



Aston University

If you have discovered material in AURA which is unlawful e.g. breaches copyright, (either yours or that of a third party) or any other law, including but not limited to those relating to patent, trademark, confidentiality, data protection, obscenity, defamation, libel, then please read our [Takedown Policy](#) and [contact the service](#) immediately

DIE BEHANDLUNG ENGLISCHEN KULTURGUTES
IM WIENER *FIN DE SIÈCLE*

AM BEISPIEL VON HUGO VON HOFMANNSTHAL, HERMANN BAHR UND
PETER ALTENBERG

ELISABETH ERTL

Doctor of Philosophy

ASTON UNIVERSITY

May, 2004

This copy of the thesis has been supplied on condition that anyone who consults it is understood to recognise that its copyright rests with its author and that no quotation from this thesis and no information derived from it may be published without proper acknowledgement.

dealing with come up to any objective standards of truth. Rather, it will be argued that their perceptions of England and its culture cannot be read as the results of an engagement with a different culture that is in any way typical. On the contrary, their process of reception was driven by special interests and determined by specific purposes. For that reason their views of Englishness, as well as English art and literature are stylized, often taking on mythical dimensions, and it has emerged that, however different the works of Hofmannsthal, Bahr, and Altenberg may be, the factors shaping their perception of English culture are also the ones that establish the, perhaps not so obvious, links between them.

The main principle underlying their perception of England is their monistic concept of life: given their prevalent experience of fragmentation, their literary and critical works are determined by the attempt to reintegrate, to synthesize what had fallen apart. Their priority as artists, being acutely aware of the estrangement of art and life, is therefore to aestheticize life, which, in Hofmannsthal's case, takes the shape of predominantly trying to bridge the gap between aesthetics and ethics. In his later writings, as he turns from the lyricist to dramatist, he is more concerned with reconciling the polarities of reflection and action, thus placing the individual in the context of society. While Bahr and Altenberg also touch upon the question of ethics, the antagonism they are mainly dealing with is that of aestheticism and purpose: the purpose of literature to aid the reform of life and the evolution of the 'new human being', which leads them to favour a didactic concept of writing. In line with these specific interests and goals Hofmannsthal's perception of England is, in the 1890s, centred on his reflection of Aestheticism and Pre-Raphaelite art, whereas Bahr's and Altenberg's focus seems to have been on William Morris and, after 1900, on G. B. Shaw. Whatever the differences though, England provides models of integrity for all of them, whether that is, for example, Hofmannsthal's, admittedly naive, view of the holistic English gentleman or English society at large. Hermann Bahr finds the precursor of his ideal of 'wholeness' in Shakespeare's figure of *Horatio* and, in part, in Shakespeare himself. He goes on to modify this ideal in his models of the 'moderate *Prometheus*' and the ideal actor who, in his evolutionary concept, comes to be the initiating and renewing force. With Altenberg the attempt to reintegrate becomes evident in his ideal of the androgynous type which is prefigured in his ideal of the artist, in 'P.A.', himself. In his concept of the 'complete, new man' he amalgamates his image of the 'pure', spiritualised young English woman with the (artistic) hypersensibility displayed by the aestheticist and his rather sketchy view of the rigorous, but just 'gentleman'.

While Hofmannsthal's, Bahr's and Altenberg's search for a concept that would unite art and life, aesthetics and ethics, body and soul, to name but a few of the dichotomies they tried to overcome, was intended to counterbalance the process of fragmentation, their attempts, as for example Hofmannsthal's endeavour to proclaim the essentially ethical nature of the aesthete, often remained rather forced and unconvincing; their view of the world largely consisted of a juxtaposition of antagonistic ideas, which becomes particularly evident in the Janus-faced Peter Altenberg who passionately admired and hated women, preached life and lived death. The fundamentally paradoxical nature of their outlook (on life) is reflected in some of the forms they adopted: Bahr's feuilletons and Altenberg's widely employed aphorisms accommodated their non-committal attitude, while Hofmannsthal, in his prose, developed techniques to enable him to depict the transitional, which by its very nature comprises opposites.

Their choice of form and their (initial) reluctance to commit themselves to any binding truths, are also linked to a general relativism that was taking hold after the old values had been called into question. This, in turn, triggered the prevalent linguistic scepticism of the period and led to the engagement of all of these writers in cultural criticism. Their critique of language, however, was made more acute by their sense of epigonism, by their awareness that the conventional forms of expression - as exemplified by the eclectic architectural style of the Viennese 'Ringstraße' - had become hollow and meaningless. Thus, to their search for a 'new human being' was added their quest for a 'new art' and a new language that should be authentic, genuine and immediate in its direct impact on the senses. While Hofmannsthal adheres to poetic language even in his prose and Bahr attempts to realise his aesthetic ideals in his pleonastic language, Altenberg comes to reject the ornamental in literature and art and, instead, adopts an often radical simplicity based on his 'cult of immediacy'. In his writings, visual perception plays a predominant role, the auditive faculty, however, is perhaps nearly equally important. The supremacy of the eye seems to become

apparent in his concepts of a future form of art that would emancipate the reader from the artist: the photograph that was meant to replace the painting, and the film that, as he hoped, would eventually replace the poet, would enable the reader to experience reality in its immediate form. While he referred to G.B. Shaw to justify his new, exaggerated simplicity and clarity, Pre-Raphaelite paintings and Ruskin's criticism of art seem to have provided an impulse for the immediacy he cultivated in his writing.

Bahr and, more successfully, Hofmannsthal also employed specific techniques to achieve that sensual, suggestive language they were aiming for: they both drew on the symbolist idea of synaesthesia, but also on Walter Pater's concept of, as he himself had termed it, 'Anders-streben' which mainly signifies that the arts would borrow each other's methods and modes of expression in order to gain new artistic strengths. Poetry, and literature in general, consequently looked to music and painting, just as the Pre-Raphaelite artists had opened themselves up to music and poetry. These concepts, then, together with the idea of the 'Gesamtkunstwerk' (the 'complete work of art') that had previously been shaped by Richard Wagner and Friedrich Nietzsche, appear to have been amalgamated in Hofmannsthal's draft of the 'mythological opera' and, similarly, in Bahr's 'Germanic work of art'.

Hofmannsthal's linguistic scepticism, although it had not reached the acuteness that he later portrayed in his famous 'Letter' of Lord Chandos, was already present in his critical reflection on 'Modern English Painting', written in 1894. In it pictorial modes of expression seemed, in his view, to be able to convey what words alone could not communicate; as he describes the effect that Edward Burne-Jones's paintings in particular had on him, he emphasizes the importance of the facial expressions and gestures of the figures depicted: as these are seen as the outward symbols of the human soul, they, in their unity of the physical and the spiritual realms, carry the (otherwise inexpressable) meaning. This early understanding of the communicative capacity/property of the human body seems to have formed the basis of his extremely 'physical' language of, for example, the above-mentioned 'Letter', but it also reappears in his later interest in dance and pantomime.

In analogy, one of Bahr's and Altenberg's reactions to their linguistic scepticism is their view of 'life as a play' in line with their publicly acting out a chosen role, a stylized persona. Apart from the theoretical foundation which they discovered in Nietzsche's philosophy, Oscar Wilde, not surprisingly, provided the main role model in that respect. The fact that they strove to make their public lives part of their works meant that they adopted certain poses or, like Altenberg, wanted to be seen as the embodiment of their own cultural criticism, as the 'precursor' of a new mankind. Bahr, with similar intention, invented certain 'types' or role models to be imitated by his readers. Both Bahr and Altenberg, interestingly, turn to the seemingly unchallenged greatness of Shakespeare and his dramatic oeuvre, to support their 'artistic lifeplans', their strategy of staging themselves. In Bahr's evolutionary concept it is, as stated above, the actor who initiates and facilitates the desired change. Apart from the fact that the English dramatist serves as an inspiration and intellectual foil for his own reflections, his formula of 'Shakespeare the actor' also lends weight to his upgrading of the cultural role of the actor. Altenberg takes his call on the authority of Shakespeare, typically, a step further, stating that the greatness of his works is no longer an adequate mode of artistic expression: with Shakespeare's status thus being a relative one, Altenberg puts his own miniaturism forward as the proper literary ideal of his time - he becomes the new, smaller-sized, 'deflated' Shakespeare.

While linguistic scepticism was heightened or perhaps partly triggered by the awareness of epigonism of the *fin de siècle*-generation of writers, this awareness raised another vital question which fundamentally influenced their - particularly Hofmannsthal's and Bahr's - perception and portrayal of England: how to deal with the excessive burden of cultural heritage and tradition.

Hofmannsthal, who was neither able nor willing to break the links with history, found an answer in his ideal of the critic which was inspired by Pater's criticism, but also bears some resemblance to Nietzsche's ideal of the historian. In an imaginative process which is based on selection and manipulation of factual truth, the critic brings to life the work of art and history in general, not only for himself, but also for the reader. Providing a glimpse of the creative process in which the work of art was formed, the critical text counteracts the static, 'frozen' quality of the completed work.

Given the fact that Hofmannsthal and, in less accomplished form, also Hermann Bahr assimilated Walter Pater's concept of 'criticism as art' with its characteristic method of 'critical fabulation', it follows that their critical texts on phenomena of English culture are determined by the same principle.

Peter Altenberg on occasion questions the value of history or at least rejects its overpowering influence; his more radical approach to history also shows in his interpretation of Shakespeare's dramas, as outlined above.

What England, in conclusion, provides for Hofmannsthal, as well as Bahr and Altenberg, is a model of integrity, a concept of unity comprising the antagonistic and paradoxical which, with only moderate variations between them, underlies not only their cultural criticism, their ideal of self-education and evolution of men, but also their view of art. The notion of integration is linked to their striving for greater immediacy in their writing, a goal which, again, was partly inspired by their encounter with English art and literature. English culture, which in many ways was felt to be different but also similar, presented a perfect foil, enabling them both to reflect on their experiences and reassure them in their intentions.

Apart from the rather obvious literary goal of offering the reader an account of Hofmannsthal's, Bahr's and Altenberg's overall developments as poets and writers, as well as illuminating the part that their engagement with English culture played in this development, this study also provides an insight into the culture of the *fin de siècle* and beyond. Due to the specific nature of their perceptions of England, as well as its art and literature, it reveals perhaps more about the culture of its originators - i.e. Habsburg Vienna - than that of turn-of-the-century England as it may have existed.

Key words: aestheticism, 'life as art', criticism as art, cultural criticism and linguistic scepticism;

Dank

Mein besonderer Dank gilt Professor Rüdiger Görner, der mich in all diesen Jahren beraten und gefördert hat.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch der *Aston Modern Languages Research Foundation* und der *Conference of University Teachers of German in Great Britain and Ireland* für die Zuschüsse, die sie mir für meine Forschungsreisen nach Wien gewährten; ebenso der Leiterin des Wiener Theatermuseums für ihre freundliche Genehmigung, mich im Nachlass Hermann Bahrs stöbern zu lassen.

Danken möchte ich, nicht zuletzt, meinem Mann Franz, ohne dessen Geduld und Unterstützung diese Arbeit nach der Geburt unserer beiden Söhne nicht abgeschlossen worden wäre.

Inhaltsverzeichnis

Summary	2
Dank	6
Inhaltsverzeichnis	7
Verzeichnis der Abkürzungen	9
Einführung	10
HUGO VON HOFMANNSTHAL	19
Der englische Gentleman	20
Ethischer Gentleman. Ethischer Ästhet? Hofmannsthals Aufnahme englischer Literatur, Kritik und bildender Kunst in den neunziger Jahren	23
„Algernon Charles Swinburne“: Faszination und Grenzen des Ästhetizismus	23
Hofmannsthal und die Präraffaeliten: ein Versuch der Vermittlung	28
„No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.“ Hofmannsthal und Oscar Wilde.	38
„Ein Brief“: Sprach- und Kulturkritik	46
Die „Krankheit“ des Lord Chandos	47
„Ein Brief“: Inszenierung der Krise, Reflexion und Manifestation eines dichterischen Ideals	53
Wege nach der Krise	64
Das Englische am „Brief“: Bacon, Chandos und Shakespeare	67
Über das Ideal Shakespeares hinaus	71
HERMANN BAHR	76
Erste Eindrücke: englisches Wesen und englische Kultur	77
Bahr und die bildenden Künste	88
Bahrs Lektüre englischer Literatur und Kritik: von der ästhetizistischen Faszination zum „englischen Hermann Bahr“ und „Schauspieler“ Shakespeare	103
Ästhetizismus, Kritik und Kultur: von Walter Pater zu Oscar Wilde	104
Zeichen des Wandels: Elizabeth B. Browning und Robert Browning	116
George Bernard Shaw	118
Politische Utopien, modernistische Synthesen	120
Subjektivismus und Relativismus	129
Verstand und Gefühl: Synthese oder Dichotomisierung?	131
Shaw, der Dramatiker	135
William Shakespeare	136
Shakespeare, Schauspieler: neues Drama, neuer Mensch	163
Selbstinszenierung und Schauspielerei	170
PETER ALTENBERG	174
Von englischem Leben und englischen Leuten zum „neuen Menschen“: Anfänge in der Kunst	176
Altenberg, Burne-Jones und die Idealisierung der englischen Frau	178
Dante und Rossettis <i>Beata Beatrix</i>	188
Elizabeth Barrett Browning als Exempel	189
Altenbergs Neuentwurf des <i>Gentleman</i>	190

Weibliche Empfänglichkeit für Kunst; androgynes Ideal und Ästhetentum	192
William Morris: im Spannungsgefüge von Ästhetisierung und Zweck	198
John Ruskin	206
Altenberg und die englische Literatur	209
Oscar Wilde: Selbstinszenierung und Individualismus als Kulturkritik	211
Altenbergs Shaw-Lektüre: evolutionäre Mission und instruktive Dichtung	228
Altenberg und Shakespeare: P.A. als „Shakespeare im Kleinen“	236
Schlussbetrachtung	243
Bibliographie	249

Verzeichnis der Abkürzungen

Folgende Ausgaben und Abkürzungen wurden verwendet:

Werke von Peter Altenberg

- B *Bilderbögen des kleinen Lebens*. Berlin: Reiß 1909.
F *Fechtsung*. 3. und 4. Auflage. Berlin: Fischer 1915.
LA *Mein Lebensabend*. Berlin: Fischer 1919.
ML *Märchen des Lebens*. Berlin: Fischer 1908.
N *Der Nachlaß*. 1. bis 4. Auflage. Hrsg. v. Alfred Polgar. Berlin: Fischer 1925.
NA *Neues Altes*. 3. Auflage. Berlin: Fischer 1911.
NF *Nachfechtsung*. 1. Bis 3. Auflage. Berlin: Fischer 1916.
P *Prodromos*. 4. und 5. Auflage. Berlin: Fischer 1919.
S *'Semmering 1912'*. 4. veränderte und vermehrte Auflage. Berlin: Fischer 1913.
VI *Vita Ipsa*. 5. bis 7. Auflage. Berlin: Fischer 1918.
WS *Wie ich es sehe*. Berlin: Fischer 1914.
WT *Was der Tag mir zuträgt*. 9. bis 11. Auflage. Berlin: Fischer 1921.

Werke von Hermann Bahr

- Tb 1 Hermann Bahr: *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hrsg. von Moritz Csáky. Bearb. von Lottelis Moser und Helene Zand. Bd.1 1885-1890. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.
Tb 2 Hermann Bahr: *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hrsg. von Moritz Csáky. Bearb. von Helene Zand, Lukas Mayerhofer und Lottelis Moser. Bd.2 1890-1900. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1996.
Tb 3 Hermann Bahr: *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hrsg. von Moritz Csáky. Bearb. von Helene Zand und Lukas Mayerhofer. Bd.3. 1901-1903. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1997.

Werke von Hugo von Hofmannsthal

- A Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M.: Fischer 1959.
P I Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa I*. Frankfurt a. M.: Fischer 1950.
P II Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa II*. Frankfurt a. M.: Fischer 1959.
P III Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa III*. Frankfurt a. M.: Fischer 1952.
P IV Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa IV*. Frankfurt a. M.: Fischer 1955.
I Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. *Sämtliche Werke I. Gedichte 1*. Hrsg. v. Eugene Weber. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
III Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. *Sämtliche Werke III. Dramen 1*. Hrsg. v. Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott, Christoph Michel. Frankfurt a. M.: Fischer 1982.
IV Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. *Sämtliche Werke IV. Dramen 2*. Hrsg. v. Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
XXX Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. *Sämtliche Werke XXX. Andreas. Der Herzog von Reichstadt. Philipp II. Don Juan d'Autria*. Aus dem Nachlass hrsg. v. Manfred Pape. Frankfurt a. M.: Fischer 1982.
XXXI Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke. *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer 1991.

Weil sich alles Dasein notwendig und letztlich durch einen Bruch begründet, durch die Trennung vom Absoluten, für das es zwar keinen Beweis gibt, an das wir aber glauben, das wir als Maßstab anlegen, das wir beschwören, indem wir es bei allem, was wir ernsthaft tun, als Ziel vor unser geistiges Auge hängen wie Heubündel vor dem Esel, damit er läuft, weswegen wir mit dem Ergebnis immer unzufrieden sein müssen, denn es wird nie das Ganze werden, als welches es in der Vision geplant war, sondern eben nur ein Stückwerk aus Hinzugefügtem.¹

Einführung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Aufnahme englischer Kultur im Wiener *Fin de Siècle* am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr und Peter Altenberg. Dabei wird nicht auf die Akkumulation von einzelnen englandspezifischen Bemerkungen der genannten Autoren abgezielt, die sich zu einem statischen, abgeschlossenen, für sich bestehenden Bild fügen würden; die Intention ist hingegen, deren Aufnahme und schöpferische Verarbeitung englischer Kultur als dynamischen Prozess zu erfassen, der einerseits bedingt und vorgeprägt wurde durch die jeweils aktuellen Konturen ihrer geistigen Welt sowie ihre schöpferischen Anliegen und Absichten, der aber andererseits auch ihre künstlerische Entwicklung wesentlich mitbestimmte, indem englische Kultur neue Impulse lieferte oder zur Bestätigung, mitunter auch Abgrenzung, eigener Ziele und Intentionen diente.

