph der Theaterkunst ist hier womöglich um nichts weniger fragwürdig als die Authentizität der (Porträt-)Malerei, die ihrerseits von den Charakterbildern der Romanprosa überstrahlt wird und der unvergleichlichen Meisterschaft von James' Romandialogen die eigentliche Roman-Textur liefern.

Das gesteigerte Interesse des Autors am Verhältnis der Kunstformen¹⁷⁾ zueinander wird in diesem Roman in ausgiebigen Konversationspassagen abgehandelt

¹⁵⁾ Diese Sonderstellung wird auch in Henry James' ›Preface to ‚The Tragic Muse‘ mit Blick auf die komplizierte Entstehungsgeschichte angedeutet (Henry James, *The Art of the Novel*, New York und London 1937, S. 79–97). Zu den *Prefaces* von Henry James vgl. INKA MÜLDER-BACH, Genealogie und Stil. Henry James' Prefaces, in: *Poetica* 20 (1988), S. 104–130.

¹⁶⁾ Freilich gibt es immer wieder mehr oder weniger versteckte Hinweise auf das Gattungsproblem des Romans im Vergleich mit dem Theater und mit Blick auf die Bedingungen der Moderne (*The Tragic Muse*, London 1891, S. 41 – Hinweis auf Balzac). Interessant sind in diesem Zusammenhang die Bemerkungen von James zum Fehlen eines „structural centre“ in diesem Roman (Preface to ‚The Tragic Muse‘, S. 85). Insgesamt kommt die Kunst dieses Romans „near that of the drama“ (S. 86). Miriam selbst repräsentiert hier das Zentrum der medialen Problematik ebenso wie des Romans selbst (S. 89). Zur Repräsentation in seinem Roman vgl. ebenda, S. 94.

¹⁷⁾ Nicht zufällig spielt die Einleitungsszene des Romans im Rahmen einer Ausstellung im Palais de l'Industrie anlässlich des berühmten Kunst-Salons, der dort alljährlich stattfand (*The Tragic Muse*, London 1891, S. 1ff.). Für James geht es hier um das zentrale Problem des Verhältnisses der Kunstformen untereinander, wobei er einer synthetischen Sicht huldigt, für die der Grundsatz gilt: „all art is one“ (S. 8). Diese „unity of art“ wird im Roman freilich nur auf die Schauspielkunst und (Porträt)Malerei bzw. Plastik angewandt: Reflexionen über das Roman-Genre sind nur indirekt zu erschließen. Das Schreiben von Theaterstücken fällt gleichfalls aus dem Blickfeld – ebenso wie die Musik, der Tanz und so vieles andere. James malt seinen Roman gleichsam mit eingeschränkter Palette. Vgl. zur Einleitungsszene im Kunstsalon JEANNE DELBAERE-GARANT, *The Tragic Muse* (1890). Artists and Philistines, in: Henry James, *The Vision of France* [online], Liège 1970, S. 317–329. Zum System der Kunstformen bzw. allgemein zur Intermedialität siehe zusammenfassend: AAGE HANSEN-LÖVE, Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften, in: JOACHIM PAECH und JENS SCHRÖTER (Hrsgg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 155–180. Neben der Porträtmalerei

und zerlegt und eben diese „wechselseitige Erhellung der Künste“ (Oskar Walzel)¹⁸⁾ entwickelt sich von einer Frage der Intermedialität zu einer Lebensfrage für die Rolmanfiguren wie für den Autor: Klingt doch die große Frage nach der „Einheit der Künste“ und ihrer Protagonisten in einem seltsam unbestimmten Finale aus, das auch an diesem End- und Totpunkt das Romangenre weder leben noch sterben lässt. Dass sich die späteren Romane von James zweifellos schon jenseits dieser Grenze anzusiedeln hatten, macht sie insgesamt nicht weniger melancholisch. Wie so viele Meisterdenker und Meisterkünstler der Moderne um und nach 1900 war auch Henry James in seinem Geschmack wie in seinen ästhetischen und ethischen Wertsetzungen in einer fast verzweifelten Weise auf das Klassische und Apollinische fixiert, während er – vielleicht sogar nolens volens – in seinem Schreiben weit darüber hinaus oder darunter hindurch strebte. Diese unfreiwillige Unzeitgemäßheit gilt ja auch für Sigmund Freud und Thomas Mann oder Strawinski, um nur einige Namen zu nennen.

Ganz anders die erfrischende Vorwegnahme der Modernität in Denis Diderots epochemachendem Dialog ›Paradoxe sur le Comédien‹ (1770–1773)¹⁹⁾ (dazu S. 136ff.), wo die private Existenz des Schauspielers (oder Künstlers allgemein) von seiner künstlerischen strikt abgrenzt wird – ein bahnbrechendes Manifest der Kritik des ansonsten bis heute fortsiegenden Biographismus in der kausalen Verstrickung von Autor und Werk, Privatperson und Kunstprodukt. Im Grunde ist James' Miriam die perfekte Realisierung und Personifizierung von Diderots Schauspieler-Ideal, das sich nicht wie das Konzept des „empfindsamen Schauspielers“ mit der Rolle identifiziert, sondern seine Perfektion ausschließlich in der Sphäre der Performanz und des dazugehörigen Trainings auslebt.²⁰⁾ Die mimetische Leistung

von Nick Dormer ist auch seine so sympathische Schwester Bidy als bildende Künstlerin tätig – in ihrem Fall im Bereich der Plastik (The Tragic Muse, S. 282ff., bes. S. 292f.) Es fällt auf, dass die Musik, der Tanz und eine ganze Reihe anderer Kunstformen bei James durch Abwesenheit glänzen und letztlich auch die Position der Literatur bzw. des Roman-Genres im Rahmen einer Theorie der Kunstformen offenbleibt und nur durch die Evidenz des vorliegenden Romanwerks verkörpert wird.

¹⁸⁾ OSKAR WALZEL, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917. Ausführlich mit dem Problem der Interrelation der Kunstformen beschäftigt sich Henry James auch in ›Picture and Text‹ (1893), dt. ›Bild & Text‹, hrsg. von MICHAEL GLASMEIER, ALEXANDER ROOB, PIET MEYER, Bern und Wien 2016.

¹⁹⁾ DENIS DIDEROT, Paradoxe sur le comédien, in: Diderot, Œuvres, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1952, S. 1003–1058; deutsch: ›Das Paradox über den Schauspieler‹ (1770–1993), in: DENIS DIDEROT, Ästhetische Schriften, Bd. II, hrsg. von F. BASSENGE, Berlin 1984, S. 481–539.

²⁰⁾ Eben diese Frage nach den Empfindungen und Leidenschaften des Schauspielers wird im Salon der Madame Carré eingehend diskutiert. (The Tragic Muse, S. 127) Das hier gepflegte Ideal der Perfektion orientiert sich am Klassischen Kanon – zumal der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts – also an Racine und Corneille. Im Gegensatz zu diesem apollinischen Ideal der Abgeschlossenheit und Perfektion steht – etwa in der Kultur-Ästhetik bei Michail Bachtin – der Kunst- und Kulturtyp des Dionysisch-Grotesken, das bei James gleichfalls ausgeblendet wird. In diesem Sinne gehört er zu den Meistern der apollinischen Ästhetik – vgl. HANSEN-LÖVE, Schwangere Musen (zit. Anm. 4), S. 627ff.

des Schauspielers basiert für Diderot auf Beobachtung und Übung – und nicht auf der gefühligen Idee eines Nachempfindens der Rolle oder deren Übertragung auf die eigene Lebenssituation, wie dies etwa das „Stanislawski-System“ und das Ideal des Schauspieltheaters bis weit in die Hollywood-Sphären hinein propagierte. Diderots Differenzierung von biographischer und künstlerischer Persönlichkeit war schließlich die Grundvoraussetzung für die viel später aufkommende Konzeption des Regietheaters.

Nicht vergessen sei an dieser Stelle die Radikalisierung dieser Trennung in der Verfremdungsästhetik der russischen Formalisten und ihre Fortsetzung in der Verfremdungs-Dramaturgie Wsewolod Meyerholds oder Bert Brechts. So heißt es bei James mit den Worten des Ästhetizisten Gabriel Nash: „You never find the artist – you only find his work, and that’s all you needed find.“ Miriam würde ausschließlich aus „Repräsentation“ bestehen (The Tragic Muse, S. 346) und über kein authentisches bzw. künstlerisch relevantes Eigenleben verfügen. Aber eben diese Verkennung ihrer eigentlichen Schönheit macht es auch ihrem größten Verehrer (dem Diplomaten Peter Sherringham) unmöglich, ihr gerecht zu werden und sie für sich zu gewinnen. Insofern ist er die wirklich tragische Figur in diesem Theaterroman, der in den Händen seines Autors zum großen Romantheater gerät.

Wie sehr das Romanwerk Henry James’ und seine Ästhetik zwischen den Stühlen von Realismus und Moderne festzusitzen scheint, kann hier nur angedeutet werden. Wichtig für James ist eben nicht die dionysische Deutung des Schauspiel-Paradoxons, sondern vielmehr die apollinische, distanzierte, elegante Erscheinung einer beobachtenden, studierenden, arbeitenden Mimetik, die in Miriam Rooth nicht so sehr eine Priesterin als eine ungemein zielstrebige Professionalistin gefunden hat. Wenn überhaupt, ist sie die Muse in Person einer urbanen, sehr aufgeklärten, durchwegs religions- und mythenfernen und eben sehr modernen Frau, die sich weder zu den Lügen von Balzacs Provinzmuse herablassen, noch eine Naturhaftigkeit poetisieren muss, die sie ins Reich der Mütter und Quellnympfen (Fontane) versetzt. Miriam wirkt und werkt ganz im Zeichen einer Semiosphäre, in der die Biosphäre völlig sublimiert erscheint: Hier ist James ganz Diener seines Neoklassizismus; wo Miriam aber als Gestalt der Moderne bzw. als moderne Gestalt figuriert, hat sie auch diese Vollkommenheitsansprüche durch eine Perfektion überschritten, die nichts Magisches mehr hat, sondern vielmehr professionell und ‚cool‘ wirkt. Das unterscheidet sie auch von all ihren Mitspielern, die eigentlich nie an ihr erklärtes Ziel gelangen, geschweige denn ernsthaft darauf zusteuern.

Der Verdacht, Miriam würde permanent ‚spielen‘, also ihr Leben und das ihrer Mitmenschen aufs Spiel setzen und zur (Selbst-)Inszenierung missbrauchen, wird bei James wieder und wieder überprüft und in seiner sehr subtilen und differenzierten Darstellung in Frage gestellt. Die große Kunst besteht hier eben darin, der scheinbaren Charakterlosigkeit der genialen Mimin als Romanfigur genügend Luft zum Atmen zu lassen und sie zu einer Lebensklugheit zu befähigen, die ihre Mitspieler an Lebendigkeit und sogar ethischer Reife durchaus überflügelt. Anders als die zweifelhafte Figur von Gabriel Nash als Propagator eines radikalen Ästhe-

tizismus (à la Oskar Wilde)²¹⁾ ist Miriam – ebenso wenig wie ihr Porträtist Nick Dormer – ein zynisches *L'art pour l'art*-Geschöpf, das ihr Unwesen auf Kosten der anderen treibt und ihre mehr künstliche als künstlerische Unnatur auslebt. Eigentlich kommen die Vertreter der Lebenspraxis und deren Ökonomien – sei es die clevere Politikerin Julia Dormer oder der die längste Zeit souveräne Diplomat Peter Sherrigam – nicht gerade gut weg, ja im entscheidenden Dialog zwischen diesem und der Schauspielerin geht diese ganz eindeutig als – auch moralische – Siegerin hervor (*The Tragic Muse*, S. 424–442).

Miriam besteht darauf, dass der Künstler ein Arbeitsleben zu führen hat: „the artist ought to *live*, to get on with his business, gather ideas, lights from experience“ (ebenda, S. 306). Darin wiederholt sie den Arbeitsauftrag ihrer Lehrmeisterin Madame Carré, die ja auch geradezu schmerzlich (ganz wie Diderot) dem Schauspieler eine permanente Arbeit an seinen Ausdrucksmitteln, aber auch an seiner Beobachtungsgabe („observation“) vorschreibt (ebenda, S. 307). In dieser schlichten Überzeugung wirkt Miriam jedenfalls wesentlich klüger und auch ihrem Kunstideal angemessener als die überhebliche Logenposition ihres Förderers (und Verehrers) Sherringham, der eindeutig als „Nicht-Künstler“ einen fruchtlosen „amateurish way“ verfolgt (ebenda).

²¹⁾ Als solcher hat er seinen Auftritt schon im II. Kapitel, wobei er eine sehr vage, aber nichts desto weniger faszinierende Ästhetik des ‚Lebenskunstwerks‘ propagiert, das seine Wirkung auf die anderen Protagonisten – zumindest anfänglich – nicht verfehlt. Wir haben hier eben jenen Ästhetizismus vor uns, der in England, aber auch in anderen Kulturen des *Fin de siècle*, eine revolutionäre Rolle spielte – vgl. zum Konzept der „Lebenskunst“ und des Ästhetizismus in England: MANFRED PFISTER und BERND SCHULTE-MIDDELICH, *Die ‚Nineties‘ in England als Zeit des Umbruchs*, in: DIES. (Hrsgg.), *Die ‚Nineties‘. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München 1983, S. 9–34; MONIKA LEITNER, *Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus. Englische Wurzeln und französische Einflüsse*, ebenda, S. 53–81; SCHAMMA SCHAHADAT, *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004; AAGE HANSEN-LÖVE, *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, *Diabolischer Symbolismus (= Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 544)*, Wien 1989, S. 45–88. – Die ursprünglich sehr positive Wertung Gabriel Nashs als Vordenker eines modernen Kunstlebens wird im Laufe des Romans und der Entwicklung seiner Protagonisten – zumal des verunsicherten Nick Dormer – zunehmend fragwürdiger. Tiefpunkt dieser Entwicklung ist der Versuch Nicks, den Ästhetizismus-Dandy zu porträtieren, was dessen endgültiges Verschwinden auslöst. Nashs Predigt eines Lebens als eines bloßen Selbstvollzugs verliert sich in einem richtungslosen Hedonismus, der den Politikausstieger Nick Dormer zwar auf den Weg der Kunst – aber auch nicht weiterbringt. Das Scheitern des „little system“ von Gabriel Nash (*The Tragic Muse*, S. 109) sollte einem jedenfalls eine Warnung sein, Henry James’ Ästhetik mit dessen Ästhetizismus zu verwechseln. Wie Nick Dormer und Peter Sherringham gehört auch Nash zu den Verlierern im intermedialen Spiel der Genien: In seinem Fall kollabiert das diffuse Konzept einer ästhetischen Lebenskunst, die sich im tautologischen Autismus ihres Repräsentanten selbst erschöpft und neutralisiert. Selbst der Verdacht, Miriam würde permanent „schauspielen“ (S. 254) und daher im Grunde nicht ernst zu nehmen sein, wird schrittweise relativiert, ja auch ihr offenbar zur Simulation einladender jüdischer Charakter (S. 255) spielt eine durchaus nebensächliche Rolle, wobei überhaupt unklar bleibt, wozu sich der Autor so einen Vorurteilsballast zumutet, wenn er ihn doch kaum als Treibstoff für sein Werk nutzen will.

In den Worten des Lebenskünstlers Gabriel Nash lautet die Formel wie folgt: „The Tragic Muse is the great modern personage“ (ebenda, S. 247); die Tragische Muse verkörpert nicht sosehr die retrospektive Mimesis, sondern ist prospektiv auf ein modernes Menschen- und Frauenbild orientiert, das quasi ‚im Modell‘, also modellhaft schon präfiguriert erscheint. Der Fehler des angehenden Porträtmalers Nick besteht gerade darin, eben dieses ‚Modell‘ und die „SchauspielerIn“ („model“) selbst als „figures with a vulgar setting“ anzusehen (ebenda, S. 248), gleichzeitig aber erkennt er in ihr auch etwas höchst Natürliches, ja eine „artistic nature“ (ebenda), die über eine eigene Intelligenz, ja Lebensklugheit verfügt. Das alte Vorurteil, Schauspieler (oder Tenöre) seien von Natur aus unintelligent und im Grunde vulgär und verlogen, wird hier immer wieder vorgeführt und widerlegt, während der große Ästhetizist Gabriel Nash seinerseits zum Laufburschen und Mietling Miriams verkommt, ja seinerseits weibliche Züge annimmt (ebenda, S. 249).

Darüber, ob Henry James dem Eingeständnis Diderots folgen wollte, dass „die Idee des Schauspielers kraftvoller ist als die des Dichters“ (Diderot, S. 510), lässt sich durchaus streiten. Denn wir erfahren die Repräsentation des Mimos²²⁾ (des Schauspiels wie der Porträtmalerei) ausschließlich in Gestalt eines Romans, der aus zahl- und endlosen Diskursen der direkten und vor allem auch indirekten Rede zusammengebaut ist und damit ein narratives Schauspiel vorführt, in dem die meiste

²²⁾ Der Diplomat Peter Sherringham, eine der Schlüsselfiguren des Romans ebenso wie in der Karriere Miriams, gesteht seine Vorliebe für die „Repräsentation“, genauer der „representation of life“, die er mehr liebt als das „reale Ding“ (The Tragic Muse, S. 48). Freilich scheitert auch er genau an einer Vorstellung von Repräsentation, die sich letztlich vom Schauspiel und Miriams Welt wegbewegt und für ihn in der „großen Welt“ der Diplomatie und Politik gipfelt; für diese sollte Miriam ihre Theaterkunst opfern, um die Gemahlin Sherringhams zu werden. Genau das aber wird in der finalen Auseinandersetzung zwischen beiden „Repräsentanten“ ihrer jeweiligen Welt von der Mimin brüsk zurückgewiesen. Die Welt der Politik und des Realitätsprinzips, verkörpert durch Sherringham oder Julia (Mrs. Dallow), die ehrgeizige Partnerin Nicks, scheitert ganz eindeutig an der unverbrüchlichen Authentizität der Schauspielwelt. Deren Kunst-Mimetik der Repräsentation siegt über das *teatrum mundi* und seine Scheinhaftigkeit. Dass der Politik-Flüchtling Nick in seiner Repräsentationskunst der Porträtmalerei nicht wirklich reüssiert, verweist auf seine mangelhafte Professionalität und Hingabe an seine Kunst. Und Sherringham scheitert nicht weniger an der Tatsache, dass er zwar ein genialer Kritiker (der Schauspielkunst Miriams) ist, selbst aber eben kein Schauspieler sein kann und will. (S. 49) Zum Problem der Repräsentation vgl. weiters ebenda, S. 51 und S. 69f. mit Blick auf die Parallelen von Porträt- und Schauspielkunst. – Im Grunde scheitern auch alle anderen Protagonisten des Romans an einem falschen (ästhetischen) Bewusstsein – ja nicht einmal Miriam wird davon völlig freigesprochen, fehlen ihr doch alle religiösen oder existenziellen Merkmale eines Kunst- und Weltverständnisses, das über ihre Karriere und den Erfolg hinausweist. Am Schluss gibt es nur Verlierer und man fragt sich, ob nicht auch der Romanautor und sein Werk dazugehören. Dass James diese Möglichkeit offen lässt oder genauer: über die Grenzen des Romantextes wie des narrativen Geschehens hinaus projiziert, beweist jedenfalls einen gehörigen Mut zur Verzweiflung am Romanggenre selbst, das hier mit den konzeptuellen Prämissen einer klassischen Erhabenheits- und Überwältigungsästhetik, wie sie James immer wieder mit Blick auf das Schauspiel propagiert, strukturell kollidiert.

Zeit – eigentlich unentwegt – gesprochen wird. Diderots Vorstellung des Theaters wie der Kunst überhaupt als verabredetes Spiel der Kunst-Konventionen erscheint in diesem Rahmen als ein Spiel der Konversationen, woraus die Romanfiguren weitestgehend bestehen. Miriam bekennt sich ausdrücklich zu ihren ‚Repräsentationspflichten‘ – aber doch mit einer entscheidenden Präzisierung: „I represent, but I represent truly“ (The Tragic Muse, S. 416) – es bleibt dies auch der zentrale ethische Ansatz der Repräsentationskunst von Henry James.

Freilich – ähnlich wie im Falle Dinahs bei Balzac – ist die Theaterheldin bei James weder Muse noch tragisch. Immerhin – sie verfügt selbst über ein Leitbild, wenn auch eines in einem anderen Medium und aus einer anderen Generation: Es ist die sagenhafte Rachel auf dem gleichnamigen Ganzkörperporträt von Jean-Léon Gérôme, ‚Rachel: La Tragédie‘ (1859) im Foyer der Comédie Française (S. 110), das Miriam als Vorbild für ihre Schauspielkunst und ihrer Schauspielerpersönlichkeit gilt. Miriam *ist* also nicht eine Muse, aber sie *hat* eine, genauer: sie will die von Rachel repräsentierte Repräsentationskunst ihrerseits repräsentieren und auf der Bühne verkörpern: „Das Gemälde, das hier im Zentrum des Interesses steht, bildet auch das leere Zentrum des Romans. Leer deshalb, weil Henry James ausgerechnet das posthume Portrait einer Schauspielerin als Muse zum zentralen Referenzobjekt seines Romans gemacht hat. James’ theatraler Roman um eine Schauspielerin und einen Maler bezieht sich mithin auf ein Gemälde, das selbst auch wieder eine gemalte Schauspielerin in einer Rolle zeigt“ (S. 111f., S. 122ff.). Im Grunde können wir nicht wirklich sicher sein, ob und dass Miriam eine wirklich(e) geniale Schauspielerin ist: Wir kennen sie ja nur als Widerspiegelung im Roman oder als optische Täuschung im Spiegelkabinett der einander abbildenden Medien zwischen der Mimetik des Porträts bzw. dem Porträt einer Mimetik, die das Schau-Spiel mit dem Ernst und der ‚Prosa des Lebens‘ konfrontiert, ohne dass wir eine klare Antwort darauf erhalten, wer dabei den Sieg davonträgt.

Zweifellos hat Fischer Recht, wenn sie die Mimesis wie überhaupt die Bedingungen der Repräsentation²³⁾ als das Hauptthema von Henry James und seiner Rettungsaktion der realistischen Romankunst unter den Bedingungen des Fin de siècle herausarbeitet – es sind dies auch sicherlich mit die erhellendsten Aspekte ihrer Darstellung. Gleichzeitig kann man aber auch zu dem Schluss kommen, dass es eben jene Mimesis ist, wo der „Hund begraben liegt“: Denn die Mimesis fixiert letztlich die Kunst auf eine Repräsentation einer ihr heterogenen, externen Reali-

²³⁾ ACHIM GEISENHANSLÜCKE, Die Theorie der Repräsentation, in: Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung, Wiesbaden 1997, S. 39–56; vgl. zur Repräsentation im klassischen französischen Theater DERS., Racine: Phädra und die Grenzen der Repräsentation, ebenda, S. 95–120. Zusammenfassend zur Mimesis von Erich Auerbach bis Derrida vgl. GUNTER GEBAUER und CHRISTOPH WULF, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek/H. 1992. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Flaubert-Analyse in: ERICH AUERBACH, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1959, S. 453ff.

tät, die zugleich aus der Biosphäre²⁴⁾ (Natur kommt bei James nur als Topfpflanze oder Gartenblick vor) wie aus der Welt der Ökonomie und ihrer Zwänge erlöst werden muss, um letztlich in einem platonischen Ideal (davon ist mehrfach die Rede im Roman) die höhere Weltordnung einer harmonikalischen Ästhetik fortzupflanzen.

Zu Recht betont Fischer die kunsttheoretischen Anliegen des Romans, der sich an der erwähnten „wechselseitigen Erhellung“ (und manchmal auch Verdunklung) der Kunstformen als intermediales Drama entzündet: James' auf den Synthetismus des *Fin de siècle* verweisende berühmte Formel: „all art is one“ (S. 91) wird – worauf Fischer mit Recht verweist – in der ‚Tragischen Muse‘ eben nicht im Zeitgeist jener Moderne um 1900 entfaltet, sondern eher noch im Abglanz jenes mimetischen Realismus, der von Balzac bis Fontane – wir werden es noch sehen – eben dabei war, sich zu überleben: „Der Repräsentationsauftrag und die Fähigkeit zu dessen Erfüllung sind für James konstitutive Merkmale des modernen, realistischen Romans. Ein Roman, der nicht darstellt, keine kohärente Welt vor Augen führt, ist für ihn nicht denkbar. Mit ‚The Tragic Muse‘ geht James noch einen Schritt weiter, indem er diesen allgemeinen Anspruch auf inhaltlicher und formaler Ebene zur Essenz des Textes erhebt“ (S. 91f.).

Eben darin liegt auch die schmerzliche Tragik nicht sosehr der Muse Miriams, sondern jene von Henry James selbst: dass der mimetische Auftrag eines Romanrealismus angesichts einer aufkommenden radikalen Moderne nicht mehr einzulösen ist, ja es womöglich nie war. Die Moderne und dann die Avantgarden danach setzen nicht auf Re-Präsentation oder mimetische Fiktion, sondern im Gegenteil: auf Präsentation, auf antimimetische, antiillusionistische Eigengesetzlichkeit des Artefakts, die bei James in erster Linie als eine solche der Künstlerpersönlichkeit inszeniert wird. Das dazugehörige Artefakt selbst wird ja im Künstlerroman nur ‚nacherzählt‘ – wenn auch sehr kunstvoll –, es wird durch den Roman aber nicht präsent gemacht oder gar ersetzt, da er ja mit den Mitteln des retrospektiven Erzählens und in der Gestik der Nachahmens arbeiten muss und somit eine utopische Vorwegnahme einer „Kunst der Zukunft“ (Nietzsche) ausschließt. Insofern ist James' ‚Tragic Muse‘ ein auch auf diesem Feld letztlich resignativer Abgesang, der in dieser melancholischen Mimesis das Echo einer Sehnsucht reflektiert und zugleich in die Sphäre eines unstillbaren Heimwehs nach einer unwiederbringlich verlorenen Heimat verlagert. Womöglich hat es diese nie gegeben.

Genau an dieser Stelle sind die Hinweise von Fischer auf die „Mimesis der Mimesis“ entscheidend: Sie sind ja nicht Ausdruck eines Scheiterns an authentischer Darstellungs-Evidenz, sondern Adelstitel einer Romankunst, die sich selbst

²⁴⁾ Zum Problem der Mimikry zwischen Bio- und Semiosphäre, Natur und Kunst, vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, *Mimesis – Mimikry – Mnemosyne: Vladimir Nabokovs Bioästhetik*, in: *Poetica* 43/3–4, 2011, S. 355–389. Zur Mimikry als einer grundlegenden Natur-Form der Mimesis vgl. KENDALL L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge und London 1990, S. 222–224. Zu Mimesis und Anti-Mimesis bei Nabokov vgl. auch RENATE LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990, S. 339ff.

als Mimesis eines Schauspiels versteht: „Als Schauspielerin verkörpert Miriam die fiktiven Figuren der Dramen nicht einfach, sondern zieht noch eine zweite Ebene der Mimesis ein, indem sie Rachels Rolleninterpretation nachahmt. Durch die Imitation der Darstellung einer anderen Darstellerin agiert James' Protagonistin als Schauspielerin zweiten Grades“ (S. 92). Diese ‚Metamimetik‘ soll Miriam durchaus nicht abwerten gegenüber dem Musen-Original Rachel, das seinerseits als Porträt Teil einer Kunst-Geschichte ist, die bei James zum Roman gerinnt. Weil aber der Rückweg in die romantische ‚Metamimetik‘ verbaut ist und die Flucht nach vorne in die antimimetische und antimusische Moderne alles andere als verlockend erscheint, verharrt James in einer implodierenden Romanwelt, die ihrerseits nicht nur die Muse des Tragischen repräsentiert, sondern auch die des mimetischen Erzählens einer erzählenden Mimesis.