Obwohl also Hofmannsthals, Bahrs und Altenbergs spezifische Situation als „Empfänger“, ihre Voraussetzungen und mit ihrer Lektüre verbundenen Zwecke, berücksichtigt werden und sich an ihrer Auseinandersetzung mit englischer Kultur verschiedene Aspekte der Rezeptionstheorie, wie sie von Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser um 1970 etabliert (und seither in verschiedenen Modellen weiterentwickelt) wurde², veranschaulichen ließen, beruht diese Arbeit nicht auf einem derartigen theoretischen Ansatz. Vielmehr geht es hier darum, die Behandlung englischer Kultur bei den genannten Schriftstellern in Zusammenhang mit einer Gesamtentwicklung ihres Werkes und der damit verbundenen Vorstellungswelt zu skizzieren. Was den zeitlichen Rahmen betrifft, liegt der Hauptakzent dabei auf den 1890er Jahren und dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die Untersuchung bezieht aber Texte und Notizen aus den Jahren danach mit ein, soweit sie für das Gesamtbild relevant sind. - Es handelt sich hier also um ein weitgestecktes Vorhaben, das daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

Als Forschungsgrundlage dienten bei Hofmannsthal und Altenberg die publizierten Werke, bei ersterem unter Berücksichtigung der veröffentlichten Notizen, Tagebücher und Briefwechsel. Im Kapitel zu Hermann Bahr, der hier in seiner Eigenschaft als international vermittelnder Propagator einer „neuen Kunst“, als Lebensreformer und Kulturkritiker betrachtet wird, stehen dessen Feuilletons und Kritiken im Zentrum der Analyse; auf sein fiktionales Werk wird nicht

¹ Michael Köhlmeier: *Telemach*. München, Zürich: Piper 1997, S. 134.

² Zur Einführung in dieses Thema vgl. etwa: Robert C. Holub: *Reception Theory. A critical introduction*. London, New York: Methuen 1984. Sowie: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. v. Rainer Warning. München: Fink 1993. [=UTB für Wissenschaft. Uni-Taschenbücher, 303.]

eingegangen. Wichtiger und für das Thema dieser Arbeit gewinnbringender erschien in seinem Fall die Auswertung seiner Schriften - Notizen, Entwürfen und in der Tagespresse erschienenen Texten - aus dem Nachlass. Da Bahrs Auseinandersetzung mit englischer Kultur zum Anlass und Gegenstand unzähliger feuilletonistischer Texte wurde und aus dem zum Teil unpublizierten oder heute schwer zugänglichen Material ausführlicher zitiert wird, ist die Darstellung seiner Aufnahme englischer Kultur am umfangreichsten.

Bei allen drei in Rede stehenden Autoren wurde von der durch sie dokumentierten Aufnahme englischer Kultur ausgegangen und anschließend untersucht, wie diese Impulse produktiv verarbeitet oder assimiliert wurden; dabei wurde auf eine, so weit wie möglich, wertungsfreie sachliche Präsentation der Ergebnisse geachtet. Auch kann in diesem Rahmen kaum darauf eingegangen werden, ob ihre Sicht im Einzelnen den Tatsachen entspricht, wohl aber wird das Spezifische ihrer Auseinandersetzung mit England in der Schlussbetrachtung thematisiert werden. Die in Übereinstimmung mit seinem komprimierten Stil äußerst sparsam dokumentierte Aufnahme englischer Kultur bei Altenberg ist ein extremes Beispiel dafür, dass die Nennung eines Namens, die Anspielung auf ein Werk schwerlich ausreicht, um das Ausmaß oder die Details eines angenommenen Einflusses nachweisen zu können, daher wird in mehreren Fällen, nicht nur bei Altenberg, von Affinitäten die Rede sein, auch wenn davon auszugehen ist, dass Hofmannsthal, Bahr oder Altenberg das Werk des zur Diskussion stehenden (Wahl-)Engländers³ zumindest zum Teil gekannt haben muss.

Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr und Peter Altenberg scheinen zunächst wohl eine ausgesprochen ungleiche Triade zu bilden. Tatsächlich verbindet den vollendeten Dichter und konservativen Kulturkritiker Hofmannsthal, den Feuilletonisten, Literaten und (kultur-)kritischen Erneuerer der Kunst und Menschheit Hermann Bahr und Peter Altenberg, den Miniaturisten und zur Legende gewordenen Lebensreformer, jedoch mehr als der hier ins Zentrum gerückte Blick nach England: Während man bei oberflächlicherer Betrachtung ihrer so unterschiedlichen Werke zunächst meinen könnte, dass ihre Auswahl auf einer bloßen Zufälligkeit beruht, nämlich als Zeitgenossen in derselben Stadt gelebt und gewirkt zu haben, entspinnt sich bald ein dahinterstehender tieferer Zusammenhang zwischen ihnen, der sich in der Form gemeinsamer ästhetischer und kultureller Anliegen manifestiert; dass diese Herausforderungen und Anliegen, die sich aus den für die Moderne konstitutiven, als problematisch empfundenen Erfahrungen ergaben, auf jeweils unterschiedliche Weise bewältigt wurden, macht zum Teil das Spezifische ihres Werkes, ihrer Intentionen und der damit verbundenen Ausdrucksformen aus.

Im Folgenden seien die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den genannten Autoren skizziert, da diese auch die Parameter für ihre Auseinandersetzung mit englischer Kultur vorgeben. Sowohl Hofmannsthal als auch Bahr und Altenberg geht es im Gefolge der

³ Sowohl Hofmannsthal, als auch Bahr und Altenberg setzten sich mit dem Werk (und Leben) von zwei geborenen Iren, Osar Wilde und G. B. Shaw, recht eingehend auseinander. Da beide, seit jugendlichen

Disintegration ihrer Lebenswelt, der Erfahrung des Auseinanderfallens von Leben und Kunst und der damit einhergehenden Isolation des Künstlers und Dichters um eine Ästhetisierung des Lebens. Die Forderung nach „Wahrhaftigkeit“ der Kunst wurde in Reaktion auf den Historismus laut, der in Wien im von der jungen Generation verachteten eklektizistischen Ringstraßenstil seinen Niederschlag gefunden hatte. Sie entzündete sich in der Ablehnung eines architektonischen Stils, der sich im bloß Ornamentalen erschöpfte, im Zufälligen, in der rein äußeren Form, die ohne Bedeutung blieb; sie richtete sich aber auch gegen das Epigonale in der bildenden Kunst und der Dichtung; das Gefühl der bedeutungslos, „hohl“ gewordenen Form führte in der Dichtkunst dazu, dass das eigene Medium kritisch unter die Lupe genommen wurde, wobei die im Wiener *Fin de Siècle* gängige Sprachkritik, wie zu zeigen sein wird, bereits durch Friedrich Nietzsche vorgeprägt worden war und eine tiefgreifende Relativierung der tradierten Werte als ein entscheidender Auslöser gesehen werden kann.

Die Ringstraßenarchitektur war dennoch ein besonders greifbares, das Spätzeitbewusstsein womöglich verstärkendes Symptom der liberalen Ära; die aus diesem Bewusstsein entstammende Frage, wie die Überfülle an überlieferter Kultur für den gegenwärtigen Menschen fruchtbar, lebendig gemacht werden könnte, beschäftigte vor allem Hugo von Hofmannsthal. Hermann Bahr hingegen wurde in den neunziger Jahren mit seinen Forderungen nach Veränderung, nach Überwindung des Gegebenen unter Berufung auf seine Modernität bekannt. Nach der Jahrhundertwende propagierte er Anverwandlung des kulturellen Erbes als einen Aspekt seines Bildungsprogramms, was für ihn, wie für Hofmannsthal, einer Verlebendigung von Geschichte gleichkommen sollte. Peter Altenberg schließlich gab sich radikaler in seiner Ablehnung der „Historie“ und zugleich progressiver in seinem emanzipatorischen Entwurf von Kunst; diese Ablehnung ist jedoch nicht als völlige Negation von Geschichte, sondern als Befreiung von ihrem überwältigenden Übermaß, als gezielte Selektion und, im Nietze'schen Sinne, als „Mut zur Lücke“ zu verstehen.

Die Disintegration, die zur Trennung von Kunst und „Leben“ geführt hatte, bestimmte auch die Erfahrung aller übrigen Lebensbereiche: alle drei hier behandelten Autoren strebten daher nach Synthesen, nach ganzheitlichen Konzepten von Kunst ebenso wie einer ganzheitlichen Sicht des neuen bzw. vorbildlichen Menschen. Die Reintegration des Menschen, seines Denkens, Empfindens und Tuns charakterisiert vor allem Bahrs und Altenbergs Entwürfe einer humanitären Evolution; auch Hofmannsthals Ideal einer ganzheitlichen Bildung, der englische *Gentleman*, beruht jedoch auf einer ähnlich integrativen Sicht. Ihm, aber auch Hermann Bahr, geht es, wie zu sehen sein wird, zudem um die Entwicklung eines Denkmodells, das das Gegensätzliche, das das Leben des modernen Menschen prägt, umfassen kann: beide gelangen sie, spätestens in ihren politisch orientierten kulturkritischen Texten, zum Konzept der Einheit in der Vielheit, in dem das Mannigfaltige, Disparate schließlich nicht nur notgedrungen akzeptiert wird, sondern in dem es in

Jahren in London lebend, zu prägenden Gestalten der englischen Kultur wurden, werden sie zum gegenwärtigen Zweck auch unter „englische Kultur“ subsumiert.

ihrem Zusammenspiel in einer realen oder potentiellen - einer „gedachten“ - übergeordneten Einheit eine Steigerung erfährt.

Bei allem Bemühen um eine Bildung von Synthesen bleiben Gegensätze jedoch in einem häufig paradoxen Nebeneinander bestehen, was sich zum Teil auch in der Wahl der Form niederschlägt: in Bahrs Vorliebe für das Feuilleton, in dem er sich höchstens für den Augenblick festzulegen braucht, in dem er beliebig oft die Seite wechseln kann, in dem sich Gefühl und Verstand in einem für die Form bezeichnenden Wechselspiel von gegenseitiger Durchdringung und Opposition befinden.

Bei dem „janusköpfigen“⁴ Altenberg ist es die von ihm zunehmend bevorzugte Form des Aphorismus, die in ihrer Offenheit und Unabgeschlossenheit die Umspannung des Gegensätzlichen, den Ausdruck des Paradoxen erlaubt; die Weigerung sich festzulegen, charakterisiert aber auch die Prosa Hofmannsthals.⁵ Diese Weigerung oder Unfähigkeit entspringt jedoch wohl nicht nur der Tatsache, dass die angestrebte Reintegration misslingt, misslingen muss, sondern sie ist auch Resultat einer tiefen Unsicherheit darüber, was denn dem Verlust der Werte entgegensetzen sei. Dichtung kann, im Goethe'schen Sinne, kein Weltspiegel mehr sein, wenn es keine verbindliche „Anschauung“ gibt, in der diese Welt reflektiert werden kann. Bahr verfasst daher „Tagesblätter“, die nötigenfalls täglich aktualisiert werden können, wie sich etwa an seiner Unsicherheit oder auch Freiheit, je nach Standpunkt, in seiner interpretatorischen Annäherung an das Leben Shakespeares zeigen wird. Altenberg nennt, in typischer Kombination von Selbstbehauptung und -ironie, einen „Toilettespiegel“⁶ sein eigen, der, die Erscheinungen des Lebens in miniaturistischer Weise widerspiegelnd, den häufigen Wechsel der Perspektive ermöglicht.

Abgesehen von dem Effekt der Absage an die große Form, die Hofmannsthal, Bahr und Altenberg über einen bestimmten Zeitraum bis zu einem gewissen Grad gemeinsam ist, - sie begründete Hofmannsthals „lyrische Phase“ der neunziger Jahre ebenso wie den Feuilletonismus Bahrs, wobei er sich auch als Romancier und Dramatiker versuchte, während Altenberg darin am konsequentesten und extremsten war -, schärfte der allgemeine Relativismus auch den Blick auf die konventionelle Sprache und verstärkte das Gefühl ihrer Unzulänglichkeit. Das Streben nach einer neuen Unmittelbarkeit charakterisiert daher das Werk der drei Autoren: bei Hofmannsthal, Bahr und Altenberg realisiert sich dieses Streben, wie es einerseits für Walter Paters Konzept des „Anders-strebens“ bezeichnend war, wie es aber auch in dem von Nietzsche und Richard Wagner

⁴ Vgl. Andrew Barker: *Telegrammstil der Seele: Peter Altenberg - eine Biographie*. (Übers. v. Marie Therese Pitner.) Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998, S.11.

⁵ „Die Prosa des Dichters enthalte ein 'beständiges Anderswo', notierte Hofmannsthal im Mai 1925. Das meint, in der Prosa legt sich das Ich nicht fest,“ schreibt Rüdiger Görner in seinem Nachwort zu Hofmannsthals Erzählungen und Prosa. (Hugo von Hofmannsthal. *Erzählungen und Prosa*. Auswahl und Nachwort von Rüdiger Görner. Zürich: Manesse 2000, S.539.)

⁶ Vgl. *Das Altenberg-Buch*. Hrsg. v. Egon Friedell. Leipzig, Wien: Verlag der Wiener Graphischen Werkstätte, S.81.

eingeleiteten Bemühen um die Schaffung eines Gesamtkunstwerks zum Ausdruck kam, in der Annäherung der Künste; nicht zuletzt war es die symbolistische Schöpfung der Synästhesie, die mit dem Ziel der Intensivierung der sinnlichen Suggestivität der Sprache ein ähnliches Ziel verfolgte. Diese Annäherung der Künste gipfelt, gepaart mit dem Versuch der Kreation eines Mythos, in Hofmannsthals Konzept der „mythologischen Oper“ bzw. in Bahrs Entwurf eines „Kunstwerks der Germanen“. Altenberg, in dessen Werk die visuelle und auditive Wahrnehmung wie bei Hofmannsthal eine überragende Rolle spielt, bezeugt zudem in seinen genuinen Wort-Bild-Kombinationen der beschrifteten Fotografien und Ansichtskarten⁷ ähnliche Bestrebungen; in seiner Vision einer Kunst der Zukunft sollten Foto und Film schließlich Malerei und Dichtung ersetzen. (Vgl. P, 42 u. 50f.)

Nicht zufällig steht übrigens Hermann Bahr in der Mitte zwischen Hofmannsthal auf der einen und Altenberg auf der anderen Seite. Ihn verbindet, in Übereinstimmung mit seiner historischen Rolle als kultureller Vermittler, einiges, unterschiedliches, mit beiden: mit Hofmannsthal eint ihn das von dem englischen Kritiker Walter Pater vorgeprägte Konzept der „Kritik als Kunst“, obwohl Bahr dessen Umsetzung bei weitem nicht in dem Maße gelingt wie Hofmannsthal. Eine gewisse Verwandtschaft zeigt sich auch in ihren späteren kulturkonservativen Entwürfen, die damit befasst sind, für die zerfallende Vielvölkermonarchie, und darin besonders Österreich, eine politisch-kulturelle Rolle in Europa zu entwerfen.

Mit Altenberg verbindet Bahr vor allem das reformerische Anliegen, das sich in Bahrs pädagogischem Engagement, in Altenbergs zunehmend didaktischer Literatur zeigt. Bei beiden wird dieses Anliegen in Entwürfen eines „neuen“ Menschen manifest. Der Punkt an dem Hofmannsthal und Altenberg einander näher sind als Bahr, ist der, dass Sprachskepsis bei ihnen, über die Ebene der ästhetischen Reflexion hinausgehend, tatsächliche Veränderungen in ihrem Schreiben bewirkt, wenngleich diese völlig unterschiedlicher Natur sind. Eine auf Sprachskepsis beruhende Entwicklungstendenz in Altenbergs Dichtung ist die weitere Komprimierung seiner Texte nach den ohnehin kondensierten Prosagedichten und -skizzen seiner ersten beiden Bände, sodass die oft miniaturistischen Texte Altenbergs im Vergleich zu denen der beiden anderen Autoren auch eine Verkürzung zum Schluss dieser Arbeit hin darstellen; die vorwiegend splitterhaften Anmerkungen Altenbergs zu seiner Aufnahme englischer Kultur bedeuten, dass die Optik verfeinert, überwiegend kleinste Details in den Blick genommen werden, wodurch deren Interpretation schwieriger, zum Teil aber auch reizvoller wird.

Nach der Skizzierung der Problemfelder und der daraus abgeleiteten gemeinsamen Anliegen ist es wohl verständlich, dass man auf der Suche nach dem Neuen das Augenmerk verstärkt auf die Kultur anderer Länder richtete: die Dichter und Literaten bezogen daraus neue Impulse, fanden aber in ihrer von Relativismus und Subjektivismus geprägten Zeit auch Orientierung und

⁷ Vgl. Andrew Barker und Leo Lensing: *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen: kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zur Rezeption, Titelregister der Bücher*. Wien: Braumüller 1995, S.133ff.