Jedenfalls ist es alles andere als ein Zufall, dass sich James in seinem großen Experiment mit den Kunstformen einer so speziellen wie der des Romanschreibens bedient, die im Grunde am allerwenigsten performativ realisiert werden kann und doch in seinen Händen in der Überfülle der Dialoge und Inszenierungen von Gesellschaftsszenen auf der diskursiven Ebene eine Performanzkunst simuliert – wenn auch deren mündliche Authentizität selbst wieder re-präsentiert werden muss in der Präsentation der Schriftlichkeit des Romantextes: „James unternimmt mit ‚The Tragic Muse‘ den Versuch, das paradoxe Verhältnis zwischen der Muse, die zur Kreation von Neuem anregt, und der in der außerliterarischen Welt basierten Nachahmung des realistischen Romans, wenn nicht aufzulösen, so doch beschreibbar zu machen und in eine literarisch bearbeitete Poetik des Romans münden zu lassen“ (S. 96, ebenso S. 147).

In diesem Sinne präsentiert James Miriam als perfekte „Mimikry“, als Meisterin einer „imitation of an imitation“, was bei ihr geradezu komische Züge annimmt (S. 118). Insofern ist Miriam nicht nur eine „tragic muse“, sondern auch eine Muse der Komödie – jedenfalls im Geiste der *Comédie Française*. Diese Elastizität zwischen den Polen Tragik und Komik, Arbeit und Spiel, Kunstprofession und Lebensdilettantismus steigert sich in der Gestalt Miriams zu einer Art Kunst-Zynismus („with the rare cynicism of the artist“, S. 119) als Ausdruck eines „grausamen Talents“ (S. 120). Dieses widerspricht hier freilich Madame Carrés Credo, wonach „the art was everything and the individual nothing“ (S. 121) und sichert Miriams autonome Persönlichkeit gegenüber allen möglichen theatralischen Kunstfiguren und Selbstinszenierungen. Dabei sieht die Schauspielerin durchaus die Gefahr, dass sie in gewisser Weise ihr Ich auf „Nichts“ reduziert oder auf alles Beliebige („I might be anything“, S. 123), das gleichwohl im „book of life“ (ebenda) steht – und damit eben auch in James' Theaterroman. Immer wieder zeigt sich Miriam als erfrischend „amüsan“ („amusing“)²⁵) und vermittelt in charmanter

²⁵) Die Rolle des „amusing“ mit Blick auf Miriam verbindet Henry James mit einer „modernen“ Auffassung des Begriffs: „amusing I mean in the best very modern sense. I never ‘go behind’ Miriam“ (JAMES, Preface to ‚The Tragic Muse‘, S. 91).

Weise die spielerische Verwandlung des Amusischen ins Amüsante ihres Alltags-Parlando.

Am Ende des Romans verliert der Guru des Ästhetizismus, Gabriel Nash, massiv an Wertschätzung und seine Lebenskunst-Philosophie gerät ebenso in eine Sackgasse wie die seiner „fellow-mystics“ (S. 164ff.) – oder des Kunstdebutanten Nick Dormer selbst; wohin dieser nach der Entzauberung seines Meisters gerät, lässt sich zuletzt nur erahnen. Den Todesstoß erfährt Nash eben durch den Versuch Nicks, von ihm ein Porträt anzufertigen. Da er gewohnt war, nur in Ironie und der permanenten Interpretation anderer zu leben (The Tragic Muse, S. 470), ist es für ihn unmöglich, selbst zum bloßen Objekt einer solchen Interpretation zu werden. Der Porträtentwurf verblasst ebenso auf der Leinwand (ebenda, S. 471) wie das ›Bildnis des Dorian Grey‹ in Oscar Wildes Roman, der übrigens fast gleichzeitig (1890) mit Henry James' ›Tragic Muse‹ erschien.

Die Frage Nicks an Gabriel Nash, was dieser wohl als alter Mann tun würde (ebenda, S. 470), erinnert jedenfalls frappant an den Alterungsprozess von Dorian Greys Porträtgemälde bei gleichzeitigem Jungbleiben des Originals. Der Fluch der ewigen Jugend (und des ‚Jugendstils‘ selbst) fällt erbarmungslos auf Nash zurück. James geht in seinem Roman freilich nicht so weit wie Oscar Wilde in seinem ›Dorian Grey‹: Während dort der Held durch die Zerstückelung seines Porträts, das all seine abstoßenden Züge gespeichert hatte, selber zu Tode kommt, das Porträt aber wieder in alter Jugendfrische und Schönheit erstrahlt, wird im Falle von Gabriel Nash nicht einmal dieses tragische Ende in Betracht gezogen. Sein Porträt ist das zweite unvollendete Werk in diesem Roman (ebenda, S. 471) – nach dem Porträt Miriams – und es wird einem unweigerlichen Prozess des Verblässens überlassen: „the hand of time was rubbing it away little by little [...] making the surface indistinct and bare — bare of the resemblance to the model“ (ebenda).

Damit ist auch dieses Modell der Repräsentation gelöscht und auf Null gebracht und man fragt sich, ob dies nicht auch auf das gesamte Konzept der Repräsentation von Mimos und Mimesis zutrifft. Denn was bleibt von einer Re-Präsentation, wenn die Präsenz des Modells und die Ähnlichkeit von Original und Abbild nicht mehr gewährleistet ist (ebenda, S. 475)? Das Modell (Gabriel Nash) ist für immer verschwunden, während immerhin das Modell Miriam seine Gegenwärtigkeit bewahrt, weil ihre „representation“ „true“ ist. Damit dies aber evident wird, müssen wir ihrer Verkörperung in einem ganz anderen Medium vertrauen – dem eines vielseitigen Romans (ebenda, S. 488), der das *teatrum mundi* im wörtlichen wie übertragenen Sinne vorführt.

Daran kann auch das Zugeständnis der ansonsten peinlich kunstfernen Politikerin Julia Dallow nichts ändern, sich zuguterletzt doch von dem Politik-Aussteiger und ursprünglich mit ihr halb verlobten Nick Dormer porträtieren zu lassen, womit offen bleibt, ob es schlussendlich doch zu einer Versöhnung von Kunst und Ökonomie, politischer und artifizieller Repräsentation kommen kann. Wie sehr hebt sich davon der Triumph Miriams in der lange ersehnten

Rolle der Juliet²⁶) ab – eine ganz andere Julia als Mrs. Dallow! (ebenda, S. 478.) In diesem finalen Auftritt scheiden sich die Geister: Peter Sherringham muss einsehen, dass er Miriam verloren hat: „He has come home to marry Juliet!“ (ebenda, S. 482) und versäumt doch die Schauspielerin, die ihren eher ridikülen Impressario und Kollegen dem kongenialen Diplomaten vorgezogen hat. Der Vorhang hebt sich „on the tragic climax of the play“ (ebenda, S. 486) – und er senkt sich über dem durchaus komödienhaften Ende des Romans. Miriam siegt als Mimin mit ihrer „sublimen“ Darstellung der Juliet und ihrer „perfection of representation“ (ebenda, S. 486f.) und sie verliert auch nicht mit ihrem Festhalten an der Tingel-Tangel-Welt ihres Metiers. Jene Bretter, die hier die Welt bedeuten, tragen die anderen Protagonisten vor dem Kopf – jeder auf seine Weise vernagelt. Es ist ein unvermutet „sharp sense of modernness“, den der Autor auf der letzten Romanseite verspürt (ebenda, S. 488) und der wie ein etwas beunruhigendes Versprechen, vielleicht auch eine leise Drohung wirkt.

3. Fontanes Melusinen – der Untergang der Musen im Stechlin-See

Im dritten Teil ihrer Darstellung verfolgt Fischer ihr Musen-Motiv in einer weiteren Form der ‚Verwässerung‘ des antiken Paradigmas – diesmal auch in einem wörtlichen Sinne: in den Wasser- und Nymphengestalten und konkret jenen Melusinen, deren hoch stilisierte Sagenhaftigkeit in ein mythisches Mittelalter verweist und bekanntlich noch in Goethes ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹ als „Neue Melusine“ in einem sehr verdünnten Aufguss figuriert. Bei Fontane ist das Archaisch-Dämonische dieser Gestalt nur noch in Restbeständen von Fremdbildern im Zigeuner- und Gauklerkostüm erahnbar.²⁷⁾

Auch die antiken Musen hatten ja ihren archaischen ‚Quellkode‘ verdrängt – man denke an ihre dunkle Herkunft aus dem Reich der Proserpina und den

²⁶⁾ Eine besondere Ironie des Theater-Romans soll nicht unerwähnt bleiben, weil sie schlaglichtartig sein großes Projekt beleuchtet: In der finalen Theateraufführung gibt Miriam die „Juliet“ und erfüllt sich damit den Traum ihrer Schauspielkarriere. Gleichzeitig findet sich eine andere Julia – die frühere Partnerin des Miriam-Porträtisten Nick – bereit, eben diesem gleichfalls Modell zu sitzen und damit gewissermaßen ein adäquates ‚Opfer‘ zu bringen, um ihren früheren Partner wiederzugewinnen. Ob es dazu kommt, liegt auch hier jenseits der Grenzen des Romans: „... left over for the reader as for myself“ (JAMES, Preface to ›The Tragic Muse‹, S. 96).

²⁷⁾ Eine Annäherung der Schauspielerin Miriam an Goethes Mignon findet in Henry James' ›The Tragic Muse‹ immerhin eine Erwähnung. (S. 305) Goethes ›Die neue Melusine‹ bildet eine der eingebauten Novellen in ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹, 2. Teil, 6. Kapitel, in: Gesamtausgabe, Bd. 18, S. 103–123. Hier ist die Melusine insofern „neu“, als sie durchaus nicht mehr ins mythische oder epische Sagen-Bild passt, sondern eher in eine bürgerliche Vorstellung von zigeunerhafter Exotik. Ähnlich, wenn auch etwas freundlicher gestimmt sind die Melusinen bei Fontane: vgl. MATTHIAS VOGEL, Melusine, ... das lässt aber tief blicken. Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts, Bern 1989.

Sumpfbereichen des Chthonischen. Diese wilde Natur wird in den Dichter-Musen sublimiert und die chthonische Kreativität auf die des Poetischen und seiner Inspiration übertragen. Die Vermischung beider Sphären, wie sie Fischer in den Melusinengestalten Fontanes konstatiert, birgt freilich die Gefahr, dass die Musen in ihrer spezifischen poesiestiftenden Kultur ganz in eine vage Naturhaftigkeit zurücksinken und gleichzeitig aus sagenhaften Quellen eines mythischen Mittelalters geschöpft bzw. nachgeschaffen werden, wie dies etwa in Fontanes großem Zeitroman ›Vor dem Sturm‹ (1878) der Fall ist.

Hier liegt im Grunde auch das Hauptproblem des ansonsten so reichhaltigen Fontane-Abschnitts in Fischers Musen-Buch: Die Melusinen sind eben keine Musen, ebenso wenig wie sie mit Sirenen²⁸⁾ in Verbindung stehen (S. 169) – und umgekehrt: diese lassen sich nicht so recht einpassen in nostalgische Verkörperungen einer nicht mehr lebbar-sehnsuchtsvollen Welt von „poetischen Sagenfiguren“, die der Prosa des Alltags und seiner historischen wie geographischen Randständigkeit entgegenwirken. Hier wird das auch bisher schon sehr metaphorische Bild des Poetischen dem Prosaischen eher zu- als übergeordnet und damit die Vorstellung einer ‚Prosa des Lebens‘ in dem oben erwähnten Hegelschen Sinne an die Stelle einer narrativen Ordnung des Erzählens und Romanschreibens gesetzt. Während aber bei Balzac und James die Musen-Rezitive eindeutig der Kultur- und Kunstspäre angehören (oder jedenfalls auf diese verweisen), wirken Fontanes Melusinen-Musen mit den Mitteln einer stark literarisierten und stilisierten Naturhaftigkeit, die sich freilich selbst kaum etwas zutraut und deren erwünschter Sieg doch sehr unwahrscheinlich ist. Die klassischen Musen haben zwar eine Verwurzelung in der Natur und ihren magischen Kräften, aber in ihrer Inspirationsrolle gehören sie ganz eindeutig in die Lichtspäre der Hohen Kunst und eines dazugehörigen Enthusiasmus.

Für Fischer ersetzt bei Fontane also die Figur der Melusine die Muse, „die als Medium zwischen der Prosa der Romane und einem den jeweiligen Texten unterlegten Subtext des ‚Poetischen‘ vermittelt“ (S. 149). Bei Fontane geht es also um die Versöhnung von „Poesie“ (einer Mythen- und Sagenwelt, Folklore, von Natur und Nation) mit einer rezenten und desillusionierenden „Prosa des Lebens“, verkörpert im Preussen der Gegenwart. Das „Poetische“ figuriert hier im Anschluss an seine alltagssprachliche Verwendung als das „Unbewusste“ (des Textes) (S. 149), als das im weitesten Sinne Irrationale, Phantasievolle, Schöpferische, Sagenhafte, das nostalgisch herbeigeschrieben wird in eine Sphäre der „Prosa des Alltags“, die selbst wieder eigentlich immer noch im Geiste des Nostalgiemodus eines sehr späten Biedermeier²⁹⁾ halb wachgerufen und halb resignierend abgerufen wird.

²⁸⁾ Ausführlich dazu RAINER GRÜBEL, Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen, Frankfurt/M. 1995.

²⁹⁾ Im Grunde realisieren so gut wie alle Vertreter des poetischen Realismus eine Art ewiges Biedermeier, das eingeklemmt ist zwischen einer mit Jugend und Phantasie assoziierten Romantik und dem Alterszustand eines Alltagsrealismus, der sich nostalgisch zu jener

Da sich aber das Musenhafte, verdünnt auf das ‚Melusinische‘, bloß noch auf ein ganz allgemeines „Poetisches“ beschränkt, bleiben nur noch vage Restbestände in der Banalität des Lebens museal gespeichert: „Die Melusine-Figur, die für das Poetische einsteht, es in den Text einträgt und somit auf inhaltlicher und formaler Ebene wesentlich für Fontanes Romankonzeption ist, wird, so die These der Arbeit, in die Traditionslinie der Musen gerückt“ (S. 152). Im Rahmen der Moderne figurieren die Musen aber auch als abstrakte „Reflexionsfiguren des Textes“ (ebenda), was freilich für die Romane Fontanes besonders schwer zu begründen ist, da es – anders als bei Balzac oder James – hier kaum „hauptberufliche Künstlerfiguren“ gibt (S. 153). Dagegen „gehören die Melusinen in die Sphäre der Volksdichtung, des Gerüchts und des Gesprächs“ (S. 153), wo sich das kollektive Unbewusste des Volkes ebenso regt wie jene Mythopoetik der deutschen Romantik, die in Fontanes Romanwelt – häufig auch ex negativo – vor sich hinstirbt oder in peinlichen Wiederbelebungsversuchen scheitert.

Eben dieses sich Abarbeiten an Kunst- und Kulturkonzepten der Romantik spielt ja im Biedermeier und an der Schwelle zum Realismus eine zentrale Rolle – von Puškin bis Flaubert –, bei Fontane und im spezifisch deutschen Realismus wird diese Fixierung auf die Romantik eigentlich nie überwunden und wirkt auch dort fort, wo sie parodiert oder satirisch verzerrt erscheint. Gerade die Dichter-Abende in Fontanes ›Vor dem Sturm‹ manifestieren dieses Ungenügen mit uneingeschränkter Peinlichkeit. Auf welche Weise freilich die Melusinen die Aufgabe erfüllen sollen, durch ihre „poetische Irritation [...] die Modernität der Texte“ Fontanes zu garantieren“ (S. 154), wird nie ganz klar. Worin sollte diese „Modernität“ bestehen? – Außer in einer vom Autor ja immer wieder schmerzlich empfundenen Unzeitgemäßheit mit zunehmender Annäherung an das Lebens- und Schaffensende.

Das eigentliche ‚Morgen‘ – die Befreiung und Neudefinition der Nation, die soziale wie politische Revolution – all das wird „vor dem Sturm“ in seinen lokalen wie provinziellen Dispositionen vorgestellt. Was der Sturm (und Drang?) auch literarisch bringen mag, bleibt geflissentlich im Dunkeln. Und gerade für eine prophetische Vorwegnahme von etwas Kommendem eignen sich die Melusinen als Musen-Ersatz am allerwenigsten. Denn der Rückgriff ins mythisch-archaische kollektive Unbewusste verharrt in einer zaghaften und nicht sehr überzeugenden Geste; die herbeizitierte Folklore samt dem dazuphantasierten Volksgeist hat im Grunde nicht nur keine Zukunft, sondern nicht einmal eine glaubwürdige und wirkkraftige Vergangenheit, auf der man eine Neue Welt (auch der Literatur) aufbauen könnte. Wenn die Melusinen – wie Fischer hofft – eine Verlängerung der

poetischen Jugendwelt zurücksehnt und sie doch nur in Kompromissformen erreichen kann. Vgl. ausführlich dazu: AAGE HANSEN-LÖVE, Nostalgie zwischen Melancholie und Depression. Besser spät als nie: Russisches Biedermeier, in: Wiener Slawistischer Almanach 82 (2018), S. 75–117; vgl. auch das Kapitel „Grausames Biedermeier: Stifter, Gončarov, in: DERS., Schwangere Musen (zit. Anm. 4), S. 371–394.

alten Musen in eine Gegenwart schaffen sollen, dann wird ihnen dazu in Fontanes Romanen kaum Gelegenheit gegeben.

Die Verlagerung des Prosaischen aus der Ordnung des Narrativen in jene der philosophischen Ästhetik repräsentiert überdeutlich die Begrifflichkeit in dieser Arbeit und wird wieder und wieder mit Blick auf Hegel ins Gedächtnis gerufen. (S. 174f.) „Prosa“ wie „Poesie“ dienen hier als zweit prinzipielle Weltzustände, während der viel griffigere und literaturnähere Begriff des Poetischen und seiner prosaisierenden Ironisierung der deutschen Frühromantik bei Novalis oder Friedrich Schlegel eine wesentlich differenziertere Poetologie erschließen würde. Eben diese Traditionslinie wird aber in diesem Rahmen so gut wie gar nicht berührt (S. 176), obwohl sie doch als eine Goldader – trotz aller „Prosaisierungen“ durch den grauen Alltag oder die Welt des Krieges (S. 187, S. 192) – nutzbar und denkbar gewesen wäre und in der Tat auch war.

Wo aber in ›Vor dem Sturm‹ die Muse direkt namhaft gemacht wird und ihren Auftritt hat – etwa als Motiv in der durchaus dilettantischen und lächerlichen Poetengruppe der „Kastalia“ – erscheint sie doch stark ironisiert, wenn nicht gar persifliert (S. 193f.): Alle Musenmotive in diesem literarisch so unbedarften wie präventösen Rahmen dienen weitestgehend als Staffage, als romantisches Relikt, das beim besten Willen keine neue Dichtung, nicht einmal eine „Prosa“ inspirieren könnte: „Die Muse wird aufgerufen, um zu zeigen, wie weit die Figuren davon entfernt sind, Kunst nur um der Kunst willen zu schaffen. Sie ist in dieser Hinsicht längst von den Erzählungen des Volkes abgelöst worden“ (S. 194), von Erzählungen, die freilich im Roman den Beigeschmack eines ornamentalen Folklorismus nicht verbergen können.

Gerade die spezifische Handlungsschwäche, wie sie die eher kuriosen Helden des Volksaufstandes in ›Vor dem Sturm‹ auszeichnet, ja das eigentliche Nicht-Handeln, war ja von Anfang an auch das zentrale Biedermeierthema³⁰⁾ – man denke nur an prototypische Handlungsverweigerer wie Ivan Gončarovs ›Oblomov‹, aber auch an Stifters Tiburius auf seinem „Waldsteig“, der ihn in die Normalität eines diätetischen Lebens und in die Arme eines kerngesunden Weibes leitet. Aber Musen sind ja kein Gesundbrunnen, sondern eine Quelle der Inspiration: beides fließt zwar – aber das eine von unten, das andere kommt von oben.

Die männliche Hauptfigur in ›Vor dem Sturm‹, Lewin, erinnert im Übrigen nicht nur durch seinen Namen, sondern auch charakterlich an Lev Tolstoj's Levin aus ›Anna Karenina‹,³¹⁾ der zwar keine dichterischen Ambitionen hegt (ganz im Gegenteil), wohl aber eine ebenso unbeholfene, wenn nicht gar plumpe Annäherung an die großen Weltfragen in immer neuen Anläufen probiert. Darüber hinaus liefert Fontanes ›Vor dem Sturm‹ das preußische Pendant zu Tolstoj's ›Krieg und Frieden‹ (1866/68). In beiden Romanen wird das Erwachen und Erwachen einer Nation des 19. Jahrhunderts beschworen und in beiden Fällen eine neue

³⁰⁾ HANSEN-LÖVE, *Nostalgie zwischen Melancholie und Depression* (zit. Anm. 29), S. 90ff.

³¹⁾ Einen Vergleich der drei Romane bietet JOSEF PETER STERN, *Effi Briest – Madame Bovary – Anna Karenina*, in: *Modern Language Review* 52 (1957), S. 363–375.

Sicht des kollektiven Geschichtlichen in seiner Übersetzung in die Geschichten der vielen Einzelnen im Romangenre vorgeführt. Während aber bei Tolstoj das russische Imperium durch eine Strategie der verbrannten Erde quasi einen Akt der Selbstvernichtung als Selbststrettung praktiziert,³²⁾ verzettelt sich der bei Fontane detailreich geschilderte Volksaufstand in kraftlosen, ja kuriosen Vorgeplänkeln, die allesamt weder Gutes noch Großes erwarten lassen. Es ist die kleine wendische Welt, die hier eher nicht in eine Zukunft weist, sondern auf eine Vergangenheit pocht, die sie aus einer nachhallenden „Omnipräsenz des Mündlichen“ notdürftig zusammenbastelt: in Anekdoten, Sagen, Klatsch, die allesamt Platz finden in den angelegentlich be- und geschilderten Privat- und Provinzmuseen. Es sind dies Rückzugsorte des Musischen unter den Bedingungen einer Resignation, deren Abwärtsbewegung viel eher ins erwähnte Biedermeier verweist als auf die radikalen Dekadenz-Ästhetiken des *Fin de siècle* oder die Degenerations-Protokolle der Naturalisten à la Zola.³³⁾

Zuletzt spürt die Autorin den Restbeständen des Musischen in Fontanes ›Stechlin‹ nach, wo das Projekt einer „Prosaisierung des Poetischen“ (S. 226ff.) in einer modernisierten Melusinengestalt verkörpert scheint, die nicht mehr ihre Vergangenheit kultiviert, sondern ins Morgen blickt: „Sie distanziert sich von der Vorstellung eines Nachlebens ohne eigenes Leben und ohne sich an die veränderten Gegebenheiten anzupassen. Diese Melusine will stattdessen modern sein“ (S. 237). Diese moderne Melusine hat freilich mit den vorzeitlichen Musengestalten kaum noch etwas gemein – es sei denn ein mehr als allgemeines weibliches Kreativitätspotential mit folkloristischen Anklängen.

Der Stechlin-See funktioniert dabei ebenso wenig mit seinen mantischen Aufwallungen bei historischen Großereignissen wie überhaupt die subkutanen Naturkräfte sich in Schweigen hüllen: Der Stechlin-See verharrt stumm – ebenso wie der Blick in irgendeine Zukunft blind bleibt und nichts von einer wie auch immer gearteten Modernität erahnen lässt. Auch im ›Stechlin‹ verstauben die Reliquien des Musischen im Museum, das einen eher privaten, aus der Geschichte und der Großen Zeit entrückten Charakter aufweist. Ekstase, Enthusiasmus, Inspiriertheit – all diese magischen Wirkungen des Musischen sind geschrumpft zu einer Melusinengestalt, die nichts mehr fürchtet als eben das „Poetische“ jener Aufschwünge und Ausbrüche (S. 249). Nach Fischer will Fontanes Melusine mit allen Mitteln verhindern, „dass die Prosa des Romans irreversibel in die Poesie der Romantik zurückkippt. Melusine verweigert sich der Möglichkeit einer regressiven Poetisierung“ (S. 250). Meint ‚regressiv‘ hier ganz allgemein einen Rückschritt – oder polemisch eine Regression in die Gefühlszone des ‚Poetischen‘, das einer verklärten Vergangenheit zugeschrieben wird?

³²⁾ Vgl. zur dieser Kriegstechnik als literarisches Verfahren Tolstojs AAGE HANSEN-LÖVE, Krieg der Literatur. Tolstoj und das Kameraauge, [FS Lachmann], in: Wiener Slawistischer Almanach 69, (2012), S. 347–383.

³³⁾ RICCARDO NICOLSI, Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre, München 2018.

Der Roman-Realismus Balzacs, James' oder Fontanes bezieht einen wesentlichen Teil seiner inneren Dynamik aus der spannungsreichen Auseinandersetzung mit der Romantik – zumal mit deren zur Spitze getriebenen Ambivalenz zwischen naiver Mythopoetik und reflexiver Metapoetik. Bei Balzac wird das Romantische (ebenso wie später bei Flaubert) auf eine radikale Weise zu einem kraftlosen ‚Papiertiger‘ geschrumpft, während es bei James in einer stark verdünnten Dosis als Ästhetizismus nachwirkt und einigermaßen ratlos auf eine Ewigkeitskunst des Klassischen verweist. Bei Fontane werden die Druckwellen der Romantik ins Unterirdische verlegt und dort auch eingekellert: die Musen landen in den Museen, die Seen – zumal der Stechlin – bieten den Melusinen keine Heimat mehr und die Nixen haben das Schwimmen verlernt oder sind vollends ertrunken.

Wie aber kann dann die Melusine „die gelungene Integration des vergangenen Mythischen in den zeitgemäßen Roman“ repräsentieren (S. 250)? „Als Figur, die der Sagenwelt entstammt [...] verkörpert Melusine die Synthese des Alten mit dem Neuen und des Romantischen mit dem Realistischen; in ihr wird der alte Gegensatz von Dichter und Muse aufgelöst zu einem sich selbst aus der Literaturgeschichte fortschreibenden Text“ (ebenda). Genau das wurde noch kurz vorher mit Recht in Frage gestellt, dass nämlich die Melusine für Fontane „eine Agentin der Erneuerung“ sei (ebenda). „Die Melusine-Figur wird im ›Stechlin‹ endgültig zur Muse einer neuen Darstellungsform [...] sie kann daher nicht Ehefrau werden [...], denn sie löst sich von ihren Ursprungstexten und wird im Roman zur modernen Version ihrer selbst aktualisiert, ohne dabei das Melusinenhafte ihrer Figur einzubüßen“ (S. 252). Vielleicht mag man den Glauben an ein Happy End der Musen-Geschichte nicht teilen, dass sie in einem ‚Maskenspiel der Genien‘ als „Heroes (oder heroines) in a thousand faces“ (Campbell)³⁴ immer wiederkehren. Dennoch kann man dieses so animiert formulierte und nicht selten auch riskant argumentierende Buch von Annalisa Fischer zukünftigen Leserinnen und Lesern ans Herz legen.