Bestätigung in ihren eigenen künstlerischen und reformerischen Bestrebungen. Wenn sich die vorliegende Studie der Behandlung englischen Kulturgutes im Wiener *Fin de Siècle* widmet, geschieht dies im Bewusstsein, dass England natürlich nicht zum einzigen Bezugssystem dieser Epoche wurde: die französische Kultur stellte einen wesentlichen Einfluss für Hofmannsthal, Bahr und Altenberg dar, darüber hinaus gibt es weitere zahlreiche Berührungspunkte mit Dichtern und Künstlern aus anderen Ländern, von Norwegen angefangen über Russland nach Japan. Der Blick nach England hat aber gerade in Hinsicht auf die geschilderten Anliegen der Reintegration, der Verlebendigung des kulturellen Erbes und dem Ziel einer neuen künstlerischen Unmittelbarkeit einen besonderen Stellenwert: man meinte dort zu sehen, was man in der österreichisch-deutschen Kultur zum Teil vergebens suchte.

Hofmannsthal, dessen Anglophilie seit langem bekannt und in einzelnen Teilaspekten⁸ erforscht, aber meines Wissens bisher nicht in Bezug auf seine Gesamtentwicklung dargestellt worden ist, formte sich sein „Bild“ von englischer Kultur zunächst vorwiegend, wie an seinen englandspezifischen Aufsätzen aus den neunziger Jahren zu sehen, anhand der Literatur und bildenden Kunst des englischen Ästhetizismus; umgekehrt diente die Auseinandersetzung mit diesem Phänomen, dessen faszinierendste Spielart für ihn die Lyrik Swinburnes war, der Reflexion seiner eigenen ambivalenten Position einer autonomen Kunst gegenüber.

Analog zu seiner Darstellung des *Gentleman* als Bildungsideal, in der vor allem die Synthese von Widersprüchen betont wird, ist auch England für ihn ein Synonym für Ganzheit in bewusster Stilisierung gegenüber der „deutschen Zerfahrenheit“. Ansätze für die angestrebte Verlebendigung von Kunst sieht er in der Kritik Walter Paters; dieser lieferte mit seinem Verständnis von „*criticism as art*“ das wesentlichste Vorbild für die kritische Prosa Hofmannsthals; daneben wurden - besonders in Hinblick auf seine künstlerischen Ziele gesteigerter Unmittelbarkeit, Wahrhaftigkeit und ganzheitlicher Wirkung - vor allem die Malerei von Edward Burne-Jones, das kritische Werk John Ruskins, die literaturtheoretischen Essays Oscar Wildes und, nach der Jahrhundertwende, das dramatische Werk Shakespeares bedeutend.

Letzteres wurde laut Hofmannsthals Interpretation, die von Pater vorgeprägt worden war, vorbildhaft durch die indirekte Charakterisierung der Figuren und die musikhafte Komposition der Stücke, womit die weitestmögliche Annäherung an Hofmannsthals Ideal der Durchdringung von Stoff und Form und ein Meilenstein auf seinem Weg zur „mythologischen Oper“ erreicht war.

⁸ Die umfassendsten mir bekannten Darstellungen jüngerer Datums sind Hofmannsthals Rezeption und Anverwandlung des Werkes Walter Paters gewidmet. Es wurde daher im Rahmen der vorliegenden Arbeit darauf verzichtet, diesen Themenbereich nochmals als Ganzes in einem eigenen Unterkapitel zu behandeln. Es wird jedoch an die Ergebnisse der Studien von Ulrike Stamm und Steve Rizza angeknüpft und, sofern für Hofmannsthals Englandbild und dichterische Gesamtentwicklung relevant, wird der Leser darauf verwiesen werden. (Steve Rizza: *Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal: Criticism as Art. The Reception of Pre-Raphaelitism in fin de siècle Vienna*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997. Ulrike Stamm: „*Ein Kritiker aus dem Willen der Natur*“. *Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.)

Im Falle Altenbergs und Bahrs ist die Auf- und Übernahme englischer Kultur bisher meines Wissens so gut wie gar nicht erforscht worden; die vorliegende Arbeit ist ein erster Schritt, dieses Versäumnis nachzuholen. Hermann Bahr vollzog einen Wandel von ausgesprochener Anglophobie über zurückhaltende Distanz zu einem positiven Bild von englischer Kultur ab etwa 1903, wobei er sich auch in diesen späteren Jahren weniger schwärmerisch gab als Hofmannsthal. Seine Darstellung des Engländers und der englischen Gesellschaft ist ausführlicher und differenzierter als die Hofmannsthals und Altenbergs, auch wenn sie subjektiv bleibt und mit zum Teil heute noch gängigen Stereotypen übereinstimmt. Der Wandel in seiner Einstellung beruht wesentlich darauf, dass er nach der Betonung seiner „Modernität“ in den neunziger Jahren, die mit der Ablehnung alles Gewesenen einhergegangen war, zu einer positiveren Bewertung der Tradition gelangte, wie sie sich dann auch in seiner Sicht Englands zeigen sollte. Eine gewisse Ambivalenz verrät sich aber nach wie vor darin, dass die strengen Verhaltensregeln, die seiner Meinung nach mit dem größeren gesellschaftlichen Stellenwert der Tradition in England verbunden sind, als problematisch für den englischen Künstler erachtet werden. Das Entscheidende ist jedoch, dass er mit dieser positiveren Bewertung eine Antwort auf das Problem des Individualismus zu finden glaubte - der Isolation des Einzelnen wird damit dessen aufgehobenheit in der durch die gemeinsame Tradition verbundenen Gesellschaft entgegengesetzt -, womit die anfangs von ihm kritisierte Fragmentarisierung der englischen Kultur zum Teil aufgehoben zu sein schien. Bahr konnte Tradition nun auch bejahen, da sie dem Individuum die Sicherheit im Handeln verlieh, die durch den Prozess der Relativierung der Werte verloren gegangen war. Um einen Ausgleich bemüht, favorisierte Bahr nun die „innere“ oder „bedingte Freiheit“, wie er sie in England verwirklicht sah: sie vermittelte zwischen den Bedürfnissen der Gesellschaft und den ihrer einzelnen Mitglieder. Sein „Mensch der Zukunft“, der für ihn in Shakespeares Figur des Horatio vorgebildet war und der sich durch die Integration von Instinkt und Intellekt auszeichnete, sollte dem modernen Menschen als Vorbild dienen, um selbst die ersehnte Sicherheit und Orientierung zu gewinnen. Ein ähnliches Modell, das er in der Auseinandersetzung mit Shakespeares Leben entwickelte, das aber auch durch G.B. Shaw, mit dem er sich weitgehend identifizierte, mitinspiert worden sein könnte, das des „gemäßigten“ oder „konzilianen“ Menschen, sollte die Synthese von Gefühl und Verstand, von Ekstase und deren mäßigender Kontrolle darstellen. Analog dazu wird der Engländer schließlich für ihn zur Verkörperung des Widersprüchlichen, des Gegensätzlichen in der Einheit, dem auch sein Ideal des Schauspielers in seiner absoluten Verwandlungsfähigkeit - der „Schauspieler Shakespeare“ hatte das Modell dafür abgegeben - verwandt ist. Es scheint, als ob Bahr mit diesen Vorbildern seinen Lesern jene Mythen an die Hand geben wollte, die ihre Bildung, ihre Evolution zu Menschen der Zukunft vorantreiben sollten; sein Bild von englischer Kultur beruhte also zum Teil auf dem bewussten Versuch der Schaffung von Mythen.

In seinem Engagement für bildende Künstler, etwa Gustav Klimt, und die Kunstgewerbebewegung lässt er sich mehr auf die soziale Realität ein, verbindet aber auch damit

zum Teil utopische Ziele, wie sie für die englische *art-* und *crafts-*Bewegung charakteristisch waren.

Wie für Hofmannsthal, war die Kritik Paters für ihn ein anzustrebendes Ideal. Auch Wildes Essays zu Kunst und Kritik enthielten für ihn faszinierende Anregungen. Die Präraffaeliten, in seinen Augen als Maler bloße Epigonen oder „Betrüger“, waren für ihn nur insofern bedeutend, als sie die Ästhetisierung des englischen Lebens initiiert hatten, Peter Altenberg hingegen scheint von den Bildern eines ihrer späten Repräsentanten, Edward Burne-Jones, entscheidende Impulse für die Idealisierung der jungen englischen Frau erhalten zu haben. Während der englische *Gentleman* für ihn von nur marginaler Bedeutung war, - wie er sich auch sonst im Vergleich mit seiner ausgedehnten Darstellung des Frauenkults relativ selten mit dem bürgerlichen Mann beschäftigte -, war die „reine“, vergeistigte Engländerin das ausgeprägteste Element seines „Englandbildes“. Ihre Rolle, wie die der schönen jungen Frau überhaupt, bestand darin, die Evolution des Mannes, die im wesentlichen auf Vergeistigung und Sublimierung der Triebe abzielte, voranzutreiben. Bezeichnend ist, dass der von Altenberg propagierte Mechanismus der Sublimation oft versagt und seine Frauenverehrung damit in unverhohlene Misogynie umschlägt. Eine Tatsache, die wenigstens die idealistisch gestimmte Feministin darüber besänftigen kann, ist die, dass Altenberg selbst sich teilweise mit dem weiblichen Geschlecht identifizierte und der Frau zugeschriebene Attribute zum Teil mit seinem Verständnis des Künstlers korrespondieren. Wie Hermann Bahr huldigte er in seinem evolutionären Entwurf dem androgynen Ideal, und auch Hofmannsthal sah den androgynen Typus im Bereich der Kunst als Vorbild an, was wiederum die für sie alle charakteristische synthetisierende Tendenz unter Beweis stellt.

Eine starke Affinität verspürte Altenberg offenbar zu Oscar Wilde in Hinblick auf das für ihn essentielle Konzept der Lebenskunst und Selbstinszenierung; auch schien er sich mit ihm in seiner Position des gesellschafts- und kulturkritischen Außenseiters zu identifizieren, während er sich in seinem Verständnis von Kunst und Sprache grundsätzlich von ihm unterschied. Altenberg fand, darüber hinausgehend, in der in seinen Augen progressiven, ästhetisierten englischen Kultur vermutlich die Anregung, sicherlich aber die Bestätigung für seine Vision einer emanzipatorischen Kunst, namentlich bei William Morris. Bei diesem, ebenso aber bei dessen Vorbild John Ruskin, sah er vorgeführt, wie Widersprüchliches zu vereinigen wäre, wie etwa das Spannungsgefüge von Ästhetisierung und Zweck produktiv umzusetzen sei; gerade bei Altenberg wird sich jedoch zeigen, dass diese beiden Pole - vorwiegend auf verschiedene Bereiche verteilt - eher dazu tendieren, auseinander zu driften. Bestärkt wurde er nach der Jahrhundertwende auch in seiner zunehmend reformerisch-didaktischen Orientierung seines Schreibens: G.B. Shaw war in dieser Hinsicht das entscheidende Vorbild für die diesem Ziel angemessenere einfachere, zuweilen überdeutliche Ausdrucksweise.

Shakespeare stellt schließlich auch in seiner Auseinandersetzung mit England einen Höhepunkt dar, dabei ist bezeichnend, dass er wie Bahr - in dieser Hinsicht wird das Interesse beider vom Standpunkt der Selbstinszenierung geleitet - den Dichter selbst bzw. ihn im Verhältnis zu seinem

Werk betrachtet, wobei Altenberg der distanzierte, objektive Blick Shakespeares auf die Charaktere seiner Stücke, ebenso aber auf das Leben, anspricht. Shakespeares Größe erfährt jedoch, wie zu zeigen sein wird, in der charakteristischen Form Altenberg'scher Anverwandlung eine erstaunliche Relativierung, was nochmals ein deutlicher Hinweis darauf ist, dass es sich bei der im Folgenden dargestellten Auseinandersetzung mit englischer Kultur bei Hofmannsthal, Bahr und Altenberg um einen Prozess handelte, der in entscheidendem Maße von den eben in den wesentlichen Umrissen skizzierten Anliegen und Zwecken gesteuert wurde.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Die Völker aber erkennt man, wenn man viele Einzelheiten aufeinander bezieht. Man muß zu ihnen gehen wie einer, der an einem Sommerabend in den Strom hinabsteigt und der untergehenden Sonne nachschwimmend auf Kopf und Schultern eine leise Wärme fühlt, während rückwärts ihn das dunkelnde Wasser anschauert, hoch im Licht ein leichter Wind die ahnungslosen Wolken treibt, unten die Formen der Berge sich verändern und er, zwischen so ungeheurer Bereicherung, so unwiederbringlichen Verlusten, sein Auge nicht groß genug, alles aufzufassen, seiner selbst unsicher wird und nur eines gewaltigen Daseins grenzenlos versichert. (P I, 302)

Vertieft man sich in die Briefe, die Aufzeichnungen und die kritische Prosa Hofmannsthals, so können einem die zahlreichen geistigen Berührungspunkte dieses Dichters mit England und der englischsprachigen Welt nicht entgehen. Augenfällig wird dabei zwar auch dessen Orientierung an der romanischen (italienischen, spanischen und vor allem französischen) Literatur; Hofmannsthal selbst äußert sich jedoch deutlich genug, wenn er 1899 an Felix Baron Oppenheimer schreibt:

London nimmt in meinem Vorstellungsleben einen ungeheuren Raum ein: mehr Fäden, als mir aufzuzählen möglich wäre, laufen von dort aus, und die wichtigsten Einflüsse für mein inneres Leben lassen sich mehr oder weniger auf englische Kunst, englische Weltanschauung und das intensive und weltumspannende Gegenwartsleben, das sich dort konzentriert, zurückführen. [...] Ich wünsche mir sehr, noch in meiner Jugend, hoffentlich noch in den nächsten Jahren, hinzukommen.⁹

Michael Hamburger hat bereits 1972 in seinem Essay „Hofmannsthal's Debt to the English-speaking World“¹⁰ den faktisch ein Leben lang andauernden Einfluss der englischen Kultur auf Hofmannsthal skizziert und auch darauf hingewiesen, dass dieser Einfluss kein bloß literarischer war, sondern bis zu Hofmannsthals ausgeprägtem Interesse am englischen Leben reichte. Kaum berührt wird darin jedoch die Frage, wo dieses Interesse entsprang beziehungsweise worin für Hofmannsthal als Menschen und als Dichter das Faszinierende an englischer Kultur - im weitesten Sinne - bestand. Dabei wäre es naheliegend, die recht augenfällige Präsenz von Engländern (und ihrer Kultur) im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts als wesentlichen, wenn nicht auslösenden Impuls für diese Faszination zu betrachten, wie etwa in Heimito von Doderers Roman *Die Wasserfälle von Slunj*, der englische *Gentleman*, verkörpert in den Protagonisten Robert und Donald Clayton, zum prägenden Vorbild einer Gruppe von Gymnasiasten wird.¹¹

⁹ Hugo von Hofmannsthal. *Briefe. 1890-1901*. Berlin: Fischer 1935, S.284/ Brief vom 4. April 1899.

¹⁰ Michael Hamburger: „Hofmannsthal's Debt to the English-Speaking World“. In: M.H.: *Hofmannsthal. Three Essays*. Princeton University Press 1972. S.133-155. Der erste Aufsatz zu diesem Thema stammt von Mary Gilbert: „Hofmannsthal and England“. In: *German Life and Letters* 1, 1937, S.182 -193. Martina Lauster verfasste in jüngerer Vergangenheit einen Beitrag dazu: „Englishness in essays of Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt and Rudolf Kassner“. In: *Anglo-German Studies*. Hrsg. v. R. F. M. Byrn u. K. G. Knight. Leeds 1992, S. 116-147.

¹¹ Heimito von Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj. Roman*. München: dtv 1975. (Vgl. etwa S.186.)

Der englische Gentleman

Der Begriff und das Bild des *Gentleman* existiert Anfang des 21. Jahrhunderts nach wie vor in unseren Köpfen als *ein* Stereotyp des Engländers. Beim jungen Hugo von Hofmannsthal begegnet uns dieser als stilisiertes Bildungsideal und - wie sich bei Weiterverfolgung dieser Idee in seinem Werk zeigt - ist dies nicht bloß als eine jugendliche Schwärmerei abzutun, noch bleibt die Idee in ihren Implikationen auf den Bereich der Persönlichkeitsentwicklung, das „Wilhelm-Meisterliche“ an Hofmannsthal¹², beschränkt.

1892 schreibt Hofmannsthal an seinen Freund Edgar Karg von Bebenburg: „ich möchte [...] ein wirklicher *gentleman* sein“¹³. Zwei Jahre später erläutert er, wie er diesen Begriff versteht: „Ich glaube, der tiefste Sinn von dem, was man mit *gentleman* bezeichnet, ist das, daß man besser und vornehmer ist, als das Leben. Das Leben ist für uns alle unsagbar schwer, tückisch und grenzenlos übelwollend: im Ertragen liegt alles Schöne und Wertvolle.“¹⁴

Diese Äußerung ist vielleicht nicht nur aus dem Kontext heraus zu interpretieren - Hofmannsthal spricht seinem Freund in einer schwierigen Situation Mut und Trost zu -; sie erinnert auch an die Überzeugung des späteren Kritikers des Ästhetizismus (Hofmannsthal), man dürfe sich nicht vor den harten und hässlichen Seiten des Lebens verschließen, sondern müsse danach streben, das Leben in seiner Ganzheit zu ertragen; „besser und vornehmer“ zu sein als das Leben bedeutet, anders gesagt, wohl auch, dass der zuweilen harten Realität mit einer entsprechenden inneren ethischen Haltung begegnet wird, - einer Haltung, die den *Gentleman* nicht nur vornehm *erscheinen* lässt: äußeres Wirken und inneres Wesen fließen hier zusammen.