Die Autorin hat uns drei Autoren und deren Romanwerk auf eine sehr sympathische und intelligente Weise nahegebracht, was immer wieder zu spannenden Einsichten in das vielfach transformierte, fragmentierte und fast schon verblasste Musen-Wesen einlädt. Selbst in ihren oft bis zur Unkenntlichkeit verkleideten Gestalten mögen diese Musen noch an ihre uralte Faszinationskraft erinnern, mit der sie den historischen Realismus von Balzacs Literaturprovinzen, Henry James' Konversationstheater oder Fontanes Heimatmuseen von innen her beleuchten – manchmal gespenstisch, zumeist aber melancholisch. Manchmal fragt man sich, ob man ihnen einen Totenschein ausstellen oder einen Scheintot attestieren soll. Aber irgendwie sind sie nicht umzubringen.

Die Musen sind tot. Es leben die Musen!

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk52_1s93

Aage Hansen-Löve (Wien)

³⁴) Vgl. den Klassiker von JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, New York 1949 (dt. *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt/M. 1953).

Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, hrsg. von LUTZ DANNEBERG, ANNETTE GILBERT und CARLOS SPOERHASE (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, hrsg. von FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO, Band 5), Berlin und Boston (De Gruyter) 2019, 558 S.

Im Zuge der Aufwertung der Kategorie der ‚Form‘ wird die des ‚Werks‘, die Erstere aus sich entlässt, zunehmend problematisch. Während sich der Band 65/1 der ›Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‹ (hrsg. von Josef Früchtel und Philipp Theisohn) dem Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen widmet, trägt dieser Band der De-Gruyter-Reihe ›Revisionen‹ die Problematik für den literaturwissenschaftlichen Bereich aus, indem er an exemplarischen Beispielen die aktuelle Leistungsfähigkeit der Werk-Kategorie erprobt. Je ausgehend vom ‚romantischen‘ Werkbegriff, jener Idee des schriftlich Geschaffenen als eines „Selbständigen, Insichvollendeten“,¹⁾ das „überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos [...] ist“,²⁾ brechen die Beiträge prismatisch ein Spektrum an Aspekten aus der Konzeptualisierung der Werkkategorie heraus, die ihre Gemeinsamkeit v.a. im Fokus auf das praktische Potenzial des Begriffs haben. Der Band ist in sieben Abschnitte, eine Einleitung und einen Ausblick gegliedert. In der Einleitung wird der Werk-Begriff in Bewegung gesetzt in der kritischen Besprechung von Varianten, Definitionen, Problemen und Möglichkeiten, hin auf die konklusive Forderung einer praxeologischen Einholung unsichtbar gewordener Inklinationen und stiller Implikationen, die der primäre Anspruch aller Beiträge ist.

Im ersten Abschnitt („Ontologien des Werks: Status und Seinsweise“) führen Amie L. Thomasson und Daniel Martin Feige die initiale Zergliederung des Werkbegriffs fort. THOMASSON betrachtet in ihrem Beitrag ›Die Ontologie des Werks‹ verschiedene Varianten des Werkverständnisses im Detail. Ihr Anliegen ist die Aufgliederung des Begriffs durch die Herausarbeitung seiner Abhängigkeiten etwa von subjektiven Intentionen, kulturellen Kontexten und Handlungen. Insbesondere bespricht sie dabei einschlägige Texte von Ingarden, Levinson, Lamarque, weiterhin Currie, Davies und Irvin. Ihre schlüssige Aufarbeitung der differentiellen Werkontologien schließt mit dem Fazit, dass ästhetische Werke nicht einheitlich bewertet werden dürften, da sie eine beliebige ontologische Form annehmen könnten und stets mannigfaltig präformiert würden.

FEIGE beleuchtet in seinem Beitrag ›Das Werk im Lichte der Logik der Improvisation‹ die Werkontologie ausgehend von musikphilosophischen Reflexionen zur Jazz-Improvisation, bei der, als einer Performance, das konkrete raumzeitliche

¹⁾ WALTER BENJAMIN, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt/M. 1973, S. 70.

²⁾ FRIEDRICH SCHLEGEL: Athenäum, in: 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von J. MINOR, Wien 1906, S. 297.

musikalische Ereignis im Zentrum ästhetischer Würdigung steht, die er von iterativer Interpretation, der schlichten Wiederholung von Gedrucktem, unterscheidet. Die Individualität des Ereignisses als das primär Bedeutsame stellt er damit der Werkidee kontrastiv gegenüber und elaboriert, inwiefern jede Improvisation auch den ästhetischen Sinn des Ereignisses je neu mit aushandelt. Indem er das Werk so als offenes Erzeugnis und Resultat von Prozessen versteht, entwirft er analog zu Thomasson ein dynamisches, d. h. unabgeschlossenes und immer neu sich konstituierendes Werkverständnis gegenüber dem Konzept eines soliden, abstrakten Gegenstandes. Zwar konzidiert er eine gewisse Objektivität, auf die das jeweilige Werkverständnis rückführbar sei, doch sei diese durch vielfältige Aneignungen stets weiterbestimmt. Diesen äußerst fruchtbaren Gedanken transponiert er in einem kurzen Schlusskapitel leider nur verknüpft auf die Literatur, deren Sinnhaftigkeit er dann als geprägt versteht von der retroaktiven Zeitlichkeit in der Geschichte ihrer Interpretation.

Der zweite Abschnitt („Praktiken des Werks: Gebrauchsform und Funktionsweise“) widmet sich in Beiträgen von Thomas Kater, Steffen Martus und Simone Winko der wissenschaftlichen Realität der Werkpraxis. KATER rekonstruiert in seinem Beitrag ›Im Werkfokus: Grundlinien und Elemente eines pragmatischen Werkbegriffs‹ ausgehend von existierenden Werkmodellen („emphatischen“ wie „funktionalen“) die Notwendigkeit eines pragmatischen Werkbegriffs, worunter er einen solchen versteht, der sich nicht normativ auf bestimmte ästhetische Text-eigenschaften bezieht, sondern aus „deskriptiver Warte als Ergebnis spezifischer Tätigkeit, als Resultat eines sozialen und historisch variablen Handlungszusammenhangs“ zu denken sei, als Ergebnis einer sozialen Praxis. Unter ‚Werkpraxis‘ versteht er dann das gesamte Ensemble von Tätigkeiten um den literarischen Text, das von Regeln und Konventionen geleitet sei, in Hinsicht auf Produktion, Rezeption und Publikation. Indem er damit letztlich das Werk als ‚ontische‘ Größe suspendiert, sieht er die Aufgabe des Werkbegriffs nicht länger darin, das ästhetische Produkt als ein abstraktes zu fassen, sondern als diskursive Konstruktion, die bislang unreflektierte Verhandlungsroutinen ins eigene Konstitutionsverfahren integrieren müsse.

MARTUS untersucht in seinem Beitrag ›Die Praxis des Werks‹ diverse Aktivitätsgefüge, wobei sein Fokus auf den Umständen der Werkbildung und der ‚Werkattackierung‘ liegt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass der Werkbegriff sich eigentümlich resilient zeige, d. h. resistent gegenüber der programmatischen Polemik etwa des Poststrukturalismus. Schlagend ist seine Schlussfolgerung, dass werkorientierte Textumgangsformen nicht einfach stoppten mit der theoretischen Kritik an ihr. Den Grund dafür sieht er in dem Umstand, dass die Werk-Konventionen die ästhetische Erfahrung selbst mit steuerten wie auch „die Selektion und Rezeption von Werken“ (101). In diesem Zusammenhang betont auch er die komplexe Gemengelage koordinierter Praktiken, aus denen das Werk eigentlich hervorgehe und die ihm inhärent seien als indirekte Überzeugung gegen theoretische Angriffe.

WINKO liefert mit ihrem Beitrag ›Zum Werkbegriff in der gegenwärtigen Interpretationspraxis: Exemplarische Untersuchungen‹ gewissermaßen den Beleg dessen, was Martus postuliert, nämlich dass in der aktuellen Interpretationspraxis das Werkkonzept durchaus nicht verschwunden sei. Hierzu stellt sie statistische Daten zur Verwendung der Begriffe ‚Werk‘, ‚Text‘, ‚Schrift‘ und ‚Dichtung‘ in neueren interpretatorischen Arbeiten vor sowie der Begriffe ‚Erzählung‘, ‚Novelle‘ und ‚Roman‘. Ihr Befund lautet, dass zwar der bloße Begriff des ‚Werks‘ tatsächlich selten vorkomme, und wenn, dann primär als Sammelbegriff für ein Oeuvre anstatt eines Opus. Die dem Begriff zugesprochene Konzeptualisierung, seine Idee, finde sich als Implikatur allerdings in anderen Lemmata (v. a. ‚Text‘ und ‚Erzählung‘) wieder und scheint sich also lediglich verlagert zu haben. So würden z. B. gängige normative Annahmen über die Beschaffenheit des untersuchten Gegenstandes statuiert, die darauf verwiesen, dass eine Werkförmigkeit, insbesondere Merkmale wie Ganzheit, Eigengesetzlichkeit und Intendiertheit, weiterhin mitgedacht werden.

Die Beiträge von Alexander Starres und Dirk Niefanger bieten im dritten Abschnitt („Materialitäten des Werks: Buchformat und Druckwerk“) einen spezifischeren Einblick in die Praxis des Werks. STARRE argumentiert in seinem Beitrag ›Buchwerke: Paratext und post-digitale Materialität in der amerikanischen Gegenwartsliteratur‹, dass gerade unter den neuen Bedingungen der Digitalisierung die Materialität des Werks auch an Bedeutung gewinne. Ein Typus des sogenannten ‚bibliographischen‘ Autors Sorge geradezu für eine Wiederkehr des Werks, weil er gezielt die Form des Buchwerks und dessen materielle Gestaltung intentional mitbestimme. Dieser erneuerte, materielle Werkbegriff beeinflusse letztlich auch den Literaturbegriff, insofern er neue Parameter zur Analyse der schriftsprachlichen Form und des Inhaltes hinzufügt, deren eigentliche Bestimmung und analytische Berücksichtigung noch zu klären seien. Starres Beitrag ist damit einer der wenigen, die sich dezidiert Forderungen und Realität einer zukünftigen Werkpraxis widmen.

NIEFANGERS Beitrag ›Drama als Werk‹ diskutiert die Unterscheidung von Drama und Lesedrama, wobei er gegen das Postulat angeht, dass erst die Aufführung den Dramentext vervollständigt. Er versucht, für bestimmte Dramen einen Werkcharakter im Sinne eines schriftlichen, eigenständigen Dokuments zu profilieren. Zunächst etabliert er hierzu die Lektüre als die oft ergiebigere und vom Autor beabsichtigte Rezeptionsform, da diverse schriftlich fixierte Aspekte in der Aufführung verloren gingen. Zweitens bespricht er das Drama als Buchartefakt, dem mitunter eine besondere Aufmachung zuteilwerde, insbesondere in Hinsicht der Typographie und graphischen Ausgestaltung. Drittens untersucht er die Komponenten des Dramas und argumentiert für die Sinnstiftung und den ästhetischen Mehrwert von Neben- und Paratext, die, im Zusammenwirken mit dem eigentlichen Dramentext, einen eigenständigen Werkstatus konstituierten. Beschränkt sich seine These auch auf eine sehr geringe Zahl an Werken, schlägt sie doch einen vielversprechenden und wohl bislang vernachlässigten Ansatz vor, der wesentliche Einsichten zur Werkpraxis des Dramas verspricht.

Abschnitt vier („Institutionen des Werks: Archiv und Bibliothek“) enthält Beiträge von Magnus Wieland und Eric W. Steinhauer zur pragmatischen Werkontologie im institutionellen Sektor. WIELAND befasst sich in seinem Beitrag ›Werkgenesen: Anfang und Ende des Werks im Archiv‹ mit der Frage, was aus dem auktorialen Nachlass letztlich zum Werk zu zählen sei, eingedenk der oft zahllosen, über den unmittelbaren literarischen Nachlass hinaus archivierten Dokumente und Gegenstände aus dem Leben des Autors. Ein zweiter Aspekt widmet sich dem ‚Aggregatzustand‘ des archivierten Materials, dem Stillstand eines einst dynamischen Produktionsprozesses, den das Archiv adäquat zu repräsentieren habe. Während der Werkbegriff im bibliothekarischen Kontext eine primär konzeptuelle Größe sei, existiere im archivarischen Kontext ein dezidiert materieller Werkbegriff. So verstehe das Archiv den Nachlass selbst nicht als Werk oder Text, sondern als Sammlung von ‚Werkzeugen‘, die entweder ein Werk stabilisierten oder auch unterminierten, d.h. einen auflösenden Effekt hätten. Andererseits könne im Nachlass auch ein Werkbildungsprozess erst eingeleitet werden, sofern das zunächst Disparate, etwa lose Blattsammlungen, erst hier homogenisiert werden und den Werkstatus sichtbar machen oder einen nicht vorhandenen künstlich erzeugen.

STEINHAUER thematisiert in seinem Beitrag ›Regelwerke: Normative Werkkonzepte in Bibliotheks- und Rechtswissenschaft‹ gleichfalls insbesondere die Kriterien, nach denen sich institutionelle Werkkonzepte bilden, wobei der Fokus auf Bibliothekskatalogen, Urheberrecht sowie Pflichtexemplarrecht liegt. Er zeigt anhand spezifischer Nachweise, dass der traditionelle Werkbegriff in diesen Kategorien keine reale Relevanz hat, sondern vielmehr die Funktion die Kategorie vollständig bestimmt. Während Bibliothekskataloge sämtliche publizierte Gegenstände auch bereits als Werke verstehen könnten, ohne speziell auf Autorschaftsfragen einzugehen, sehe das Urheberrecht einen ausnahmslos qualitativen Werkbegriff vor, der weder Abgeschlossenheit noch Kohärenz oder dergleichen berücksichtige. Steinhauers Schlussfolgerung ist, dass fachrational der Werkbegriff zwar eindeutig nach Kriterien normiert sei, diese sich jedoch nicht unabhängig von diesem Kontext zu einem selbstständigen, sich selbst genügenden normativen Werkkonzept zusammenfügen ließen.

Abschnitt fünf, „Grenzen des Werks: Serie und Fortsetzung“ widmet sich der Unabgeschlossenheit und Abgeschlossenheit von Werken. STOCKINGER fragt in ihrem Beitrag ›Werk in Serie? Werkförmigkeit unter den Bedingungen von Populärkultur‹, inwiefern Serialität zur Konstitution von Werkhaftigkeit beiträgt und untersucht hierzu am Beispiel der Fernsehserien ›The Wire‹ und ›Tatort‹ die Bedingungen der Populärkultur. Auch wenn diesen Serien die Werkförmigkeit zwar nicht unmittelbar inhärent sei, würden sie doch zunehmend als Werke bezeichnet. Die entscheidenden Konstitutionsfaktoren seien dabei spezifische Umgangsformen von Produzenten, Zuschauern und Kritikern. Besonders interessant ist darunter die Behauptung eines ‚Werkbegehrens‘ beim Rezipienten.

RAMTKES Beitrag ›Allographe Fortsetzungen als prätendierte Werkeinheiten‹ widmet sich literarischen Allographen als ‚prätendierten Werkeinheiten‘, also

Geschriebenem, das für sich selbst den Anspruch auf Transfunktionalität und Anschließbarkeit an ein anderes Werk beansprucht, womit wiederum Abgeschlossenheit problematisiert wird und Werkhaftigkeit im klassischen Sinne. Sie untersucht hierfür europäische Werke insbesondere vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und legt dar, worin die weiterführende Aneignung von Werken in Allographen eigentlich bestehe, wie sie beschaffen sind und wie sie sich werktheoretisch eingliedern ließen. Ihre gelungene Auffaltung des Allographie-Konzepts führt zu diversen aufschlussreichen, definitorischen wie literarhistorischen Klärungen des Verhältnisses von Autograph und Allograph, wobei nicht notwendig Neues zur Problematik des Werkkonzepts erschlossen wird.

Abschnitt sechs, „Hermeneutiken des Werks: Intention und Interpretation“, bemüht sich mit Beiträgen von Olav Krämer, Jørgen Sneis und Werner Wolf terminologisch um Voraussetzungen einer Hermeneutik des Werks. KRÄMER stellt in seinem Beitrag ›Kommunikative Funktion oder Autonomie? Der Werkbegriff in neueren intentionalistischen Interpretationstheorien‹ fest, dass sich in den Bedeutungskonzeptionen des ‚moderaten aktualen Intentionalismus‘ und des ‚hypothetischen Intentionalismus‘ das Werk jeweils als kommunikative Äußerung (utterance) definieren lasse und sich darin nicht wesentlich unterscheide. Das Werk behaupte als ‚Äußerung‘ eine gewisse Autonomie, da es seinen Zweck in sich selbst habe. Diese Autonomie sei Konsequenz des essentiell öffentlichen Charakters literarischer Kommunikation. Somit verstehe der Intentionalismus das Werk nicht mehr als ‚Kind des Autors‘ und also nicht mehr als Werk im traditionell emphatischen Sinne, als Artefakt, in dem sich „ein Kosmos des Dichters manifestiere“.

SNEIS behandelt in seinem Beitrag ›Das ‚Leben‘ des Werks: Das literarische Werk im Spannungsfeld zwischen Interpretation, Ästhetik und Wirkungsgeschichte‹ ausführlich die Metaphorik vom ‚Leben‘ des Werks, womit er verschiedene Dynamiken des Werks zusammenfasst. Zunächst widmet er sich in Rückgriff auf Wellek und Ingarden der Veränderlichkeit des Einheitsbegriffs. Ein Werk existiert nur in seiner eigentlichen Konkretisierung und diese verändert sich im Laufe der Zeit. Darin konstatiert Sneis jene Dynamik und Wandlungsfähigkeit, aus der das ‚Leben‘ des Werks bestehe und die er als rein vermittelte Kategorie versteht. Unter anderem in der Diskussion von Texten Gadamers und Jauss‘ spannt er eine diachrone Perspektive auf, welche die Bezeichnungen ‚Werk‘ und ‚Text‘ einander gegenüberstellt. Der ‚Text‘ sei entscheidend der Willkür des Rezipienten ausgesetzt, das ‚Werk‘ dagegen würde automatisch durch seinen Status aufgewertet und berge eine potenziell „unerschöpfliche Sinnfülle“, während der ‚Text‘ der Selektion des Rezipienten unterworfen sei.

WOLF geht es in seinem Beitrag ›Du texte à l'œuvre? Zur Sinnhaftigkeit der Restauration bzw. Wiederverwendung des Werkbegriffs als eines Grundkonzeptes nicht nur der Literaturwissenschaft‹ um die Profilierung der Sinnhaftigkeit einer Weiterführung bzw. Restitution des Werkbegriffs. Systematisch entfaltet er Etymologie und Bedeutungshorizonte des Werkbegriffs, scheidet den Begriff vom Konzept, behandelt die Einwände gegen den Begriff und die Einwände gegen

diese Einwände sowie mögliche Weiterverwendungen. Im Zuge dieser Entfaltung bezieht er ‚Text‘ und ‚Werk‘ begrifflich aufeinander und plädiert schließlich dafür, letzteres als wissenschaftliches Konzept zu erhalten. Dabei will er gerade die andernorts kritisierte vielseitige Anwendbarkeit und das Auratische als Vorteil sehen. Wolf plädiert schließlich für einen „prototypensemantisch flexibel konzeptionalisierten moderaten Werkbegriff“ (394), einen ‚weichen‘ Werkbegriff, in dem diverse bestimmende Merkmale auch wegfallen könnten. Diese Weichheit hätte man allerdings gegen Wolfs Beitrag auch zu problematisieren: Sie wäre eine schlechte, wenn sie schlicht eine Vereinfachung meint, die hilft, um auf alles zu passen. Damit wäre wohl das Gegenteil von Differenzierung bzw. Präzisierung erreicht.

In Abschnitt sieben, „Diskurse des Werks: Kunst und Wissenschaft“, beschließen Andrea Polaschegg, Andrea Albrecht und Kai Sina den Band mit Beiträgen, die über den unmittelbaren Werkbezug hinaus dessen Anwendung und Vorkommen in der wissenschaftlichen Praxis paradigmatisch vorführen. POLASCHEGG argumentiert in ihrem Beitrag ›Der Gegenstand im Kopf: Zur mentalistischen Erbschaft des Werkkonzepts auf dem Sparbuch literaturwissenschaftlicher Objektivität, dass die Daten zum Werkhaften ausschließlich mental vorlägen, dass die Ontologie eines textuellen Gegenstands aus Präsuppositionen bestehe. Dazu diskutiert sie einerseits den Wandel von Prozess zu Produkt und zur ‚skulpturalen‘ Ganzheit und konstatiert, dass eine sinnliche Wahrnehmung des Werks selbst gar nicht vorliege, sondern nur die ‚Idee‘ als mentales Gebilde. Demgegenüber propagiert sie als einzige wahrnehmbare Dimension des Textes seine Verlaufsdimension.

ALBRECHT analysiert in ihrem Beitrag ›Der Weg zum Werk‘: Werkkonzepte zwischen Kunst, Essayistik und Wissenschaft bei Georg Lukács‘ Reflexionen zum Kunstwerk und Werkkonzept in Lukács‘ Bestrebungen, seine kompilative Essaysammlung ‚Die Seele und die Formen‘ als Buchwerk neu zu publizieren. Dabei thematisiert sie diverse Implikationen wie die subjektiven Vorstellungen zur Werkfunktion und die praktischen Konstellationen ästhetisch-literarischer Kommunikation und erstellt einen Merkmalskatalog dessen, was für Lukács ein Werk sein solle. So kann sie sinnig etwa die Überzeugung einer einheitsstiftenden Eigenschaft nachzeichnen, die in einem ‚seelenhaft‘-spirituellen Gehalt, verstehbar als Interdependenz von Gestalt und Gehalt, in der organisch-unsystematischen Artikulationsweise der Essays liege, die in den Augen Lukács‘ eine eigene Kohärenz stifte. Albrecht schließt daraus, dass wesentlich die Genese des Einzelwerks, genauer die spezifische Kombination einzelner Aspekte der Genese mitbestimmen, was es zu einem Werk mache.

SINA unternimmt schließlich in seinem Beitrag ›Spätwerke in Literatur und Literaturwissenschaft: Phänomen und Begriff‘ den Versuch, aus der zunehmend an Interesse gewinnenden Kategorie des ‚Spätwerks‘ in einer systematischen Analyse das eigentlich Werkhafte herauszukondensieren. Dazu eigne sich das Spätwerk gerade deshalb, weil in ihm die klassischen Kategorien gewissermaßen in Auflösung begriffen seien, es sich oft gerade durch Formlosigkeit statt Geschlossenheit auszeichne und das als ‚Stoffmasse‘ existiere, welcher ein Gebrochenes oder

Zerrissenes anhafte. Er profiliert das Spätwerk indes zugleich als Werk im Sinne von Kombinatorik und Kumulation, dessen Funktion darin liege, eine gewisse Kontrolle über das Nachleben des Geschaffenen präzeptional zu gewinnen. Auch weist er aus, dass Poetiken des Spätwerks und damit ihre Funktion dominant von existenzphilosophischen Zweifeln bestimmt würden.

In ihrem abrundenden Ausblick ›Die Zukünfte des Werks: Kleiner Abriss der Gegenwartsliteratur mit Blick auf die Werkdebatte von Morgen‹ bespricht Annette GILBERT neue kulturtechnische Praktiken und deren Einfluss auf eine künftige Werktheorie. Diese müsse die beginnenden Auflösungstendenzen der klassischen Werkkonzepte durch die sogenannte ‚appropriation literature‘ ebenso integrieren wie die zunehmend fokussierte Prozessualität der künstlerischen Produktion, die nicht notwendig mehr final ausgerichtet sei, sondern die Performance als Erlebnis betone, sowie schließlich die neue Vielfalt medialer Werkformate und deren bewusst entgrenzende Hybridität.

Stellenweise versuchen die Beiträge, um der expliziten und impliziten Wirkung der Werkkategorie in der Forschung innezuwerden, die ‚plane‘ Abstraktheit des Begriffs zu durchdringen. Dabei ersetzen sie diese meist durch eine letztlich nur komplexere Abstraktheit, deren Konkretisierung künftigen Fortschreibungen überantwortet wird. Außerdem muss eingestanden werden, dass der Band konsequent hinter der Entwicklung der Forschungspraxis zurückbleibt: Diese konzentriert sich zunehmend auf die konkrete künstlerische Spezifik und bildet etwa in der Dortmunder/Zürcher Schreibprozess-Forschung, der Stuttgarter Textologie-Forschung oder dem ständigen Berliner DFG-Graduiertenkolleg ›Kleine Formen‹ bereits eigene Disziplinen. Nicht nur die dort zahlreich erscheinenden Bände zeugen von einer Aufwertung literarischer Spezifik, sondern die Interpretationspraxis der letzten zwanzig Jahre insgesamt. Kurz, der abstrakte Werkbegriff ist eigentlich nicht mehr als vollwertige Kategorie zu denken und wird doch im Band als solche postuliert. Die Frage ist also, worin der Nutzen einer ‚Aufweichung‘ des abstrakten Werkbegriffs besteht, wenn dieser gar nicht mehr Anwendung findet mit dem Anspruch, mehr zu sein als ein vorläufiger und summarischer, und in der Versenkung in den literarischen Stoff heute bereitwillig preisgegeben oder angepasst wird. Die Beiträge dienen daher eher dazu, die implizit gewordenen Relikte der Kategorie des Werks bewusst zu machen, die auch in die Analyse des Einzelfalls vorzudringen vermögen; sie dienen also primär der Analyse der *Nachwirkung* des Begriffs. Damit ist der Band dann mehr ein Beitrag zur Praxeologie der Literaturwissenschaft denn zur Praxis des Werks.

SANDRO ZANETTI, *Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper* (= Reihe DENKT KUNST des Instituts für Theorie (ith) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des Zentrums Künste und Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich), Zürich (Diaphanes) 2020, 273 S.