In England lebend, kann man sich des Eindrucks auch heute nicht erwehren, dass kleinere Unannehmlichkeiten und tatsächliche Härten des Lebens hier mit einer größeren Gelassenheit ertragen werden als in den deutschsprachigen Ländern; englischer Lebensstil strahlt auch heute noch eine gewisse Leichtigkeit aus, so wie Hofmannsthal in seinem Aufsatz „Englischer Stil“ 1896 konstatierte, es sei „der Geist des englischen Lebens, der dem englischen Möbel die Schwere genommen“ habe (P I, 299).

Nach Hofmannsthals Ansicht war das England seiner Zeit von der ethischen Haltung des *Gentleman* - das *Oxford Dictionary* definiert diesen als „*man who shows consideration for the feelings of others, who is honourable and courteous*“ - geprägt: „Es ist jener höchst ausgebildete Altruismus, jenes Evangelium von der Pflicht jedes gegen jeden, die feste Grundlage der modernen englischen Zivilisation,“ schreibt er 1891 in seinem ersten england-spezifischen Aufsatz mit dem Titel „Englisches Leben“. (PI, 71) Für den gerade 17jährigen Verfasser wird darin Sir Laurence Oliphant, „ein Gentleman und ein Fanatiker, ein furchtloser Abenteurer und

¹² So bezeichnete Hermann Bahr Hofmannsthals Zug der Beschäftigung mit der Persönlichkeitsentwicklung. (Vgl. Hugo von Hofmannsthal. Edgar Karg von Bebenburg. *Briefwechsel*. Hrsg. v. Mary E. Gilbert. Frankfurt a.M.: Fischer 1966, S. 10 [Vorwort von Mary E. Gilbert].)

¹³ Ebd. S.22/ Brief vom 12.-15.12.1892.

¹⁴ Ebd., S.52/ Brief vom 21.8.1894.

ein verwegener Satiriker, Journalist und Religionsstifter, Gesandtschafts-Attaché, Prophet, Politiker ...“ (PI, 58) zum Inbegriff englischen Lebens; in seiner Biographie, deren Publikation unmittelbarer Anlass für die Entstehung dieses Aufsatzes war, habe „England sich selbst erkannt“ (PI, 59).

Laurence Oliphant verkörpert mit seiner schillernden, facettenreichen Persönlichkeit für den faszinierten jungen Schreiber „alle glänzenden Eigenschaften“ der von ihm bewunderten englischen Aristokratie, nämlich:

die eiserne Willenskraft und niegeschwächte [!] Elastizität, die vollkommene Beherrschung des Körpers, Selbstvertrauen, den scharfen schnellen Blick und den glücklichen, durch lange Geschlechter gezüchteten Katzeninstinkt, „immer auf seine Beine zu fallen“. Dazu die nützliche Gabe einer nach außen gewandten Seele, jedermann zu gewinnen. (PI, 61)

Darüber hinaus sind es im wesentlichen zwei Aspekte englischen Wesens, die Hofmannsthal in Oliphant vereinigt sieht: den Drang „nach Aufregung nach aktivem Leben, nach äußerem, tätigem Heldentum, nach Lärm, nach Kampf, nach dem Getöse der Menge“ (PI, 61f.), sowie die oft angesprochene „religiös-moralische“ Seite, die bei Laurence Oliphant schließlich als religiöser Fanatismus zutage tritt. Auch diese Seite wurzelt jedoch - folgen wir dem Gedankengang Hofmannsthals - im selben Drang nach Tat. Hofmannsthal zitiert dazu ein Wort Nietzsches: „der Fanatiker ist ein nach innen gewandter Krieger“. (PI, 68)

Neben der vielseitigen, tatkräftigen Persönlichkeit Sir Oliphants, ist es eben dessen spätere Hinwendung zum Spirituellen, seine Suche nach einem Sinn des Lebens, die den jugendlichen Hofmannsthal interessiert. Denn gerade dieser Wandel, den Hofmannsthal auch als „die Reaktion der Traumwahrheit gegen die Mikroskopwahrheit“ betrachtet (PI, 70), ist es, der eine Synthese zwischen Außen und Innen - im Tun und in der religiös-moralischen Orientierung - vollbringt.

Hofmannsthals Überzeugung gemäß reichte die „Mikroskopwahrheit“, die empirisch erfassbare, mittels wissenschaftlicher Methoden zu analysierende Realität nie aus, um Ganzheit zu erreichen; nur durch Einbeziehung der „Traumwahrheit“ und aller in das Gebiet der Metaphysik verwiesenen Erfahrungen und Werte konnte ein ganzes künstlerisches Werk, ein „ganzer Mensch“ geschaffen werden. Zur Zeit der Entstehung seiner englandbezogenen Prosa (1891-96) war sich Hofmannsthal wohl kaum dessen bewusst, in welchem Ausmaß das Konzept der Verbindung von Tat mit der Orientierung auf ein Du hin und religiös-moralischer Haltung seinen späteren Weg zum Theaterschriftsteller, und besonders zur Komödie, bestimmen sollte.

Diese hier dargestellte Synthese wird für Hofmannsthal am Beispiel Sir Oliphants besonders deutlich, ist jedoch in seinen Augen ein Charakteristikum des Englischen an sich, denn wie sonst hätte in seiner Biographie „England sich selbst erkannt“ (PI, 59), wie sonst wäre „Englands Geist [...] ganz in diesem Buch“ (PI, 72), wie wäre Sir Oliphant schließlich imstande gewesen, eine religiöse Gemeinschaft, „etwas Lebendiges, einen kleinen theokratischen Staat, mit komplizierten Pflichten, werktätiger Frömmigkeit und moralischer Aristokratie; ein England im kleinen ...“ (ebd.) zu bilden?

Von diesem England, repräsentiert in der Person Sir Oliphants, war Hofmannsthal genauso fasziniert wie die gesamte „Welt“ in Doderers *Strudlhofstiege*: laut Buschmann hat

England die Welt fasziniert [...], deswegen hält es sie in den Händen. Es hat die Welt nicht fasziniert auf einem Einzelgebiete wie der Italiener oder der Deutsche durch die Musik oder die Franzosen durch ihre Literatur, sondern auf die allgemeinste Art, die gedacht werden kann, nämlich durch die Art zu leben.¹⁵

Analog Buschmanns Ausführungen ist dem jungen Hofmannsthal die Idee Englands im Konzept des *Gentleman* beziehungsweise in der Person Sir Oliphants konkret geworden, englischer Lebensstil begann ihn zu faszinieren. Viele Möglichkeiten gibt es, diese englische Idee zu benennen: - Ganzheit, Einheit, Harmonie in welchem Sinne auch immer -; Buschmann spricht von der „englischen Einheit von Inhalt und Form“ und trifft damit genau jene Frage, die den Dichter Hofmannsthal in ihrer Relevanz für den künstlerischen Gestaltungsprozess wiederholt, so auch in „Ein Brief“ - der Lieblingsplan des Lord Chandos ist die Erkenntnis der Form, die das Inhaltliche durchdringt (vgl. P II, 9) -, beschäftigte. Ebenso wie im gelungenen ästhetischen Werk, das aufgrund seiner „Ganzheit“ Freude und Befriedigung zu geben vermag, sieht Hofmannsthal diese Einheit von Inhalt und Form eben in seinem Ideal des *Gentleman* und dem englischen Wesen an sich. Tatsächlich spricht Hofmannsthal in einem Brief an Bebenburg von seinem Idealbild des *Gentleman* oder des Künstlers¹⁶ - die beiden in der eben beschriebenen Weise gleichsetzend.

Dass diese mit seinem Bild des *Gentleman* verbundene Vorstellung von Ganzheit von anhaltender Bedeutung für den Dichter war, belegt seine 1927 gehaltene Rede vom „Schrifttum als geistiger Raum der Nation“. Darin stellt er der eingangs kritisierten „deutschen Zerfahrenheit“ (P IV, 727) englische Integrität als anzustrebendes Ideal gegenüber:

Wenn Lichtenberg einmal schrieb: Dies sei das englische Wort, das sich jeder Deutsche auf den Fingernagel schreiben müsse: „Als ein Ganzes muß der Mensch sich regen“ - heute ist dieser Samen in den Besten der Nation aufgegangen; denn um die Ganzheit, auf die jenes Wort hindeutet, daß sich Seele und Geist, daß sich das ganze Gemüt auf eins rege, um das geht es heute, wenn es um etwas geht. (P IV, 736f.)¹⁷

Jedoch finden wir diesen englischen Aphorismus, eine „Lebensweisheit“, bereits im ersten „Brief[] des Zurückgekehrten“ zitiert (vgl. P II, 281); im dritten Brief werden dessen Implikationen für den Verfasser klar: dieser beklagt sich nach seiner langen Abwesenheit bei einem Freund über das Gefühl der Fremdheit und Zerissenheit, das ihn in Deutschland befällt, darüber, dass er nicht zu sehen vermag, wie die Deutschen leben, denn alles in diesem Leben ist in eine Reihe von Polaritäten gespalten, Polaritäten, die in anderen Ländern durch ein dichtes Netz von Beziehungen miteinander verwoben zu sein scheinen:

¹⁵ Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. Roman. Wien: Luckmann Verlag 1953, S.193f.

¹⁶ Für Hofmannsthal scheinen die beiden Begriffe gegeneinander austauschbar, wenn er sagt: „ein gentleman oder ein Künstler oder wie wir unser Ziel nennen wollen“. (Hofmannsthal, Bebenburg, *Briefwechsel*, S.94f.)

¹⁷ Hofmannsthal hat diese Überzeugung immer wieder formuliert, so etwa in einer Aufzeichnung im Jahre 1915: „Über geistige Bildung und ihr Verhältnis zur Seele: daß neue Aufgaben erst erkannt werden müssen - daß das sittliche Erlebnis Schritt halten muß mit der geistigen Bereicherung.“ (A, 173)

es gibt alles keinen reinen Klang. Sie [die Deutschen] haben ein Oben und Unten, ein Besser und Schlechter, ein Gröber und Feiner, ein Rechts und Links, ein Füreinander und Gegeneinander [...]: aber was in dem allen fehlt, ist eine wahre Dichtigkeit der Verhältnisse: es hakt nichts ins andere ein - es ist irgend etwas nicht drin, wofür ich Dir den Kunstausdruck nicht zu finden weiß, was aber doch im englischen Wesen drin ist, so grandios und vielfältig es ist, und im Maoriwesen drin ist, so kindisch und kunstlos dieses ist: das Gemeinschaftsbildende, all das Ursprüngliche davon, das was im Herzen sitzt. (P II, 292f.)

Yates interpretiert dieses Streben nach Ganzheit in Zusammenhang mit Hofmannsthals Bedürfnis, sein Gesamtwerk als eine Einheit zu stilisieren; dabei streicht er neben dem Einfluss Nietzsches den Goethes heraus¹⁸, und im ersten veröffentlichten Aufsatz des damals gerade 17jährigen Schülers Loris tritt dieser - in der Anspielung auf *Faust* - auch eindeutig hervor: „die Reflexion vernichtet, Naivetät erhält, selbst Naivetät des Lasters; Naivetät, ingénuité, simplicitas, die Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen. Zum Individuum Nietzsches.“ (P I, 11)

Tatsächlich zeigt sich daran jedoch, was für Hofmannsthals Aufnahme englischer Kultur insgesamt typisch ist: dass im schöpferischen Prozess ihrer Assimilierung mit dem eigenen Werk Ideen und Vorstellungen verschiedenster Herkunft amalgamiert werden, so wie eben auch in diesem Fall sein Bild des *Gentleman* aus mehreren - bezeichnenderweise fiktiven - Quellen gespeist wird.

Ethischer Gentleman. Ethischer Ästhet? Hofmannsthals Aufnahme englischer Literatur, Kritik und bildender Kunst in den neunziger Jahren

„Algernon Charles Swinburne“: Faszination und Grenzen des Ästhetizismus

So gelangen wir von der Betrachtung des *Gentleman* zu der des Künstlers, und es ist schwer zu übersehen, dass unter den vielfältigen literarischen Vorbildern und Einflüssen aus dem englischen Sprachraum, die von Shakespeare bis ins 19. und später 20. Jahrhundert reichten, die Ästhetizisten und ihr Umkreis eine wesentliche Rolle für Hofmannsthal spielten. Zwar kultivierten diese bei weitem lieber das Image der Bohemians, der Dandys und Dekadenten als das des *Gentleman* und wurden daher auch dementsprechend wahrgenommen, ihre Ähnlichkeit zum Wesen des *Gentleman*, wie es von Hofmannsthal gesehen wurde, liegt jedoch in ihrer inneren Haltung, findet ihren Ausdruck in ihren Werken und nicht in ihrer äußeren Lebensführung.

Ausgangspunkt dieses Abschnittes soll die These sein, dass die englischen Ästhetizisten vor allem deshalb eine entscheidende Rolle spielten, weil sie im jungen Hofmannsthal durchaus ambivalente Reaktionen auslösten und es so scheint, als ob besonders die Defizite, die er in ihnen sah,

zusammen mit seinem allgemeinen Bild von England, als Triebfeder für seine dichterische Entwicklung fungiert hätten.

Hofmannsthals lyrischen Dramen gegenüber wurde einerseits oft der ihm selbst unverständliche Vorwurf erhoben, sie seien unkritischer Ausdruck einer ästhetizistischen Lebenshaltung. (Vgl. A, 152) Andererseits wurde er gelegentlich so dargestellt, als hätte er sich ausschließlich „gegen den Ästhetizismus engagiert“¹⁹.

Tatsache aber ist, dass er diese Strömung - in all ihrer Ambivalenz - „als Element unserer Kultur“ (vgl. A, 108) betrachtete. Sie entsprach seinem persönlichen Lebensgefühl, auch wenn ihm das einiges Unbehagen verursachte; so schrieb er 1892 an seinen Freund von Bebenburg:

Ich fühle mich während einer Reise meist nicht recht wohl, mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum „Dichter“ gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben, nach Verzierung und poetischer Interpretation des gemeinen und farblosen.²⁰

In diesem „Befund“ klingt bereits sein wichtigster später vor allem im Swinburne-Aufsatz (1893) geäußelter Kritikpunkt der fehlenden Verbindung der Ästheten zum Leben an (Vgl. PI, 115), gleichzeitig gibt er aber Auskunft darüber, was „Dichter-Sein“ zunächst für Hofmannsthal bedeutet: es ist ein Mittel (oder verspricht eines zu sein), das Leben zu bereichern, das Leben (des Künstlers) in seiner Gewöhnlichkeit schöner und damit erträglicher zu machen.

Dasselbe Gefühl des Ungenügens dieses Lebens, wie es ist, bringt der junge Dichter auch in einem Brief an seinen Vater zum Ausdruck:

ich habe ein ungeheures Bestreben, mich der Gegenwart zu bemächtigen; nach meiner Anschauung liegt im Ausüben der Künste nichts anderes als das Bestreben, sich die Gegenwart zu multiplizieren, dadurch, daß man sich fremdes Leben aneignet und die eigene Gegenwart durch Reflexion ganz auslebt, die entschwundene wieder hervorruft.²¹

Der künstlerische Schaffensprozess erscheint also wiederum als Ausweg aus der Enge der eigenen Lebenswirklichkeit, aber nicht im Sinne einer einfachen Realitätsflucht, sondern im Sinne einer umfassenden Selbstschöpfung, um bisher unbekannte Facetten des Ich ans Licht zu bringen.²²

Betrachtet man das sozio-politische Umfeld des Wiener *Fin de Siècle*, wird man das Empfinden des Ungenügens des Lebens und die Hoffnung auf „Errettung“ durch das Kunstwerk verstehen: in einer Zeit, in der die Aufrechterhaltung eines überalteten politischen und sozialen Systems

¹⁸ Vgl. W.E. Yates: *Schnitzler, Hofmannsthal, and the Austrian Theatre*. New Haven and London: Yale University Press 1992, S.62f.

¹⁹ Vgl. Jürgen Meyer-Wendt: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1973, S.80.

²⁰ Hofmannsthal, Bebenburg, *Briefwechsel*, S.19/ Brief vom 6.9.1892.

²¹ Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Briefe 1890-1901*. Frankfurt a. M.: Fischer, S.148. (Brief an den Vater vom 6.Juli 1895)

oberstes Ziel war, hatte der Einzelne dem „Gemeinwohl“ zu dienen - es blieb kein Raum für die Entfaltung von Individualität; als Reaktion darauf bildete sich ein „lyrisches Lebensgefühl“ heraus, das dadurch gekennzeichnet war, dass der von ihm ergriffene Mensch in der Überschreitung der Grenzen, in der künstlerischen Verwandlung nach wahrer Identität strebte. (Vgl. ebd.) Daher rührte wohl auch Hofmannsthals tiefgehendes Verständnis für die englischen Künstler und Dichter in ihrer Reaktion gegen das vorherrschende utilitaristische Prinzip, wonach moralisch richtig sei, was der Gesellschaft - im Zweifelsfalle auch dem Einzelnen - nütze, und deren Suche nach dem Individuellen und Authentischen im Gegensatz zum Konventionellen. In diesem Zusammenhang erst zeigt sich auch, dass Hofmannsthals Achtung vor dem „moralischen England“ doch nicht ganz ohne Vorbehalte war: „Ein Ästhet ist naturgemäß durch und durch voll Zucht“, schreibt er in „Sebastian Melmoth“ (PII, 118) - eine zentrale Aussage in seiner Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus, auf die noch näher einzugehen sein wird. Als durchaus kritisch-ironisch ist also Hofmannsthals Anmerkung über die (künstlerische) Beurteilung so manchen Buches durch die Engländer, unter anderem auch der oben besprochenen Biographie des Sir Laurence Oliphant, zu verstehen: Dieses Buch, so Hofmannsthal, liebten die Engländer und stellten es

unter die ‘good books’, dahin, wo die zarten und edlen Verse Tennysons stehen. Und die treffliche Gemeinmoral des trefflichen Smiles, und die gottselige ‘Weite, weite Welt’ der gottseligen Elisabeth Wetherell, wo aber kein Platz ist für die hehre geächtete Hoheit Shelleys, noch für Swinburnes glühende prangende Pracht, noch auch für deine hohe Satire, William Makepeace Thackeray! (PI, 59f.)