Das Jahr 2020 sollte als großes Jubiläumsjahr begangen werden, um Paul Celans 50. Todestags im April, und seines 100. Geburtstags am 23. November zu gedenken. Viele der geplanten Tagungen und Vorlesungen mussten wegen der grassierenden Pandemie abgesagt oder auf 2021 verschoben werden. Wie zu erwarten sind gleichwohl zum Jubiläum eine ganze Anzahl neuer Bücher etablierter Celan-ForscherInnen auf den Markt gebracht worden (unter anderem von Helmut Böttiger, Sieghild Bogumil-Notz, Theo Buck, Wolfgang Emmerich, Thomas Sparr; weitere Monographien von Bertrand Badiou und von Peter Goßens sind angekündigt). Eine bereits auf die Pandemie Bezug nehmende literarische Hommage veröffentlichte pünktlich zum Geburtstag die Autorin Yoko Tawada (*Celan und der chinesische Engel*, Roman, Tübingen, konkursbuch Verlag). Es sind vor allem biographische Annäherungen und Rückblicke (vgl. besonders Petro Rychlo, *Mit den Augen von Zeitgenossen, Erinnerungen an Paul Celan, Berlin, Suhrkamp*), neben Versuchen, noch einmal eine Gesamtsicht des lyrischen Jahrhundertwerks jenes Dichters vorzulegen, den der im Frühjahr 2020 verstorbene George Steiner bereits 1975 als „almost certainly the major poet of the period after 1945“ gewürdigt hatte.

Der hier zu besprechende Band des Zürcher Germanisten Sandro Zanetti unterscheidet sich grundlegend von diesen Publikationen. Zanetti hat nach seiner 2006 erschienenen Dissertation („zeitoffen“. *Zur Chronographie Paul Celans*, München: Fink) noch mehrfach Artikel publiziert, in denen er sich weiter mit dem Werk Celans auseinandersetzte. Die im Vorfeld des Jubiläumsjahrs im November 2019 von Vivian Liska und Chiara Caradonna an der Hebräischen Universität in Jerusalem organisierte Celan-Tagung nahm Zanetti zum Ausgangspunkt einer Revision und neuerlicher intensiver Lektüren, deren Ergebnisse er im nun vorliegenden Band präsentiert. Er enthält, teils in überarbeiteter Form, fünf bereits publizierte Aufsätze aus dem Zeitraum 2009 bis 2020 sowie einen erweiterten Text aus dem Jahr 2015, und fügt diese mit sieben neu verfassten Kapiteln, drei davon auf der Basis seines Jerusalemer Vortrags, zu einem neuen Ansatz Celan zu lesen zusammen. Dabei zieht sich die Frage, wie Celan zu lesen sei, als Leitmotiv durch alle Kapitel des Buches.

Ausgangspunkt von Zanettis Lektüren ist die von Paul Celan gemeinsam mit dem aus dem Elsass stammenden und seit Kriegsende in Wien ansässigen surrealistischen Maler Edgar Jené anlässlich der ersten Surrealisten-Ausstellung in Wien 1948 verfasste Text-Installation ›EINE LANZE‹, die in ihrem Titel die Namen der beiden Autoren (Jené – Eine und Celan – Lanze) anagrammatisch in sich enthält. Zanetti nimmt die hier von Celan programmatisch gesetzte „Lanze“ als Modell seiner Dichtung ernst, und untersucht davon ausgehend dessen Gedichte „als

Medien der Bewegung (Entwürfe), als Affektauslöser (Spitzen) und als konkret gewordene Sprache (Wortkörper)“ (S. 9).

Zanetti fokussiert damit dezidiert auf einen anderen Anfang für die Auseinandersetzung mit Celans Gesamtwerk: Er geht nicht von der mehrsprachigen Literaturlandschaft der Bukowina als prägendem Herkunftsraum von Celans Dichtung aus, nicht vom Trauma der Vernichtung (seiner Eltern) und der Lager- und Kriegserfahrung, wie er sie in dem Gedicht ›Todesfuge‹ für alle Zeiten festgehalten hat, und auch nicht von den in Bukarest „unter Freunden“ verbrachten Jahren, in denen Celan als Dichter in zwei Sprachen debütiert – u. a. mit der ›Todesfuge‹ –, und als Übersetzer aus „westlichen“ (Deutsch, Französisch, Englisch) in „östliche“ Sprachen (Russisch, Rumänisch) und vice versa agiert. Zanetti beginnt seinen Weg durch die Dichtung Celans genau an jenem entscheidenden Wendepunkt, als Celan kurz nach seiner Ankunft im deutschsprachigen Wien Ende 1947 von dem ihm aus Frankreich und aus Rumänien her bereits vertrauten Surrealismus Abschied nimmt, um mit der „Lanze“ zugleich ein Modell für sein künftiges Schreiben in den Raum zu stellen. Damit bleibt Zanettis Perspektive von Anfang an „zeitoffen“, wie er bereits in seiner Dissertation argumentiert hatte; es dominieren eben nicht Retrospektive und historische Rekonstruktion, sondern es geht Zanetti, wie es der Titel des Schlusskapitels noch einmal eigens unterstreicht, mit Celan um den „Akut“ des Heutigen, die Gegenwart und ihre Öffnung auf „Kommendes“ hin (so der Titel eines weiteren Kapitels) – eine Öffnung auch in Bezug auf den zukünftigen Leser.

Mit diesem „Auftakt“ argumentiert Zanetti seinen grundsätzlich poetologisch, dichtungstheoretisch orientierten Ansatz, dessen aus „Celans Lanzen“ gewonnene Leitbegriffe er im Untertitel des Buches exemplarisch nennt: „Entwürfe, Spitzen, Wortkörper“. Das Buch stellt insofern eine konsequente Fortsetzung, ein Weiterdenken der 2006 erschienenen Dissertation dar, als Zanetti auf die spezifischen Verfahren fokussiert, mit denen Celan in seinen Gedichten wie in seiner Poetik einen Dialog nicht allein inszeniert, sondern schlechthin erst zu eröffnen sucht: als Öffnung auf ein Ansprechbares hin. In seinem neuen Buch geht Zanetti nun den diese Verfahren ermöglichenden, unterstützenden, sie charakterisierenden Textmerkmalen unter den drei (vier) genannten Leitbegriffen genauer nach.

Als Grundfrage gilt ihm die Frage danach, „wie Celans Gedichte und poetologische Texte jeweils *im Einzelnen* über den Moment ihrer Artikulation hinausweisen, diesen Moment durchkreuzen, verletzen oder schlicht eröffnen“ (S. 20f.) Darin offenbart sich für Zanetti nicht allein das „Transaktuelle“ von Celans Dichtung (ein Konzept, das er bereits 2017 in dem mit Stefanie Heine gemeinsam herausgegebenen Band ›Transaktualität‹, München, Fink, zu etablieren versucht hat). Er verfolgt diese Frage nun vermehrt im Hinblick auf die Materialität von Celans Schreiben, auf Spuren des Schreibprozesses, wie sie anhand der erhaltenen Archivmaterialien zu verfolgen sind, aber auch im Hinblick auf die „Wortkörper“, auf Celans „Lanzen“ selbst. Zanetti ist damit einer den Gedichten Celans immanenten – experimentellen oder performativen – Theorie(bildung) auf der Spur, die

sowohl eine allgemeine Theorie der (modernen) Dichtung befördern könnte, als auch von jedem Leser selbst eine neu zu vollziehende Erfahrung im Umgang mit den Artefakten, den Gedichten verlangt.

Die einzelnen Kapitel, in denen Zanetti diesen Fragen auf einem im Inhaltsverzeichnis graphisch angedeuteten Zickzackkurs nachgeht, sind chronologisch angeordnet und belegen die seit der Dissertation diskontinuierlich fortgesetzte Reflexion des Autors über das Gedichtwerk Celans in divergierenden Kontexten. Dabei erweisen sich die im Titel exponierten Leitbegriffe als glücklich gewählte Konzepte, die über das Eklektische der Zusammenstellung hinaus der Celan-Forschung neue Wege weisen könnten. Ich möchte daher im Folgenden nicht die dreizehn Kapitel der Reihe nach referieren, sondern mich auf eine Skizze der mit den drei Leitbegriffen eröffneten Möglichkeiten beschränken. Tatsächlich werden die nur zum Teil neu in die Diskussion eingebrachten Kategorien nicht in allen hier präsentierten Kapiteln explizit aufgegriffen und auch kaum systematisch entwickelt. Sie bieten dennoch genügend Ansatzpunkte, von denen aus eine Revision des Celan'schen Gesamtwerks weiter vorangetrieben werden könnte.

Mit „Celans Lanzen“ befasst Zanetti sich im offensiv formulierten Eingangskapitel („Auftakt“), das die Installation und den Text der gemeinsam mit Jené geschaffenen Installation „Eine Lanze“ (die sich als Objekt nicht erhalten hat und von der es auch kein Fotodokument gibt) ausführlich diskutiert. Auf das Motiv der Lanzen geht Zanetti dann noch einmal in dem (ebenfalls neu verfassten) Kapitel „Lanzentraum“ ein, in dem er das frühe, wohl 1941 entstandene, Gedicht „Notturmo“ bespricht („blutet dein Traum von den Lanzen“, V. 8). Wenn sich Celans spätere Installation „Eine Lanze“ als explizite Positionsbestimmung lesen lässt, in der er sich auf die Verfahren der Surrealisten beruft und zugleich auch davon distanziert, dann könnte angesichts der überdeutlichen Nähe von „Notturmo“ zur Lyrik des Expressionismus Trakl'scher Prägung („Die Welt ist ein kreißendes Tier“, V. 9) wie zur Diktion Rilkes (vgl. u. a. dessen „[Kavalierparade, Paris]“ in: *Sämtliche Werke*. Band 1–6, Band 6, Wiesbaden und Frankfurt/M. 1955–1966, S. 1139–1141) dasselbe Verfahren möglicherweise hier ebenfalls lokalisiert werden. Zanetti liest das Gedicht aber nicht im literarhistorischen Kontext (und auch nicht im Horizont aktuellerer Traum- oder Traumatheorien), sondern im Blick auf das Verhältnis von Krieg und Sprache, einerseits, von Sprachursprungstheorien und der Idee der „Klage der Natur“ andererseits (S. 88ff., mit besonderer Berücksichtigung von Herder und Benjamin), um abschließend zu formulieren: „Die Lanzen sind in Celans Gedicht die Stacheln oder Spitzen der Erinnerung“ (S. 94; auch diese Feststellung ließe sich fruchtbar mit Rilke, nun aber mit dem ›Malte‹, in Verbindung setzen). Besonders wichtig ist es Zanetti darauf hinzuweisen, dass es trotz Tod und Vernichtung mit dem Sprechen des Gedichts immer noch ein sprechendes Ich gibt, dessen Souveränität darin besteht, sich als different, als ein Lebendes zu erweisen, und Wahrnehmung und Erinnerung als Spitze mit der „Lanze“, die das Gedicht ist, Ausdruck verleihen zu können (S. 94). Im Übergang von den frühen Gedichten (in denen sich das Lexem mehrfach belegt findet) zu

der nach Bukarest entstandenen Lyrik scheint Celan, so Zanetti, eine „anagrammatische Verkörperung und Verwandlung der Lanze (LANZE) im Namen Celan (CELAN)“ vollzogen zu haben, wobei er vermutet, „dass das Assoziationsspektrum der frühen ‚Lanzen(n)‘ in und mit diesem Namen fortlebt“ (S. 75f.). Dann hätte sich der Dichter mit und in seinem Namen das auch in der Dichtungstradition so intensiv besetzte Objekt von Macht und tötender Gewalt derart poetisch anverwandelt, dass es – in der anagrammatischen Umkehr – nun zum Ausdruck einer Sprachbewegung wird, die den Stoß der Lanze, die Bewegung der Vernichtung, umzukehren vermag in ein Sprechen, das, anstatt Wunden zu schlagen, die offene Wunde zeigt, und das sich gerade in und mit dieser Wunde dem Anderen öffnet. Ich bin ein wenig skeptisch, ob hier Zanettis Lesart des frühen Celan (bis 1948) nicht spätere Entwicklungen seiner Lyrik bereits vorwegnimmt und damit eine präzise Wahrnehmung der Veränderung der Diktion seiner Gedichte von Gedichtband zu Gedichtband eher erschwert. Eine genetische Sichtweise auf Celans Gedichtsprache ist allerdings dezidiert nicht Zanettis Ansatz.

„Die Lanzen sind in Celans Gedicht die Stacheln oder Spitzen der Erinnerung“ (S. 94). Dies gilt mit der Erinnerung an die erfahrene reale Gewalt der Vernichtung in den Gedichten Celans immer auch für die sprachliche Erinnerung, die den Worten eingeschriebene historische Dimension. Im Kapitel „Spitze“ widmet sich Zanetti dementsprechend den mehrfach gebrochenen und hier auch thematisch zur Sprache gebrachten Lektürespuren in Celans Gedicht „À la pointe acérée“, die auf Baudelaire und Hofmannsthal zurückweisen. Dabei sucht er darzulegen, inwiefern Celan in diesem Gedicht eine minutiöse „Auseinandersetzung mit der Frage nach der Lesbarkeit von Gedichten betreibt“ (S. 103), die schon in den ›Meridian-Notizen begonnen habe (S. 104) und sich im Gedicht als ein Eintüben in das Lesen im Sinne eines Offenlegens artikuliere (S. 109). Im Kapitel „Toposforschung“, das sich vorrangig mit Celans Büchnerpreis-Rede, dem ›Meridian‹, und der Bremer Preisrede auseinandersetzt, hatte Zanetti diese Überlegungen mit einem bei Heidegger gefundenen Zitat auch auf den Begriff des Topos – des Ortes – ausgeweitet. In einem Celan gewidmeten Exemplar von Heideggers ›Unterwegs zur Sprache‹ von 1959 heißt es: „Ursprünglich bedeutet der Name ‚Ort‘ die Spitze des Speers. In ihr läuft alles zusammen. Der Ort versammelt zu sich ins Höchste und Äußerste“ (S. 54). Für Zanetti sind die in den Gedichten Celans notorisch auftretenden Orte (Ortsnamen) demnach „Spitzen, die Erinnerungen auslösen, Bezüge verdichten, Orientierung stiften – oder durcheinanderbringen“ (S. 54), wobei „der Akt der Benennung – von Orten durch Worte – seinerseits stets auch ein Akt der Vernichtung ist, und zwar insofern, als eine jede Benennung das Benannte im (mindestens) doppelten Hegel’schen Sinne ‚aufhebt‘: zerstört und (nur als Zerstörtes, seiner Lebendigkeit Entledigtes) aufbewahrt“ (S. 64, hier mit dem Hinweis auf Blanchots Lesart Mallarmés „unter dem Stichwort der ‚Vernichtung der Welt“). Unter dieser Perspektive erscheint ihm der Begriff der Toposforschung für die Auseinandersetzung mit der Poetik Celans „präziser als der mögliche Über- oder Parallelbegriff der ‚Geopoetik““ (S. 71), da Celan „Ortsnamen

als Gedächtnisspuren einführt, die durch ihre bloße Nennung gerade nicht als bereits lokalisiert und begriffen gelten können, sondern im Medium des Gedichts auf ihre wortkörperliche Komplexität hin geöffnet werden“ (S. 71).