Diese Kritik des fehlenden Kunstverständnisses (bei ausschließlicher Konzentration auf den inhaltlich-moralischen Aspekt eines Buches) kehrt, im Ausdruck gemildert, zwei Jahre später in seinem Swinburne-Aufsatz als „gegenseitiges Mißtrauen und ein gewisser Mangel an Verständnis zwischen den Menschen in dem Zimmer [den Ästhetizisten] und den Menschen auf der Straße“ (PI, 115) wieder. Swinburne werde nicht verstanden, daher habe man ihm den Lorbeerkranz (des *Poet Laureate*) nicht verliehen, er sei aber auf diese Auszeichnung auch nicht angewiesen. (Vgl. PI, 113 u. 120) Einige „feine Seelen junger Leute“, so offenbar auch Hofmannsthal, beeindruckte er jedoch sehr, besonders in der Art, wie er innere Erlebnisse, Stimmungen, in den Tiefen der Seele Verborgenes, alle Sinne ansprechend, darstelle. (Vgl. PI, 116) Das Stilmittel der Synästhesie nachzeichnend, drückt Hofmannsthal seine Bewunderung für Swinburnes Dichtung aus, wenn er sagt:

Die minder empfänglichen aber auch empfinden den Schauer, der von konzentrierter Schönheit ausgeht, bei dem prunkenden und glühenden Reichtum seiner Rhetorik, dem rollenden Triumph der strömenden Bilder, deren Duft seltsam und unvergeßlich, deren Musik tief aufregend und deren Glanz fremd und traumhaft ist. (PI, 116)

²² Vgl. Kurt Klinger: „Lyrisches Drama - Lyrisches Lebensgefühl. Zur Theaterkunst der Wiener Jahrhundertwende.“ In: *Fin de Siècle Vienna*. Hrsg. v. G.J. Carr and Eda Sagarra. Trinity College Dublin 1985, S.11.

Beeindruckt zeigt sich Hofmannsthal auch von Swinburnes Kunst der Allegorisierung, die den „psychologische[n] Vorgang [...] in eine Allegorie übersetzt, in eine so plastische, so malbare, so stilisierte Allegorie, daß sie aussieht wie ein wirkliches Gemälde des 15. Jahrhunderts“. (PI, 118f.) Die Frage, wie das Innerste eines Menschen, ein Gefühlszustand, ein Wandel, der sich im Inneren vollzieht, greifbar zu machen sei, interessierte Hofmannsthal; die Allegorisierung, übrigens ein Indiz für die Nähe Swinburnes zu den Präraffaeliten - insbesondere Burne-Jones und Watts, wie weiter unten zu sehen sein wird -, erscheint als eine mögliche Antwort: in seinem frühen lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* finden wir das Mittel der Allegorisierung ebenso wie in seinem späteren, sonst sehr unterschiedlichen Stück *Jedermann*.

Hofmannsthals Bewunderung für Swinburnes Dichtung erscheint maßlos, und doch ist sie, wie eben seine Einschätzung des Ästhetizismus insgesamt, zumindest in einem Punkt äußerst ambivalent.²³ Der höchste Reiz von Swinburnes Technik ist verbunden mit der größten Schwäche seiner Kunst: „Rohmaterial“ seiner Dichtung sind bereits vollendete Kunstwerke, und deren ständige Evokation stellt für den, der sie kennt und schätzt, eine Bereicherung, Bedeutungsverdichtung und Konzentration der Schönheit dar. Nicht jeder versteht jedoch diese Anklänge und Anspielungen, und Hofmannsthal bemerkt daher auch kritisch: „Diese Künstler kommen [...] nicht vom Leben her: was sie schaffen, dringt nicht ins Leben.“ (PI, 115) Wie diese Art der Dichtung - besonders, wenn sich das Schaffen des Künstlers im Formalen erschöpft - auf den Leser wirkt, beschreibt er an anderer Stelle so: „Wenn die Denkenden sich so verträumen, empfängt die Menge *nichts*, denn das Raffinement dringt nicht nieder, es bleibt nichts davon übrig.“ (A, 124) Was sie schaffen, fängt sich nicht in die Welt des gewöhnlichen Menschen ein, denn es

sind jedenfalls zerbrechliche kleine Gefäße der raffinierten Empfindsamkeit, die gut auf altem Samt stehen zwischen Filigran und Email und schlecht auf weichem Holz, zwischen einer alten Bibel und einer Werkzeugkiste, einem Gesangbuch und einem zerrissenen Band Smiles über ‘Charakter’, ‘Sparsamkeit’ oder ‘Selbsthilfe’. (PI, 115)

Die ambivalente Haltung des jungen Dichters beruht im wesentlichen darauf, dass er sich in seinem offensichtlichen ästhetischen Genuss dieser Werke einer kultivierten Elite zugehörig weiss, gleichzeitig aber die Beschränktheit der künstlerischen Wirkung auf diesen schmalen gesellschaftlichen Bereich bedauert. In seiner Kritik des Künstlers schwingt also offenbar leise Kritik am Zustand der Welt, an der Lage des Künstlers in der Welt, mit, und die einleitenden Worte Hofmannsthals zielen wohl weniger auf eine einseitige Verurteilung der Ästhetizisten ab, als es zunächst scheint:

²³ Auch Steve Rizza konstatiert im Zuge seiner Interpretation dieses Aufsatzes die „fundamental ambiguity“ von Hofmannsthals Position. (Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.37.) Und er resümiert: „[...] whilst generally sympathetic towards the English artists, Hofmannsthal did not wish to associate himself too closely with their views and lifestyle. [...] Superficially at least, his stance is that of a neutral observer, and his presentation of the opposition of aestheticism and life in its various manifestations is balanced and non-judgemental.“ (Ebd., S.40f.)

Das moralische England besitzt eine Gruppe von Künstlern, denen der Geschmack für Moral und gesunden Gemeinsinn so sehr abgeht, daß sie für Saft und Sinn aller Poesie eine persönliche, tiefe und erregende Konzeption der Schönheit halten, der Schönheit an sich, der moralfremden, zweckfremden, lebensfremden. (PI, 113)

Die Kritik, die besonders im Urteil der „Moral- und Lebensfremdheit“ anklingt, kann, obwohl sie an der Oberfläche auf die englischen Ästhetizisten abzielt, zumindest teilweise als Selbstkritik²⁴ verstanden werden: zwar gibt er sich in dem Aufsatz als Bewunderer Swinburnes zu erkennen, dabei exponiert er sich jedoch nicht als Anhänger des Ästhetizismus in seiner umfassenderen Erscheinungsform, er zeigt sich, im Gegenteil, der Gefahren einer autonomen Kunst bewusst. Seine Sympathie dafür äußert sich andererseits, wie Steve Rizza ausführt, in der in seinem Essay angewandten Methode: So sei das Kompositionsprinzip seines Aufsatzes ein ästhetisches und kein historisches, seine Darstellung der englischen Ästheten sei eine „form of critical fabulation“;²⁵ Rizza resümiert daher:

If the essay is read solely as a commentary on aestheticism, one can easily overlook the fact that its compositional method is equally a product of aestheticism. [...] By constructing a stylized history of English literature in the manner outlined, Hofmannsthal tacitly allies himself to the modern aesthetic sensibility he expounds. (Ebd., S.43.)

Auch in seiner lyrischen Dichtung der 1890er Jahre praktizierte der junge Hofmannsthal das im Swinburne-Essay beschriebene ästhetizistische Verfahren, am augenscheinlichsten darin, dass ihm (fiktive) Kunstgegenstände als Ausgangspunkt einiger seiner lyrischen Dramen dienten: Seine *Idylle* (1893) gestaltete er „Nach einem antiken Vasenbild: Zentaur mit verwundeter Frau am Rand eines Flusses“ (III, 53), und im Epilog seines 1897 entstandenen „Zwischenspiels“, *Der weiße Fächer*, heißt es: „dieses Spiel/ Will sich mit mehr an Inhalt nicht beladen,/ Als was ein bunter Augenblick umschließt./ Nehmts für ein solches Ding, wie mans auf Fächern/ Gemalt sieht, nicht für mehr“. (III, 176) Obwohl die *Idylle* die ästhetische Lebenshaltung im weitesten Sinne, dargestellt anhand der Frau des Schmieds, problematisiert, sind diese lyrischen Dramen doch auch „lebenfremd“, erfüllen keinen unmittelbaren Zweck. Die Frage der Moral freilich lässt sich, zumal vom heutigen Standpunkt, weniger eindeutig beantworten; zweifellos aber hätte Hofmannsthal selbst auch seine frühe Dichtung nicht als „moralfremd“, geschweige denn unmoralisch bezeichnet, schien er doch davon überzeugt, dass ein „Ästhet [...] naturgemäß durch und durch voll Zucht“ (PII, 118) sei. Was aber steht hinter diesem nicht unmittelbar einsichtigen Postulat, das sich, wie oben erwähnt, zu einem zentralen Punkt von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus herauskristallisiert hat?

Könnte dies bedeuten, dass das Erkennen und Genießen der Schönheit der (äußeren) Form, das den Ästheten auszeichnet, in seiner Person Hand in Hand mit dem Erkennen des moralisch Richtigen und Wertvollen ginge, das Schaffen (oder Nachschaffen) der äußerlichen Schönheit

²⁴ Ebenso zeigt sich, dass Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Phänomenen des englischen Ästhetizismus - entsprechend der selbstreflexiven Natur seiner, wie weiter unten zu sehen sein wird, von dem Werk Walter Paters geprägten kritischen Prosa - immer auch eine Reflexion der eigenen dichterischen Position darstellt.

²⁵ Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.42 u. 43.

sich - entsprechend der oben zitierten „englischen Einheit von Inhalt und Form“, oder auch analog dem Plan des Lord Chandos, die Form zu erkennen, die das Inhaltliche durchdringt (vgl. P II, 9) - mit der inneren Schönheit verbände? Dabei liegt die Vermutung zunächst nahe, dass, ebenso wie dieser Plan eine nicht realisierbare Vision blieb, auch die Formel vom „ethischen Ästheten“ weniger eine Beschreibung des Gegebenen²⁶ als vielmehr ein Ideal Hofmannsthals war.

Hofmannsthal und die Präraffaeliten: ein Versuch der Vermittlung

Das Ethische, genauer die ethische Wirkung, ist ein zentraler Aspekt auch in seiner Sicht der Präraffaeliten²⁷ beziehungsweise deren Kunst, wie er sie 1894 in seinem Aufsatz „Über Moderne Englische Malerei“ dargelegt hatte: „diese englische Kunst der psychisch-leiblichen Schönheit ist durch und durch ethisch [...] Diese gemalten Menschen erziehen die Seele durch das Beispiel ihres edlen Betragens“, schrieb er. (PI, 233) Zu ergänzen freilich ist auch hier, dass dies Hofmannsthals zuweilen etwas bemüht klingende Interpretation, seine Idealvorstellung, war, ganz gemäß seiner Erklärung der Intention dieses Aufsatzes, nämlich „von dem leeren Ästhetizismus ins Menschlich-Sittliche hinüberzulenken“²⁸. In diesem Sinne sieht auch Rizza „redefining and demarcating aestheticism“ als vorrangige Intention Hofmannsthals in diesem Aufsatz.²⁹ In diesem Versuch kommt der junge österreichische Dichter der Position John Ruskins, wie sie Nicholas Shrimpton in seinem Aufsatz „Ruskin and the Aesthetes“ darlegt, erstaunlich nahe. Auch wenn es

²⁶ Vgl. die oben zitierte „moralfremde“ Schönheit der englischen Ästhetizisten.

²⁷ Prettejohn stellt klar, dass die heute als „Präraffaeliten“ bezeichneten Künstler (Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, William Morris, James McNeill Whistler und Algernon Charles Swinburne) mit der ursprünglichen, 1848 gegründeten *Pre-Raphaelite Brotherhood* - sie erlebte ihren Höhepunkt zwischen 1848 und 1853 - nur die Person einer ihrer Gründungsmitglieder, Rossetti, gemein hat. Dieser entfernte sich in seinem Schaffen relativ rasch von den beiden anderen Mitbegründern William Holman Hunt und John Everett Millais. (Vgl. Elizabeth Prettejohn: *Rossetti and his Circle*. London: Tate Gallery Publishing, 1997, S.6.) Prettejohn spricht daher von „Rossetti und seinem Kreis“. Sie betont die freundlichen und regelmäßigen Kontakte dieses Kreises zum *Holland Park Circle* (George Frederic Watts, Frederic Leighton, Albert Moore) und die Übereinstimmung der beiden Künstlergruppen in ihrer Ablehnung der Moral und Lebenseinstellung des viktorianischen Bürgertums sowie der Konventionen ihrer Kunst, auch wenn die beiden etablierten Künstler Watts und Leighton - beide waren Mitglieder der *Royal Academy of Art* - weit von den „Bohemians“ des Rossetti-Kreises entfernt scheinen. (Vgl. ebd., S.39)

Hofmannsthal nennt in seinem Aufsatz „Über Moderne Englische Malerei“ Rossetti und Burne-Jones, mit dem er sich darin hauptsächlich beschäftigt, sowie Watts und - doch auch - Holman Hunt. Whistler sieht er nicht als zu dieser Gruppe gehörig, wobei auch Prettejohn anmerkt, dass dieser in den späten siebziger Jahren bereits eigene Wege gegangen war. (Vgl. ebd., S.62.) Aus zwei weiteren Stellen wird klar, dass für Hofmannsthal vor allem Rossetti und Burne-Jones bedeutend waren: In „Englischer Stil“ sind es wieder diese beiden, die nicht namentlich aber anhand eines ihrer jeweiligen Werke genannt werden, und in einer Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahre 1894 schrieb er: „Ruskin, Pater, Madox Brown, Rossetti, Burne-Jones - die tiefen Zusammenhänge mit Seelenleben;“ (A, 108) Wenn aus dieser Gegenüberstellung auch deutlich wird, dass sich die jeweiligen Zuordnungen nicht völlig decken, wollen wir in der Folge doch bei Hofmannsthals Bezeichnung der Präraffaeliten bleiben, dabei aber bedenken, dass er damit vor allem Rossetti und Burne-Jones, vielleicht als wesentliche Einflüsse auf diese auch die beiden Kritiker Ruskin und Pater meinte.

²⁸ Zitiert nach: Meyer-Wendt, *Gedankenwelt Nietzsches*, S.77.

²⁹ Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.56.

zuweilen so scheint, als habe sich Ruskin einmal auf die Seite der Ästhetizisten, dann wieder auf die Seite ihrer Gegner, der „Moralisten“, geschlagen, sei er weder dem einen noch dem anderen Lager zuzuordnen, vielmehr habe er sich um deren gegenseitige Verständigung und Annäherung bemüht:

Ruskin occupies an intermediate position between them, sympathetic with both, and endeavouring to maintain a constant contact. He is, in other words, neither an Aesthete nor an anti-Aesthete, but rather a moderate Aesthete, on a scale which includes, at one extreme, the Puritan rejection of art. [...] One consequence of this intermediate stance is that Ruskin is frequently engaged in an attempt, not to reject, but rather to modify or moderate Aesthetic arguments. [...] Ruskin responds to Aesthetic discoveries by trying to bring them into the realm of the moral and spiritual.³⁰

Angesichts der stilisierten, der historischen Person nur entfernt ähnlichen Version Ruskins, die Hofmannsthal in seinem Swinburne-Aufsatz präsentiert, bezweifelt Rizza, ob dieser das Werk des englischen Kritikers überhaupt gelesen habe. Gerade die Tagebucheintragung des Dichters vom ersten Oktober 1906, die Rizza zitiert, um seine Skepsis zu begründen³¹ - er schrieb: „Ruskin lesen, es muß dort viel über den Übergang vom Ästhetischen zum Sittlichen zu finden sein.“³² -, zeigt aber, dass Hofmannsthal sich in dieser Frage, die ihn offensichtlich auch nach der Jahrhundertwende noch beschäftigte, mit dem Engländer verwandt fühlte und bewusst Anregungen oder eine Bestätigung in seiner eigenen Haltung bei ihm suchte.

Hofmannsthal nun versuchte, die ethische Wirkung der präraffaelitischen Malerei vor allem daran festzumachen, dass sie das „Wesentliche“ und „Notwendige“ ausdrücke. Er vergleicht die von den Präraffaeliten dargestellten Figuren bezüglich ihrer Wirkung mit Dante'schen Gestalten, von welchen er sagt: „Diese Wesen sind durch und durch echt; [...] sie haben *eine* Angst, *eine* Sehnsucht, *ein* Erzürnen: die Angst, die Sehnsucht, das Erzürnen, das ihrem Wesen wesentlich ist. Was sie reden, winken und blicken, ist anmutig und erhaben, weil es notwendig ist.“ (PI, 234)

Dementsprechend ist auch die Schönheit der Figuren, insbesondere jener des Burne-Jones, eine seelisch-körperliche; in Anlehnung an eine Äußerung Walter Paters in *The Renaissance*³³ spricht er von einer „von innen heraus dem Körper angeschaffene[n] Schönheit“ (PI, 232) - einer Schönheit also, die den dargestellten Personen in ihrem tiefsten Wesen entspricht, die innerlich „notwendig“ ist; so sieht er als das charakteristische Ziel dieser Gruppe von Künstlern „gleichsam eine so vollendete Durchseelung des Leiblichen, daß sie wie Verleiblichung des Seelischen berührt, diese höchste, veredelte, individuelle Schönheit suchen die englischen Präraphaeliten“. (Ebd.) Folgerichtig schreibt Ulrike Stamm:

Das Besondere ihrer Malerei ist [...] [laut Hofmannsthals Interpretation] die Darstellung des beseelten Körpers, die 'Spiritualisierung des Körpers', auf der auch [...] die erzieherische

³⁰ Nicholas Shrimpton: „Ruskin and the Aesthetes.“ In: *Ruskin and the Dawn of the Modern*. Hrsg. v. Dinah Birch. Oxford University Press 1999, S.148.