Ausgehend von der 1948er Installation ›Eine Lanze‹ gilt Zanettis besondere Aufmerksamkeit in diesem Buch eben dieser „wortkörperliche[n] Komplexität“. Im Kapitel „Wortdinge“ argumentiert er, Dinge und damit auch Wortdinge seien nicht einfach als Zeichen zu lesen, sondern als Gegen- und Widerstände (S. 119). An Celans Gedichten lasse sich genau nachvollziehen, „wie aus konventionellen Wortzeichen, Wortdinge und also Wortkörper mit einer (kontextbedingt) neuartigen semantischen Ausrichtung werden“ (S. 119). Wiederum wird hier als signifikantes Beispiel die Lanze angeführt. Sie sei „in Celans Dichtung nicht nur ein nennbares Ding, sondern als Wort ‚Lanze‘ zugleich und vorab ein Wortding mit einem ganzen Hof an poetisch abrufbaren und zugleich gestaltbaren Assoziationen“ (S. 119). Zanetti führt dabei sein Argument mit einer ganzen Reihe von Notizen aus dem ›Meridian-Konvolut‹ sowie einzelnen Formulierungen aus dem publizierten Wortlaut der Rede an, in denen Celan etwa betont, dass „es ja überall um ein sich verkörpern geht“ (S. 120), oder wo er vom ‚Dingfestmachen der Worte‘, von ‚Wortdingen‘, von ‚Gegenständigkeit‘, „Dinghaftigkeit oder Dinglichkeit von Worten“ (S. 123) und schließlich von einer „Letzt Dinglichkeit“ spreche. Er arbeitet dabei eigens heraus, dass es die jeweiligen An- oder Ausrufe seien, die diese „Wortdinge“ erst sprechend werden ließen.

Ein seit langem in der Forschung beachteter Begriff für die Erfassung der Poetik Celans ist der „Entwurf“. Im Kapitel „Anfangen“ analysiert Zanetti am Beispiel des Gedichts „Entwurf einer Landschaft“ aus ›Sprachgitter‹ den Gedichtentwurf im Sinne eines Dialogs, des Versuchs einer Öffnung hin zu einem Gegenüber, wenn er neben der Textgenese auch Celans Lektürenotizen aus geologischen Werken verfolgt, um daraus die allmähliche „Öffnung“ des Gedichts zu erarbeiten. In diesem Ansatz fügt sich Zanettis Lesart konsequent in die spätestens seit den neunziger Jahren erfolgte, umfangreiche Auseinandersetzung der Forschung mit der geologischen und anamnetischen Land(schafts)vermessung ein, die – von ›Stimmen‹ bis ›Engführung‹, von ›Heimkehr‹ bis ›Bahnränder, Ödplätze, Schutt‹ – der Gedichtband ›Sprachgitter‹ als ganzer vornimmt im Sinne eines Entwerfens des Verworfenen, der Verwerfungen der Geschichte, wie sie sich in der geologischen Landschaft, der Gräberlandschaft manifestieren. Weniger hier als im Kapitel „antibiographisch“ vermag Zanetti dann der Frage „wie Celan das, was er emphatisch ‚Dichtung‘ nennt, *entwirft*“ (S. 144), Neues abzugewinnen. Indem er immer wieder den „Entwurfscharakter von Celans Dichtung – als Projekt, als ‚Lanze““ (S. 145) betont, schlägt er einen dritten Weg vor (zwischen einem nur biographischen Ansatz und einer Verabsolutierung der Dichtung): Ihn interessiert es herauszuarbeiten, „wie Celans Gedichte – antibiographisch – die Anlässe ihrer Entstehung hinter sich lassen, um – als Entwürfe – in einen Bereich vorzustoßen, der jeweils eigenen (eigens mitentworfenen) Vorgaben folgt“ (S. 146). Angesichts der Fülle des unterdessen in den Archiven und durch die Recherchen der ein-

schlägigen Forschung angehäuftes Material unterstreicht Zanetti immer wieder die Frage: „in welches Verhältnis sich die Forschung zu diesem Material und dem entsprechenden Wissen setzen kann (und sollte), und zwar angesichts dessen, was in den Gedichten und in den zugehörigen poetologischen Reflexionen tatsächlich vor sich geht“ (S. 145).

Auffällig bei der Lektüre von Zanettis Buch, seinen in einer Zickzackbewegung immer wieder neuen ansetzenden Versuchen Celan zu lesen, erscheint, dass er vielfach neue Begriffe prägt, mit denen er die bisherigen Auseinandersetzungen neu einzuschätzen versucht. Dabei werden diese Begriffe – und das betrifft letztlich auch die titelgebenden Leitbegriffe, die mal metaphorisch, mal konkret gebraucht werden – jeweils kaum systematisch entwickelt und zu Ende gedacht. So schlägt Zanetti im Kapitel „Du und Ich“ in Auseinandersetzung mit Gadamer's Buch zu Celans ›Atemkristall-Zyklus (Erstauflage 1973) vor, angesichts von Celans Rede vom Gedicht als „Daseinsentwurf“, als einer ‚Konstituierung des Ich um das angesprochene Du‘, von „Dekonstruktion“ zu sprechen: „Konstruktion, die sich selbst ins Wort fällt und damit alteriert“ (S. 175). Oder er formuliert ein Plädoyer für eine Form von „‚extentionalen‘ Lektüren,“ in denen „die für Celans Dichtung durchaus spezifische Spannbreite (‚Extentionalität‘) zwischen Schreibmotivation und ihren davon zu unterscheidenden Richtungsmaßnahmen mit[zu]lesen“ wären (S. 146). Im Kapitel „Indifferenz“, in dem er sich anhand von Szondis Essay zum Gedicht ›Du liegst und mit Rückgriff auf Adorno noch einmal mit der „Logik [des] Produzierteins“ (S. 150) seiner Lyrik auseinandersetzt, entnimmt Zanetti Szondis reflektierendem Weg durch das Gedicht die Erkenntnis einer „Grunderfahrung“ Celans, welche die einer „In-Differenz“ sei (S. 165).

Das Gedicht, so Zanettis letztlich alle Kapitel übergreifende Grundeinsicht, ermöglicht vor allem „eine Erfahrung *durch Lektüre*“ (S. 167): es „richtet sich mit seinen Erinnerungsspitzen gegen die Vergesslichkeit und Gleichgültigkeit des geschichtlichen Fortgangs und provoziert dabei auch eine Reihe von Fragen“ (S. 167). Entscheidend bleibt Zanettis Plädoyer für die „Zickzackbewegung zwischen den in den einzelnen Gedichten formulierten Ansprüchen und ihren dialogischen Realisierungen und Konterkarierungen“ (S. 203), die Forderung, immer auch das andere, Ungesagte mitzudenken. Beispiele für diesen Ansatz gibt Zanetti dann in seinen das Buch abschließenden Lektüren der beiden späten Gedichte Celans: ›Ölig; aus ›Fadensonnen‹ im Kapitel „lidlos“, in dem das Du sich selbst liest, beim Lesen zusieht; hier erfährt das lesende Auge (Ceuil) „eine paradoxe Art von Verlebung“ (S. 217); sowie im Kapitel „anredsam“ die Lektüre des gleichnamigen Gedichts aus ›Lichtzwang. Das Lesen dieser Gedichte, so Zanetti, bleibe von der Frage nicht unberührt, wie das Gedicht „sich selbst ‚redend‘ zum gegebenenfalls ‚Anredsamem‘ verhält: zu dem, was buchstäblich dasteht, aber auch zu dem, was dezidiert ... in der Schwebe bleibt“ (S. 227). Abschließend resümiert er im letzten, mit Celan bewusst unter dem „Akut“ des Heutigen stehenden Kapitel mit Bezug auf das entsprechende ›Meridian-Zitat: „Celans Gedichte legen eine eigentümliche Ethik der Lektüre nahe. Sie sind im doppelten Sinne eine Zumutung. Zum

einen brüskieren sie fortlaufend die Erwartung, man brauche nur den richtigen Schlüssel zu finden, um das Geschriebene zu ‚entschlüsseln‘ ... Zum anderen aber sind sie Zumutungen in einem positiven Sinne: Sie trauen ihren Leserinnen, uns Lesern zu, im Gelesenen einen eigenen ‚Akut des Heutigen‘ zu finden – und daraus verändert hervorzugehen ...“ (S. 233).

Zanetti hat, das muss man seinem Buch hoch anrechnen, den Mut, neue Begriffe in die Debatte einzubringen, ohne sie abschließend zu behandeln. Er hat Mut zu eben jener Offenheit, der er in seinen Lektüren das Wort redet, Mut zu einer vorläufigen Lesart, Mut dazu, nicht das letzte Wort zu behalten, seine kreisenden Gedanken im Zickzackkurs darzulegen, offenzulegen, einem Gegenüber anzubieten. In dieser Vorläufigkeit, Unabgeschlossenheit steht er mit seinen Überlegungen in deutlichem Kontrast zu jüngeren Publikationen (vor allem Dissertationen) zu Celan, die einzelnen Gedichten auf mehreren hundert Seiten nachspüren und dabei imposante, weit verzweigte luzide Lektüren meist zu wenig von der Forschung beachteten Gedichten anbieten (paradigmatisch Michael Hermann, *Einspruch! Akutes Gegenwort. Studien zur späten Dichtung Paul Celans*, Diss. Univ. Tübingen 2016, und Chiara Caradonna, *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans ›Meridian‹ und im Gedicht ›Schwanengefahr‹*, Göttingen: Wallstein 2020).

Zanetti mag in einzelnen Kapiteln vielleicht allzu ausführlich auf bekannte Positionen und vielfach diskutierte Texte Celans eingehen. Dennoch bietet sein Buch vielfach Anstöße zu weiteren Überlegungen und neuen Wegen einer Celan-Lektüre, die sich erst allmählich von der Frage zu verabschieden beginnt, was man wissen muss, um zu verstehen. Im Sinne seiner strengen Fokussierung auf den Lektürevorgang selbst wäre es von Nutzen gewesen, eine engere Verbindung zu jüngeren Lektüretheorien und -ansätzen nach Gadamer und Szondi herzustellen, die umfangreichen Forschungen der letzten Jahrzehnte zur Performativität und Materialität auch für die Lektüre von Gedichten fruchtbar zu machen und damit dem Leser die Kontinuität der Wirksamkeit von Celans auf Entwurf und Dialog fokussierendem Dichtungskonzept über seinen Tod hinaus (im deutschsprachigen Bereich etwa bei Peter Waterhouse oder Thomas Kling) aufzuzeigen. Auch Zanettis spannender Ansatz, den Spitzen (der Erinnerung) bei Celan nachzugehen, ließe sich in Zukunft sicher gewinnbringend mit den (gerade für Celan schon vorliegenden) Untersuchungen zu ‚Schmerz‘, ‚Versehrung‘ und ‚Wunde‘ in seinen Gedichten wie auch in der weiteren Traumliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts verbinden.

Was das Buch aber vor allem vor Augen führt: die Celan-Forschung bedarf dringend des Heraustretens aus dem eigenen Zauberkreis, indem sie davon absieht, Celan weiter zu mystifizieren, sondern indem sie, seine Gedichte lesend, diese ernst, beim Wort nimmt. Auch fünfzig Jahre nach Celans Tod sind Grundfragen seiner Dichtung und Poetik immer noch offen für die Diskussion – diese Offenheit ist, wie Zanetti mit Recht zu betonen nicht müde wird, Grund seiner Bedeutung. Nachdem man sich an den Fakten von Celans Lebensgeschichte zur Genüge abgearbeitet hat und diese unterdessen im Sinne eines *common sense* als *conditio sine qua non* seiner Gedichte voraussetzen kann, ist es an der Zeit, die

Gedichte selbst im Lesen genau zu befragen, um besser erfassen zu können, nicht nur welche (und wessen) Geschichte sie bezeugen, sondern aufgrund welcher Verfahren und Textmerkmale sie nach wie vor den Rang einer herausragenden Dichtung des 20. Jahrhunderts beanspruchen dürfen. George Steiner hatte mit seinem Statement – und nicht nur 1975 in ›After Babel‹, sondern ebenso noch in seinem letzten Buch ›Poetry of Thought. From Hellenism to Celan‹ von 2013 – Celan als Endpunkt einer Entwicklung in der europäischen Geistesgeschichte und der modernen Dichtung interpretiert. Diese Einschätzung müsste vor allem angesichts der großen Bedeutung, die seine Gedichte in der amerikanischen Lyrik auch noch im Jahrhundert danach spielen, neu hinterfragt werden. Sandro Zanetti hat mit ›Celans Lanzen‹ das Gespräch über Celans Dichtung neu angestachelt und weitergeführt. Gerade weil sein Buch „zeitoffen“ argumentiert, kann es in die Zukunft weisen und weitere Forschung anregen.

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk52_1s123

Christine Ivanovic (Wien)