³¹ Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.42.

³² Zitiert nach: ebd.

³³ Wie Ulrike Stamm in ihrer Studie zu Hofmannsthals Pater-Rezeption ausführt, bezieht sich der österreichische Dichter dabei auf Paters in seinem Leonardo-Essay enthaltene Beschreibung der Mona-Lisa. (Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.31ff.)

Bedeutung ihrer Bilder beruht. Es geht Hofmannsthal dabei in keiner Weise um eine Aufhebung des Körperlichen, sondern vielmehr um eine gesteigerte Form des Körperlichen, in der die äußere Gestalt völlig zum Ausdruck eines Inneren wird. Dieses Bemühen um eine Vergeistigung der Gestalt, des Sichtbaren, ist einer der Grundzüge des Hofmannsthalschen Werks.³⁴

Auch Rizza, der die Unbestimmtheit des Begriffs des Ethischen bemängelt, deutet die von Hofmannsthal beschworene ethische Wirkung als eine Folge der Einheit von Körper und Seele³⁵, und er bietet eine „more charitable interpretation“ (als diejenige nämlich, dass der junge Verfasser in seiner Intention, das ethische Moment der präraffaelitischen Malerei darzulegen, einfach gescheitert sei) der postulierten ethischen Dimension, wenn er diese als „attempt to unite the inner and outer worlds in the language of gesture“ beschreibt und folgendermaßen erläutert:

If the ethical in art is understood as consisting in the presentation of an ideal relationship between body and soul, Hofmannsthal's ethics in 'Über moderne englische Malerei' would seem to be based on the notion of individual integrity. Thus, the ethical in art is not a code of action, but rather a mode of being, in which the inner and outer realms of existence correspond perfectly. (Ebd., S.79.)

Tatsächlich hat Hofmannsthal offenbar kaum daran gedacht, damit Richtlinien für das Verhalten im täglichen Leben vorzugeben, wohl aber scheint er damit einen Maßstab für künstlerisches Schaffen, vielleicht auch für die kritische Rezeption von Kunstwerken (auch literarischer Natur), aufstellen zu wollen: insofern als die darin präsentierte äußere Erscheinung Ausdruck der Seele ist, also eine „correspondance“ zwischen Innen und Außen besteht, ist das Äußere kein bloß formales Element, sondern Zeichen für eine Gegensätze umspannende Ganzheit, die der Dichter entsprechend seinen Überlegungen zur Problematik der Opposition von Kunst und Leben³⁶ anstrebte. Als Verfasser eines Kunst-Essays - eines Aufsatzes, der Kunst bespricht, der aber auch selbst Kunst sein will - exemplifiziert er andererseits das vom Modell der Pater'schen Kunstkritik übernommene Verfahren³⁷, wonach aus dem „Bruchstück“, hier etwa der Gestik der dargestellten Figuren, die Vision einer zugrunde liegenden Ganzheit entwickelt werden soll. Dabei kommt diesem idealen Kritiker aber auch Vorbildfunktion für den Leser und Rezipienten des literarischen oder künstlerischen Werkes zu.³⁸ Dies entspricht im übrigen der in seinen dichterischen und den späteren kulturkritischen Überlegungen skizzierten synthetisierenden Funktion des Künstlers, die der isolierenden Tendenz einer autonomen Kunst bzw. der allgemeinen Fragmentarisierung modernen Lebens entgegenwirken sollte.

³⁴ Ebd., S.30.

³⁵ Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.78.

³⁶ Heide Eilert spricht von den für Hofmannsthal, Borchardt und Rilke charakteristischen „Versuche[n] eine[r] Rückbindung von Kunst und Kunsterfahrung an das 'Leben'“, wofür „Walter Pater als eines der großen Modelle“ gedient habe. (Vgl. Heide Eilert: „'... daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll'. Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei Hofmannsthal, Rilke und Borchardt.“ In: *Jugendstil und Kulturkritik: zur Literatur und Kunst um 1900*. Hrsg. v. Andreas Beyer und Dieter Burdorf. Heidelberg: Winter 1999, [=Jenaer germanist. Forschungen. N.F. Bd.7], S.59.)

³⁷ Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.58.

³⁸ In seiner Auseinandersetzung mit den Dramen Shakespeares entwirft Hofmannsthal ein Ideal des Lesers und des Rezeptionsvorgangs, demzufolge, wie Ulrike Stamm schreibt, „die Imagination des Lesers [...] zur eigentlichen Bühne wird. Der Leser erweist sich damit als der Verwandte des Kritikers aus dem Pater-

Abgesehen von dem erklärten Versuch einer Vermittlung von Ästhetik (bzw. Ästhetizismus) und Ethik ist der Aufsatz „Über Moderne Englische Malerei“ auch ein Ort der Auseinandersetzung mit den malerischen und literarischen Ausdrucksmitteln.

Die Allegorisierung, die Hofmannsthal, wie gezeigt, in der Dichtung Swinburnes bewundert hatte, lobt er auch hier: „göttliche, wundervolle Personifikationen des sehnsüchtigen, des drohenden, des berausenden, des tödlichen Daseins“ finde man im Werk des Burne-Jones. „Geradezu den malerischen Niederschlag einer platonischen Idee zu suchen [...] liegt seiner Kühnheit nicht zu ferne.“ (PI, 228) Gerade in dieser „Durchseelung des Leiblichen“, „Verleiblichung des Seelischen“ sieht Hofmannsthal, wie bereits angedeutet, eine der besonderen Leistungen der Präraffaeliten, nämlich das dargestellt zu haben, - und hier begegnet uns der Sprachskeptiker Hofmannsthal, der aus der Malerei Anregungen für den „Künstler in Worten“³⁹ gewinnen möchte⁴⁰ -, was mit dem Medium der Sprache nicht mehr darstellbar sei:

Alle diese Maler, mehr Dichter als Maler, sagten doch in ihrer Manier manches, wofür die Poesie kein Organ hat. Wenn sie auch mehr interpretierten als schufen, so lag doch gerade in ihrer Interpretation so essentielle Poesie, eine so geistreiche Beherrschung und Beseelung der körperlichen Dinge! (PI, 230)

In ihrer Malerei vermögen diese Künstler also eine Synthese zwischen Körper und Seele, Innen und Außen zu vollziehen, die „englische Einheit von Inhalt und Form“ zu schaffen: dies ist wohl auch die Verbindung zwischen dem Künstler und dem *Gentleman* Hofmannsthal'scher Prägung. Zudem waren, wie bereits dargelegt, in seinen Augen beide, und das wesensbestimmend, ethisch. Während sich dies beim *Gentleman* in seinem altruistischen Verhalten zeigt, erweist sich die ethische Einstellung des Künstlers in der Integration von Körper und Seele, aber auch im Erkennen und Darstellen des Wesentlichen und Notwendigen. Dies erfordert den Blick des Naiven⁴¹, der sich von den Konventionen des begrifflichen Denkens, von erstarrten Erklärungsschemata und gewohnten Denkmustern zu befreien vermag, um seine eigene, ihm ganz gemäße Stimme zu entdecken. Stimme ist hier im doppelten Sinne zu verstehen: die Stimme nach außen hin, als individuelle Ausdrucksform des Künstlers - eine „persönliche [...] Konzeption der Schönheit“ ist es ja auch, die diese Künstler suchen (vgl. PI, 113) - und als „innere Stimme“, als Intuition, Hofmannsthals eigener Definition des Wortes „naiv“ entsprechend: „Naiv im höchsten

Aufsatz, insofern beide für das Lebendigwerden oder die Realisierung des Kunstwerks unabdingbar sind“ . (Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S. 136.)

³⁹ Zitiert nach: Eilert, „Kunst-Essay“, S.62.

⁴⁰ Dies ist die Grundfunktion des „Anders-strebens“, der Tendenz der einzelnen Künste, sich einander anzunähern, entsprechend Paters Erläuterung des Begriffs: danach sei „*Anders-streben* - a partial alienation from its own limitations, through which the arts are able [...] to lend each other new forces“. (Zitiert nach: Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.101.) Auf Hofmannsthals Assimilation dieses Konzepts wird weiter unten noch einzugehen sein.

⁴¹ In dieser Hinsicht ist eine grundlegende Affinität zu John Ruskin - oder aber eine potentielle Beeinflussung durch ihn - zu verzeichnen: Ruskin wollte, wie er in seiner Eröffnungsrede an der „Cambridge School of Art“ erklärte, Sehen lehren, denn, so seine Überzeugung, „the whole technical power of painting depends on the recovery of what may be called the *innocence of the eye* . . . of a sort of childish perception . . . as a *blind man would see if suddenly gifted with sight*“. (Zitiert nach: Timothy Hilton: *The Pre-Raphaelites*. London: Thames and Hudson 1970, S.135.)

Sinne wäre der Mensch, der alles zur rechten Stunde, am passenden Ort wirkend, unbewußt das Höchste, ganz Lebensfähige vollbringen müsste.“ (III, 351 u. vgl. III, 406.)

Der naive Geist, der wahrhaft kreative Künstler, der diesem Anspruch nach das Lebensfähige, Lebendige schüfe, stünde damit dem „deutschen Bildungsphilister“ gegenüber, der sich, laut Hofmannsthals kritischem Urteil, in der Hauptsache darauf beschränke, totes Wissen in sich anzusammeln:

Es geht durch unsere schlechte Cultur ein ungesundes Verlangen nach dem Wissen von Vielerlei und darüber kommen sogar die, deren Denken aufgewacht ist, nicht zum lebendigen. [...] Wie in einem sumpfigen faulen Teich die wenigen Stellen, wo frisches Wasser aus der Erde quillt, so sind in unserer Cultur die kleinen Gruppen von Menschen, die sich um die Künstler herumstellen. Denn das Wesen der Kunst ist doch immer Unmittelbarkeit, Wesentlichkeit, Anschauen des Daseins ohne Furcht, Trägheit und Lüge. Künstler sind vielleicht [...] die Menschen, die das schauernde Begreifen der Existenz fesselnder finden als das Sichabfinden mit Hilfe toter nichts mehr sagender Formeln.⁴²

Dieses Spätzeitbewusstsein und die daraus hervorgehende, von Nietzsche vorgeprägte Kritik⁴³ an der unproduktiven Aufnahme des kulturellen Erbes ist der Grund für seine begeisterte Aufnahme und weitgehende Assimilation der kritischen Methode Walter Paters, in der er, so Ulrike Stamm, „eine positive, ‘lebendige’, und das heißt der Gegenwart verpflichtete Weise des Umgangs mit vergangener Kunst“⁴⁴ sah. Pater, „der sehr seltene geborene Versteher des Künstlers“ (PI, 235), gewährt in seiner Kunstkritik vermöge seiner außergewöhnlichen schöpferischen Phantasie Einsicht in den Prozess der Entstehung des jeweiligen Werkes, wodurch es im Gegensatz zum abgeschlossenen und damit toten Werk⁴⁵ als ein Werdendes verlebendigt wird.⁴⁶

Wenn der Kritiker in seiner Funktion der Verlebendigung „toter“ Kunst also in Hofmannsthals Augen unabdingbar wird, liegt die Herausforderung für den Künstler darin, sich von tradierten bedeutungslos gewordenen Ausdrucksformen zu befreien. Er bewunderte daher auch das Unkonventionelle der Präraffaeliten und meinte damit deren Sprache (im Falle Swinburnes) und Darstellungsform sowie die zugrundeliegende Art der Wahrnehmung, nicht aber deren Lebensweise oder deren Geringschätzung von allgemeingültigen moralischen Werten. In dieser Hinsicht musste besonders der Kreis um Dante Gabriel Rossetti, der das Image der Bohemians pflegte und sich nicht den bürgerlichen Moralvorstellungen unterwerfen wollte, Hofmannsthals Grundsätzen widersprechen, denn er war ja selbst gewiss kein Bohemian, keiner, der als Person, noch auch als Dichter das moralische Empfinden seiner Leser herausgefordert hätte.

Auch der respektabler und etablierter erscheinende *Holland Park Circle* aber, mit George Frederic Watts und Frederic Leighton als den bekanntesten Mitgliedern, verachtete die Konventionen des viktorianischen Bürgertums und seiner Kunst.⁴⁷ Tatsächlich war es jedoch nicht unbedingt Amoralismus, der für sie charakteristisch war, sondern vielmehr die Weigerung, die Kunst in den

⁴² Hofmannsthal, Bebenburg, *Briefwechsel*, S.54/ Brief vom 17ten Sept. 1894.

⁴³ Vgl. dazu etwa: Rizza, *Criticism as Art*, S.83ff.

⁴⁴ Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.40.

⁴⁵ Zu diesem Gegensatz vgl. ebd., S.36f.

⁴⁶ Vgl. ebd., S.41.

Dienst der Moral zu stellen. Swinburne, der in seiner 1867/68 verfassten Studie über William Blake den Terminus „*art for art's sake*“ im englischen Kontext einführte, steckte darin auch einen entsprechenden Freiraum für die Kunst ab: „Handmaid of religion, exponent of duty, servant of fact, pioneer of morality, [Art] cannot in any way become; she would be none of these things though you were to bray her in a mortar“.⁴⁸ Der Kunst könne es allein um die Schönheit gehen, sie gehöre dem Reich der Sinne an, nicht dem des Intellectes oder der Moral. (Vgl. ebd.) Prettejohn bezeichnet diese Aussage als „extreme statement of the Bohemian creed: art's purity or integrity depends on the rejection of all conventional rules.“ (Ebd.) Wirklich auf die Spitze getrieben wird diese Überzeugung, wie weiter unten zu sehen sein wird, aber erst von Oscar Wilde.

Oft genug reagierte das Publikum daher nicht nur verständnislos, sondern geradezu empört auf Dichtungen oder Kunstwerke der Präraffaeliten: Die im Jahre 1866 publizierten *Poems and Ballads* von Swinburne wurden so heftig attackiert, dass sie aus dem Handel gezogen werden mussten (vgl.ebd., S.51.); Rossettis Gedichtband *Poems* entfachte ein Jahr nach seinem erstmaligen Erscheinen, im Oktober 1871, die leidenschaftliche Kritik Robert Buchanans, nachzulesen in dem unter dem Pseudonym Thomas Maitland in der *Contemporary Review* veröffentlichten Artikel „The Fleshly School of Poetry“. (Vgl. ebd.)

Das Aquarell *Phyllis and Demophoön*, das Burne-Jones 1870 in der *Old Water-Colour Society* ausgestellt hatte, erregte angesichts der vollkommenen Nacktheit der männlichen Figur einen solchen Skandal, dass es sofort entfernt werden musste, woraufhin Burne-Jones von der Gesellschaft zurücktrat. Laut Prettejohn beruhte dieser Skandal aber mindestens ebenso sehr darauf, dass das Bild die konventionelle Vorstellung des Maskulinen in Frage stellte - Demophoön erschien im Gegensatz zu Phyllis als der passivere und verletzlichere Teil - als dass es die Moral des prüden Publikums verletzte. (Vgl. ebd., S.58.) Aus im wesentlichen demselben Grund war laut Prettejohn auch Simeon Solomons *Love in Autumn* (entstanden im Jahre 1866) im oben erwähnten Artikel Buchanans kritisiert worden:

The pathos of the male figure suits the subject matter, but contradicted all contemporary conventions for the representation of masculinity. Buchanan rightly judged that the Rossetti circle was most vulnerable to the charge of undermining contemporary norms for vigorous masculinity, seen as central to British Imperial power and economic leadership. Throughout the article, he expertly deployed vocabulary suggesting effeminacy. (Ebd., S.52.)

Ähnliche Vorwürfe der unmännlichen Darstellung des Mannes, der Exzentrizität und Morbidität wiederholten sich - besonders gegen Burne-Jones - auch, nachdem die Künstler mit der Eröffnung der *Grosvenor Gallery* im Jahre 1877 ein neues Forum erhalten hatten und sich allmählich mehr und mehr zu etablieren begannen. (Vgl. ebd., S.60.)

Für den Nicht-Engländer und in diesem Sinne Außenstehenden Hofmannsthal stellte die zuweilen „hermaphroditische“ Präsentation von Figuren - „Anmut“ war dies für ihn (vgl. PI, 226) - kein

⁴⁷ Vgl. Prettejohn, *Rossetti*, S.40.

Problem dar; im Gegenteil: die „jüngling-mädchenhafte“ Psyche, die er in den Werken des Burne-Jones sah, bedeutete für ihn - im Einklang mit einer für den Symbolismus wesentlichen Theorie - wohl eher die Erfüllung eines ästhetischen Ideals, das sich in sein „Programm“ der Ganzheitlichkeit fügt. So verteidigte auch Solomon seine androgynen Figuren „as rising above the merely animal nature of either man or woman, to attain a purified, sexless spirituality“.⁴⁹

Dieses Ideal stellt für Hofmannsthal eine spezifisch englische Eigenheit dar: das englische junge Mädchen zeige einerseits „einen sehr starken Einschlag von Knabenhaftem“, die jungen männlichen Figuren in den Stücken Shakespeares, Fords und Fletchers seien umgekehrt kaum von den weiblichen Figuren zu unterscheiden (vgl. PI, 292f.). Und, so Hofmannsthal,

dieses Durcheinanderweben kann kein Zufall oder keine Trockenheit der Charakteristik sein bei einer Dichterschule, die alle Nuancen des Redens so wundervoll herausbringt, alles Feine und Gemeine, ja selbst die unglaublichsten Kleinigkeiten im Tonfall, die das naive Atmen und das Hervorkommen der Stimme aus einer ganz jungen Kehle zu verraten scheinen. In diesen Schäfern und Schäferinnen sind [...] Jünglinge und Mädchen zugleich geliebt worden.“ (Ebd., 293)

Eine weitere entscheidende Konvention der traditionellen künstlerischen Darstellung brachen die Präraffaeliten mit der Auflösung des narrativen Zusammenhanges in ihren Bildern, bedingt vor allem durch die Veränderung der Qualität des Symbols. Während in den Bildern der Begründer der ursprünglichen *Pre-Raphaelite Brotherhood* (William Holman Hunt, John Everett Millais und Rossetti) den Symbolen eine eindeutige Bedeutung zuzuordnen gewesen war⁵⁰, warf Rossetti diese restriktiven Regeln bald über Bord: Sein 1859 entstandenes Bild *Bocca Baciata* war bereits von wesentlich tiefgründigerer Symbolik und Ambiguität geprägt und spiegelte sein Interesse an Venezianischer Malerei (Tizian, Giorgione) wieder, das übrigens ganz im Trend seiner Zeit lag: Rossetti und seine Zeitgenossen schätzten diese Kunst aufgrund ihrer unvermittelten Wirkung auf die Sinne. (Vgl. ebd., S.14.)

Edward Burne-Jones, William Morris, Algernon Charles Swinburne und James McNeill Whistler, die ab 1857 (im Falle Whistlers ab 1862) mit Rossetti befreundet waren (vgl. ebd., S.17f.), bewegten sich in ähnlichem künstlerischen Rahmen. Prettejohn bezeichnet diese daher nicht, wie allgemein üblich, als Präraffaeliten, sondern schreibt:

To call Rossetti's later circle Pre-Raphaelite is to obscure its distinctive identity. [...] no longer was the emphasis on objective description of the external world. The pictures claimed to offer not information to be filtered through the intellect, but direct experience for the senses, powerful in its immediacy. (Ebd., S.6.)

Damit korreliert die Suche nach einer „neuen Sprache“ der Dichtung, wie Eilert schreibt: „Den willkürlichen Entstellungen und Verfälschungen der Verbalsprache gegenüber sucht diese

⁴⁸ Zitiert nach: Ebd., S.39.

⁴⁹ Zitiert nach: Ebd., S.38.

⁵⁰ Prettejohn beschreibt deren Zugang zur Symbolik folgendermaßen: „The Pre-Raphaelite approach to symbolism is exacting. Each symbol had clearly to demonstrate its one-to-one correspondence to the concept it symbolised; at the same time, each had to be plausible as a realistic element in the situation represented.“ (Ebd., S.14.)

Dichtergeneration Zugang zu einer neuen Unmittelbarkeit, einer sinnlich-körperhaften Welterfahrung.“⁵¹

Die Auflösung der starren Verbindung zwischen symbolisierendem Objekt und dahinterstehender Bedeutung führte, wie Prettejohn schreibt, entweder zum einen Extrem des „nicht-symbolisierenden Symbols“ - was an die weiter unten erläuterte Annäherung an das „Nichts“ bei Stéphane Mallarmé erinnert - oder zum anderen Extrem des „proliferating“, des endlos sich fortsetzenden Symbols. Mit beiden Möglichkeiten experimentierte der Kreis um Rossetti.⁵² In letzter Konsequenz führen diese Experimente zur Sprach- und Kulturkritik, wie sie sich etwa in Hofmannsthals „Brief“ manifestiert. So Prettejohn:

Both [the non-symbolising symbol and the proliferating symbol] were rebellions against well-established conventions for pictorial symbolism. Indeed, both made a radical challenge to the very notion that there are stable meanings attached to the objects and events of the real world. This could seem to threaten the most basic assumptions on which the Victorian social and political order rested. (Ebd.)

Ausdruck des neuen Zuganges zum Symbol war in Rossettis Kreis das besessene Sammeln verschiedenster (Kunst-)Objekte und die Darstellung solcher anachronistischer, nicht in den Kontext passender Objekte in ihren Bildern. Diese wurden oft als rein dekorativ betrachtet, Prettejohn sieht sie aber auch als Weigerung der Künstler, den konventionellen Regeln zu folgen. (Vgl. ebd., S.20.) Analog Swinburnes ständigem „Zitieren“ von poetischen Formen könnte damit aber auch ein Intensivieren des sinnlichen Erlebens intendiert gewesen sein. Hofmannsthal, könnte man behaupten, nimmt diese Sammlermanie dahingehend auf, dass seine ästhetizistischen Figuren (besonders Claudio und Andrea) sich mit Kunst und anderen schönen Objekten umgeben. Auch finden wir das für Swinburne charakteristische Spielen mit Formen bei Hofmannsthal: so gewinnen etwa seine Terzinen eine zusätzliche Dimension der Bedeutung, wenn man sie als formales Zitat aus dem Werk Dantes betrachtet.

Interessant ist, dass Hofmannsthal gerade diese Eigenart der präaffaelitischen Kunst - ähnlich seiner Kritik an Swinburne - dann wieder kritisiert: die Gedichte [Rossettis] und die Bilder [des Burne-Jones] waren unendlich viel weniger schön als diese [englischen Mädchen-]Namen, die etwas Wirkliches, Gewordenes sind und in denen der ganze feuchte Glanz der englischen Landschaft und die ganze naive Lieblichkeit der altenglischen Poesie lebt. (PI, 295) In seiner Analyse der präaffaelitischen Kunst schreibt er denn auch:

Wir stehen einer raffiniert geistreichen Malerei gegenüber, einer Beherrschung der Ausdrucksmittel, die an Manier grenzt. Das Ganze hat etwas Künstliches, zumindest Gehegtes, nicht ganz Wildgewachsenes. In der Tat ist die Malerschule, die England seit vierzig Jahren beherrscht und deren Ausläufer Burne-Jones wir betrachten, eine von großen und fruchtbaren Kritikern durch die verführerischste und geistreichste Interpretation vergangener italienischer Kunst zu einer künstlichen Wiederholung der Renaissance heraufgezogene. An Dante, Botticelli und Lionardo ist diese ganze Kunst heraufgewachsen, wie junge Reben an alten Stecken. (PI, 228f.)

⁵¹ Eilert, „Kunst-Essay“, S.59.

⁵² Vgl. Prettejohn, *Rossetti*, S.24.

Hofmannsthal selbst aber war, wie einige seiner Dichtungen beweisen, gleichermaßen von der Renaissance fasziniert: So sind zwei seiner frühen lyrischen Dramen zur Zeit der italienischen Renaissancemaler angesiedelt: *Gestern* (1891) spielt „Zur Zeit der großen Maler“ (III, 6) - in die ersten beiden Monate dieses Jahres fällt auch seine intensive Beschäftigung mit der italienischen Renaissance (vgl. III, 297.); dasselbe gilt, wie der Titel schon sagt, für sein 1892 entstandenes Fragment *Der Tod des Tizian*. Wenn richtig ist, dass er mit dem Werk Walter Paters, darunter dessen Band *The Renaissance* erst 1894 bekannt wurde,⁵³ handelt es sich bei dieser Faszination um eine Affinität zu dem englischen Kunstkritiker, während das Werk John Ruskins, insbesondere *The Stones of Venice* mit dem berühmten Kapitel „The Nature of Gothic“, als direkte Anregung gewirkt haben könnte.

Die Renaissance blieb für Hofmannsthal als Dichter und Kulturkritiker bedeutend. Nach der italienischen befasste er sich, Jahre später, im Sommer 1902 mit der englischen Renaissance beziehungsweise deren Repräsentanten Francis Bacon und Shakespeare, was ihn erwiesenermaßen - darauf wird im Verlauf dieser Untersuchung noch einzugehen sein - zu seinem „Brief“ inspirierte. Es scheint, als ob seine Faszination für die Renaissance als Epoche, in der Empfinden und Denken, Herz und Verstand zunächst gerade noch nicht getrennt waren, zusammenhängt mit seinem Streben nach „naiver“, authentischer Ausdrucksform. Andererseits sah er aufgrund des Verlustes dieser Einheit im Laufe der Epoche die Renaissance als „Sündenfall“⁵⁴ in der Geistesgeschichte der westlichen Welt - ein Grund, warum er als späterer Kulturkritiker, wie zu sehen sein wird, immer wieder darauf zurückkam.

An Hofmannsthals Sprache fällt, wie weiter unten ausführlicher dargestellt, bei genauerer Betrachtung ihrer Entwicklung die Progression von der vornehmlichen Musikalisierung⁵⁵ der früheren lyrischen Dichtung zur ausgesprochen bildhaften, (nun auch) zur Malerei hin tendierenden Sprache auf, womit nicht bestritten werden soll, dass die besondere musikalische Qualität seiner Sprache, die Annäherung seiner Dichtung an die Musik, weiterhin ein ausgeprägter Zug seines Werkes blieb.⁵⁶ Ersichtlich wird dies am Beispiel seines „Briefes“ (des Lord Chandos)

⁵³ Rizza schreibt, Hofmannsthal habe bereits im Dezember 1892 von Pater gehört, habe aber erst im Januar 1894 begonnen, sich mit ihm zu beschäftigen. (Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.56.) Stamm nennt als Beginn von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Pater Mai 1894, meint aber trotzdem, dass dessen „starke[s] Interesse an der Renaissance [...] sicherlich zum Teil [auf] der Pater-Lektüre“ beruhe. (Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.9. Vgl. auch S.11.) Paters Untersuchung *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* habe, allgemeiner, „mit zu den Auslösern der damals weitreichenden Renaissancemode“ gehört. (Vgl. ebd., S.19.)

⁵⁴ Vgl. den Abschnitt zum „Chandosbrief“.

⁵⁵ Hofmannsthal hat seine frühen, dem Symbolismus zugeordneten Arbeiten „als eine Form der Annäherung an die Musik“ betrachtet, wie Stamm schreibt. (Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.126.) Dabei sei das Musikalische der Dichtung von ihm „wie bei Pater gerade nicht als bloß stimmungsvolles oder klangliches Element verstanden [worden], sondern als eines der Komposition und der Struktur“. Im Unterschied zu Pater sei dieses Bestreben bei Hofmannsthal wesentlich durch seine Sprachkritik motiviert gewesen. (Vgl. ebd., S.127.)

⁵⁶ „Das ‘Auditive’, Klangliche spielt bei Hofmannsthal keineswegs eine untergeordnete Rolle. Man kann im Gegenteil die These vertreten, daß Hofmannsthal gerade deswegen seine ‘Frau ohne Schatten’ in ein Libretto umgearbeitet habe, weil er die klanglichen Möglichkeiten des Stoffs schon beim Erzählen gehört hatte“,

ebenso wie an der Bedeutung, die die Malerei, das Erleben der Farbe, für den Verfasser der „Briefe des Zurückgekehrten“ erlangt, aber auch an Hofmannsthals Interesse für das Reinhardt'sche Theater, von dem er sagte, es sei „ein Theater, das schon dadurch zum Malerischen kam, daß er das Mimische entschlossen in die Mitte stellte“. (PIII, 434)

Auch Heide Eilert konstatiert, von der „Gegen-Bildlichkeit der visuellen Künste“ sprechend,⁵⁷ diese Entwicklung in ihrem Beitrag „Zum Kunst-Essay um 1900“:

Vorerst klammert Hofmannsthal [...] die Malerei aus seinen Gegenmodellentwürfen [zur Unzulänglichkeit des eigenen Mediums] aus, obwohl auch sie den stummen Künsten zugehört. [...] Insbesondere die Begegnung mit Gemälden Vincent van Goghs führt den entscheidenden Umschwung herbei. In Hofmannsthals hymnischer Schilderung erscheinen nun die Farben regelrecht als 'Worte', die genau dort einsprängen, wo die konventionalisierte Sprache sich als defizitär erwiesen habe.⁵⁸

Während Eilert jedoch van Gogh als entscheidenden Auslöser dieser Transformation sieht, kam diese Hinwendung zur Malerei wohl nicht ganz so plötzlich; vielmehr scheint sie, wie gezeigt, bereits in seiner Aufnahme der Kunst der Präraffaeliten angelegt worden zu sein. So weist auch Stamm darauf hin, dass ihn an Paters Ausführungen über das Verhältnis der Künste 1891 „vor allem die Bestimmung des Verhältnisses von Malerei und Dichtung interessiert“ habe.⁵⁹

Die Präraffaeliten selbst wandten sich, wie Hofmannsthal, nach beiden Richtungen: Gemäß Paters Formulierung eines Aspekts des „Anders-strebens“⁶⁰ - „All art constantly aspires towards the condition of music.“⁶¹ - nahmen sie musikalische Themen in ihre Malerei auf; Leightons *Lieder ohne Worte* (1860-61) ist nur eines der Beispiele. Unvermittelt - ohne Umwege über den Geist - sollte Musik am direktesten auf die Sinne wirken, und im Zusammenspiel verschiedener Künste sollte die Suggestivität analog dem ursprünglich französischen Konzept der Synästhesie gesteigert werden. (Vgl. ebd.)

Andererseits verbanden sich in der Praxis ihrer Kunst oft Poetik und Malerei: in der Person Rossettis selbst, sowie in der Assoziation des Dichters Swinburne mit den Malern; zudem wurde das Bild oft von interpretierenden Versen begleitet, und wir finden, wie oben bereits angedeutet,

schreibt Rüdiger Görner. (Hofmannsthal, *Erzählungen und Prosa*, S.525.) Dass Hofmannsthal der Musik auch späterhin Priorität vor allen anderen Gattungen zuwies - so etwa in seiner „Zürcher Rede auf Beethoven“ aus dem Jahre 1920 -, betont auch Ulrike Stamm. (Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.128ff.)

⁵⁷ Vgl. Eilert, „Kunst-Essay“, S.55f.

⁵⁸ Ebd., S.56. (Eilert verweist in Zusammenhang mit dieser Neuorientierung Hofmannsthals auf die „Favorisierung des 'Seh-Sinns'“, „wie sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts generell zu verzeichnen“ sei [ebd., S.57.]. Unter den Dichtern ist neben R.M. Rilke, den sie erwähnt, Peter Altenberg zu nennen, der dem „Augen-Sinn“ die wohl emphatischste Huldigung entgegenbrachte.)

⁵⁹ (Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.97.) Jedoch erscheint der Vorbehalt der „Künstlichkeit“, mit dem Hofmannsthal die Malerei der Präraffaeliten aufnahm, auf van Gogh nicht zuzutreffen, wodurch seine Kunst unmittelbare Wirkung erreicht.

⁶⁰ Laut Ulrike Stamm konstituiert sich das Pater'sche „Anders-streben“ aus zwei Sinnebenen: „Bedeutet es zum einen eine Annäherung der einzelnen Künste aufgrund dessen, wie sie mit ihrem Material umgehen und sich gegenseitig zu neuen Ausdrucksformen anregen, so bedeutet es zum andern ein Streben aller Künste nach dem Zustand der Musik, die als die höchste Gattung zu gelten hat.“ (Ebd., S.102.)

⁶¹ Zitiert nach: Prettejohn, *Rossetti*, S.42.

eine noch engere Verbindung in den Werken selbst: Wenn Hofmannsthal von Dante, in seinen Augen einem der großen Vorbilder der Präraffaeliten, sagt:

Das Seltsamste ist, daß Dante hier wirkt wie ein Maler. Er ist in der Tat in unglaublicher Weise von malerischen Elementen durchsetzt. An tausend Stellen der 'Divina Commedia', mehr noch in der 'Vita Nuova' hat man den Eindruck, Schilderungen aus zweiter Hand zu lesen, geschilderte Bilder. (PI, 229),

so sind die präraffaelitischen Maler für ihn „mehr Dichter als Maler“. (PI, 230)

Es hat also den Anschein, dass Hofmannsthal, nicht unbeeinflusst von seiner Begegnung mit der Kunst der Präraffaeliten, die Hinwendung zur Malerei, seine Transformation zum auch „malenden Dichter“, die sich in seiner mit Metaphern durchsetzten Sprache manifestiert, als Möglichkeit sah, zu sagen, was seine musikalisierende lyrische Sprache nicht auszudrücken vermochte, andererseits aber seinem (symbolistischen) Ziel treu zu bleiben, ein hohes Maß an sinnlicher Suggestivität in seiner Dichtung zu erreichen - eine These, die in Zusammenhang mit der weiter unten diskutierten sprachkritischen Position Hofmannsthals, seiner Sprachkrise und deren künstlerischer Verarbeitung in seinem „Brief“ zu verstehen ist und an dieser Stelle weiter ausgeführt werden wird. Bevor wir uns jedoch jenem Text zuwenden, der zum wohl berühmtesten deutschsprachigen Dokument der Sprachkrise der Jahrhundertwende geworden ist, soll in der Diskussion der dichterischen Entwicklung Hofmannsthals durch die Skizzierung seiner Lektüre von Oscar Wildes Werk gewissermaßen ein „retardierendes Moment“ eingeführt werden.

„No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.“ Hofmannsthal und Oscar Wilde.

Hofmannsthals Versuch einer „Ethisierung“ der präraffaelitischen Kunst und, allgemeiner, des englischen Ästhetizismus befindet sich in offenem Widerspruch gegenüber der oben zitierten Aufkündigung jedes Zusammenhanges zwischen Kunst und Ethik, wie Wilde sie in seinem Vorwort zu *Dorian Gray*⁶² in typisch pointierter Weise formuliert hatte. Dabei könnte man vermuten, dass gerade das Defizit, das Hofmannsthal nach anfänglicher uneingeschränkter Begeisterung in der Wilde'schen Position des *l'art pour l'art* verspürte, einen Impuls für Hofmannsthal darstellte, das Phänomen des Ästhetizismus neu für sich zu definieren. Obwohl sich der österreichische Dichter schon bald von dem extremen Standpunkt Wildes distanzieren sollte, kommt ihm, einem deklarierten Schüler Walter Paters, damit doch entscheidende Bedeutung in dem Bild zu, das sich Hofmannsthal von englischer Kultur machte, umso mehr als es den Anschein hat, dass trotz seiner Kritik eine gewisse Hochschätzung von Wildes Dichtung aufrecht bleibt.

⁶² Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. Hrsg. Peter Ackroyd. Penguin 1985, S.21.

1892 schrieb der achtzehnjährige Loris begeistert - und vielleicht doch eine Spur übertrieben - an Hermann Bahr, Wildes Essayband *Intentions* sei „das Buch, nach dem [er sich] seit 15 ½ Jahren unbewusst sehne“.⁶³ Ambivalenter zeigt er sich in seiner Einschätzung Wildes bereits in einer Aufzeichnung vom Juni 1894, die gleichzeitig seine nunmehr differenziertere Sicht verschiedener Erscheinungsformen des englischen Ästhetizismus reflektiert:

Englischer Ästhetismus als Element unserer Kultur. I. Erstes Entgegenreten: als Sonderbarkeit, wohl etwa Affektation, Kostümtragen etc. II. Oscar Wilde, 'Intentions': starker narkotischer Zauber, sophistisch verführerisch, unelegant paradoxal, Reaktion gegen englischen Utilitarismus. III. Ruskin, Pater, Madox Brown, Rossetti, Burne-Jones - die tiefen Zusammenhänge mit Seelenleben; das ganze als Versuch einer inneren Kultur. (A, 108)

1905, nachdem die deutsche Übersetzung von „De Profundis“⁶⁴ in der *Neuen Deutschen Rundschau* erschienen war, meldete sich Hofmannsthal erneut zu Wildes Kunst und Schicksal zu Wort: Hofmannsthal verurteilt Wilde nicht, wie es so viele vor ihm getan hatten, noch bejubelt er den von manchen propagierten Wandel Wildes vom unmoralischen Ästheten zum „Gläubigen“ (vgl. P II, 117); stattdessen betrachtet er ihn als Menschen, der sein Schicksal - seinem Wesen entsprechend: „Oscar Wildes Wesen und Oscar Wildes Schicksal sind ganz und gar dasselbe.“ (P II, 117f.) - herausgefordert, also den Skandal um die Affäre mit Lord Alfred Douglas und dessen Folgen selbst heraufbeschworen habe: „Er ging auf seine Katastrophe zu, mit solchen Schritten wie Ödipus, der Sehend-Blinde.“ (Ebd.) Wilde war also für Hofmannsthal, wie Weber schreibt, „eine tief tragische Figur, eine Gestalt jenseits aller Schuld und Unschuld“, die aber, bei aller Tragik, keinen Sonderfall darstellte, da doch alles überall, alles im Menschen angelegt sei.⁶⁵ Dennoch kritisiert Hofmannsthal den einst von ihm bewunderten Wilde, der „sehend-blind“, bewusst-unbewusst seinem Weg gefolgt war, verhältnismäßig scharf: nicht so sehr, weil er Ästhetizist gewesen, sondern weil sein Ästhetizismus - mehr als der eines Walter Pater oder Charles Swinburne etwa - eine von Angst vor dem Leben inspirierte und vor allem unethische Pose gewesen war:

Ein Ästhet! Damit ist gar nichts gesagt. Walter Pater war ein Ästhet, ein Mensch, der vom Genießen und Nachschaffen der Schönheit lebte, und er war dem Leben gegenüber voll Scheu und Zurückhaltung, voll Zucht. Ein Ästhet ist naturgemäß durch und durch voll Zucht. Oscar Wilde aber war voll Unzucht [...] Sein Ästhetismus war etwas wie ein Krampf. Die Edelsteine, in denen er vorgab mit Lust zu wühlen, waren wie gebrochene Augen, die erstarrt waren, weil sie den Anblick des Lebens nicht ertragen hatten. (P II, 118)

⁶³ Zitiert nach: Eugene Weber: „Hofmannsthal und Oscar Wilde“. In: *Hofmannsthal-Forschungen*. Bd.1. Hrsg. v. Wolfram Mauser. Freiburg i. Br., 1971, S.99.

⁶⁴ Kessler schickte Hofmannsthal das Original, versehen mit einem enthusiastischen Kommentar: „Die Schönheit der Sprache ist von keiner Übersetzung wiederzugeben. Sie rührt durch ihren Klang und das Licht in ihr, stellenweise bis zu Thränen. Übrigens ist die Sprache Deines Artikels ihrer würdig.“ (Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler. *Briefwechsel 1898-1929*. Hrsg. v. Hilde Burger. Frankfurt a. M.: Insel 1968, S.79/ Brief vom 9.3.1905.)

⁶⁵ Vgl. Weber, „Hofmannsthal und Wilde“, S.102.

Wilde widersetzt sich offenbar in seiner extremen Position Hofmannsthals Bestreben, zwischen Ästhetizismus und Ethik zu vermitteln; dies entspricht der Differenzierung dieses Phänomens, die der junge Loris bereits 1894 vorgenommen hatte.

Interessant ist an diesem Text aus dem Jahre 1905, dass Hofmannsthal Wildes Versuch, sein Leben als Kunstwerk zu inszenieren, seinen expliziten Äußerungen zufolge zwar als Sackgasse betrachtete; trotzdem tut er aber dieser Intention Wildes genüge, wenn er dessen Leben - hierin nicht unähnlich der Figur Lord Henry Wottons, für den Sybil Vanes Selbstmord nicht mehr als „a wonderful ending to a wonderful play“ bedeutet⁶⁶ - als Legende sieht, „die wundervoll ist, wie immer etwas Wundervolles entsteht, wenn das Leben sich die Mühe nimmt, ein Schicksal dichterisch zu behandeln.“ (P II, 117) Hofmannsthal hält also an einer moderaten, ethischen Erscheinungsform des Ästhetizismus fest, denn während er unmoralisches Leben und „erstarrte“ Kunst Wildes kritisiert, beschwört er weiterhin seine Formel vom „ethischen Ästheten“; seine Sicht des zur Legende gewordenen Lebens lässt jedoch bezweifeln, dass der Widerstreit zwischen dem Ästheten und dem Moralisten in Hofmannsthal damit ein Ende genommen hätte.⁶⁷

Was aber machte die ursprüngliche Faszination von Wildes Dichtung für den jungen Hofmannsthal aus? War seine im Melmoth-Aufsatz geäußerte Kritik allein in Wildes Persönlichkeit begründet oder fußte sie auch in dessen Dichtung und dichtungstheoretischen Essays?

Im Dezember 1892 hatte Hofmannsthal dem Herausgeber der *Blätter für die Kunst* angekündigt: „Ich werde ... nächstens versuchen, in Tagesblättern die uns verwandten Erscheinungen fremder Literaturen (Verlaine, Swinburne, Oscar Wilde ... etc.) zu besprechen.“⁶⁸ Warum Hofmannsthal diese Absicht, was Wilde angeht, nicht verwirklichte, ist nicht nachzuweisen, vermuten kann man, dass er diese Verwandtschaft mit einem Gefühl der Ambivalenz aufnahm, das sich nicht so rasch auflösen ließ.

Weber zeigt in seinem Aufsatz, dass Wildes *Intentions* - das Buch, das zunächst Hofmannsthals unbewusste Sehnsüchte zu erfüllen schien, - und darin besonders dessen erster Dialog, „The Decay of Lying“, zahlreiche Parallelen zu Hofmannsthals Gedankenwelt enthalten: Wilde wie Hofmannsthal vertritt ein antirealistisches, amimetisches Bild der Kunst: die Natur, so Wildes provokante These, folgt der Kunst, nicht umgekehrt; ihre einzige Existenzberechtigung liege in der Schönheit und darin, dass sie für den Rezipienten die Schönheit der Natur erkennbar mache, denn nur dadurch beginne diese zu existieren. (Vgl. ebd., S. 99f.) Eine ähnliche Aufgabe spricht Hofmannsthal dem Dichter zu, am eindrucklichsten in seinem auch von Weber zitierten Aufsatz über die Schauspielerin Eleonore Duse, wenn er sagt: „Denn dazu, glaube ich, sind Künstler: dass

⁶⁶ Wilde, *Dorian Gray*, S.130.

⁶⁷ Dass die Kritik Wildes nicht als endgültige Ablehnung seiner Kunst zu verstehen ist, zeigt eine Notiz Hofmannsthals aus dem Jahre 1925, die die Verwandtschaft zwischen Paul Valéry, Pater und Wilde zu betonen scheint. Ulrike Stamm interpretiert sie daher als „ein Zeichen seiner unveränderten Hochschätzung Paters und Wildes“. (Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.16.)

alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen. 'Die Natur wollte wissen, wie sie aussah, und schuf sich Goethe.' Und Goethes Seele hat widerspiegelnd tausend Dinge zum Leben erlöst.“ (P I, 75f.) Auch der *Tod des Tizian* zeugt von dieser Auffassung Hofmannsthal: was Tizian, der Meister, schafft, ist lebendig, und er ist es, der seine Jünger die Schönheit sehen lehrt.

Während Wilde aber nun jedweden moralischen Ansprüchen an das Kunstwerk - unter anderem in seinem Vorwort zu *The Picture of Dorian Gray* - eine provokant formulierte Absage erteilt, und für ihn allein die ästhetische Qualität über die Moralität eines Buches zu entscheiden scheint⁶⁹, war Hofmannsthal, wie gesehen, nicht bereit, die Dimension des Ethischen einer autonomen Kunst zum Opfer zu bringen.

Andererseits begrüßte Hofmannsthal - im Einklang mit seinem Ringen um eine authentische, von Konvention befreite Sprache - Wildes Ästhetizismus insofern, als dieser gegen den Utilitarismus seiner Zeit gerichtet und von dem Streben nach Selbstverwirklichung, nach Authentizität erfüllt war, ganz ebenso wie er dem irischen Dichter bei allen Vorbehalten schließlich auch zugestand, sich selbst treu geblieben zu sein.

Hofmannsthal erkannte seine eigenen Anliegen daher wohl auch in Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) wieder, einem der repräsentativsten Romane des englischen *Fin de Siècle*, der das beherrschende Gefühl der Zeit reflektiert:

Wilde represents in plangent form the most abiding preoccupations of his period - at the end of a century, it was a time of sadness and sterility when the most acute talents understood that a world, and a world of values, was coming to an end. They mocked it as it died or [...] produced threnodies on its behalf, but they could find nothing to put in its place. That is one reason for the emptiness and despair at the heart of *Dorian Gray*, and on one level we may read this book as an epitaph for Victorian civilization.⁷⁰

Nicht nur England, auch das Wien der Epoche war geprägt von dieser Stimmung, sowie von dem Versuch, den unglaublich gewordenen, sich in Nichts auflösenden Werten etwas Neues entgegenzusetzen: eine dem eigenen Wesen gemäße Entfaltung der Persönlichkeit vor allem, aber auch eine Sprache, die die gesuchte tiefere Wahrheit auszudrücken vermöchte.

Jemandem, der für die Atmosphäre seiner Zeit so empfänglich war wie Hofmannsthal, musste die Figur des Lord Henry Wotton - bei aller Ambivalenz - imponieren: Wotton, ein Dandy *par excellence*, ein Ästhetizist und Hedonist, ähnelt in seinem Verhalten Figuren der frühen lyrischen Dramen Hofmannsthal. Immer auf der Suche nach nie zuvor empfundenen sinnlichen Genüssen,

⁶⁸ Zitiert nach: Weber, „Hofmannsthal und Wilde“, S.100.

⁶⁹ „There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all. [...] the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium.“ (Wilde, *Dorian Gray*, S.21.)

⁷⁰ Peter Ackroyd in seinem Vorwort zu *Dorian Gray*. (Ebd., S.14.) Dabei war sich Wilde wohl dessen bewusst, dass keiner der von ihm in *Dorian Gray* skizzierten Lebensentwürfe einen wirklichen Ausweg aus einer Welt zerfallender Werte darstellen würde; die paradoxe Sprache, der Witz, die Welt, in die Lord Henry - und mit ihm Oscar Wilde selbst - sich rettete, scheint der einzige Weg, um diese ambivalenten Erfahrungen fassbar zu machen.

die Schönheit als „a form of Genius“⁷¹ (45) anbetend, das Leid aufgrund seiner Häßlichkeit verachtend (vgl. 64) - all dies ist in der einen oder anderen Form in der Person des Andrea, des Claudio oder in Tizians „Jüngern“ wiederzufinden. Wottons Weigerung, seine Person zu definieren, seine Neigung, die festen Konturen seines Ich aufzulösen⁷², haben ihr Echo in Andrea und dessen Worten: „Laß dich von jedem Augenblicke treiben,/ Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben./ Der Stimmung folg“ (III, 13) und klingen auch in Desiderios vorwurfsvollen Worten an Gianino (im Entwurf zu *Der Tod des Tizian*) an: „Und du in tausend Masken unerkant/ Von einer Stimmung nach der andern hastend/ Erfasst von keinem, jedem doch verwandt/ An jeder Seele ohne Ehrfurcht tastend/ Mit aller Kunst des schlangenhaften Windens.“ (III, 357)

In expliziter, unmissverständlicher Kritik an der Wilde'schen Lebensphilosophie und Dichtungstheorie äußerte sich Hofmannsthal, wie oben erwähnt, erst in seinem „Melmoth-Aufsatz“ aus dem Jahre 1905. Zehn Jahre zuvor jedoch war sein „Märchen der 672. Nacht“ entstanden, das, wie Weber nachwies, als Reaktion auf die mehr oder weniger plötzliche Wende in Wildes Leben - Wilde war im Verleumdungsprozess, den er gegen den Marquis Queensberry angestrengt hatte, Anfang April 1895 verurteilt worden - verstanden werden kann.⁷³ Die „Märchenhaftigkeit des Alltäglichen [...], das Absichtlich-Unabsichtliche, das Traumhafte“⁷⁴ brachte Hofmannsthal darin zum Ausdruck, das, was auch Wildes Leben für ihn repräsentierte. Gleichzeitig aber ist das Märchen vom schönen, reichen Kaufmannssohn, der sich - in enger Verwandtschaft mit Dorian Gray - mit schönen Dingen umgibt, um seine Angst vor Leben und Tod zu ersticken, schließlich jedoch ein grauenvolles Ende findet, wohl die deutlichste dichterische Absage Hofmannsthals an den von Wilde und dessen Figuren vorexerzierten ästhetizistischen Lebensstil.

Im Falle Wildes ebenso wie dem der drei männlichen Protagonisten seines *Dorian Gray* erweist sich also der ästhetizistische Weg als Sackgasse - als „dead end“; in Wildes Person zeigt sich darüberhinaus das nur scheinbar paradoxe Phänomen, dass gerade das Streben nach Verwirklichung einer „grenzen-losen“ Identität zu deren Vernichtung führt.

Die Künstler des Wiener *Fin de Siècle* gingen nicht so weit, sondern versuchten, wie oben gesagt, sich selbst - in ihrem ganzen Wesen - im Kunstwerk zu schöpfen; aber auch das entpuppt sich als Irrweg, denn der Schaffensprozess ist zeitlich begrenzt und bedarf daher der ständigen Wiederholung;⁷⁵ auch der in dieser Zeit besonders verehrte Schauspieler muss erkennen, dass die Verwandlungen, die er auf der Bühne vollziehen kann, nicht ins Leben übertragbar sind. Es war diese Erkenntnis, die, so Hofmannsthal, den Schauspieler Hermann Müller 1899 in den freiwilligen Tod trieb: eine großartige, außergewöhnliche Verwandlungsfähigkeit sei ihm gegeben

⁷¹ Ebd., S. 45. (Die folgenden Seitenzahlen in runden Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.)

⁷² Auf Gladys' Frage, was er sei, antwortet Harry: „To define is to limit.“ (232f.) Basil Hallward wirft ihm vor: „You can't feel what I feel. You change too often.“ (35)

⁷³ Vgl. Weber, „Hofmannsthal und Wilde“, S.105.

⁷⁴ So Hofmannsthal in einem Brief vom Sommer 1895 an seinen Vater. (Zitiert nach: ebd.)

gewesen, schrieb Hofmannsthal wenig später in einem Gedicht zu dessen Gedenken: „Sein Leib war so begabt/ Sich zu verwandeln, daß es schien, kein Netz/ Vermöchte ihn zu fangen! [...] Er schuf sich um und um“. Hörte er jedoch auf, Schauspieler zu sein, wurde ihm die „Bühne Wirklichkeit“ unerträglich:

Doch wenn das Spiel verlosch und sich der Vorhang
Lautlos wie ein geschminktes Augenlid
Vor die erstorbne Zaubershöhle legte,
Und er hinaustrat, da war eine Bühne
So vor ihm aufgethan wie ein auf ewig
Schlafloses aufgeriss'nes Aug', daran
Kein Vorhang je mitleidig niedersinkt:
Die fürchterliche Bühne Wirklichkeit.
Da fielen der Verwandlung Künste alle
Von ihm und seine arme Seele ging
Ganz hüllenlos und sah aus Kindesaugen.
[...] Nicht den gemeinen,
Den zarten Seelen stellt das dunkle Schicksal
Fallstricke dieser Art. Dann kam ein Tag,
Da hob er sich, und sein gequältes Auge
Erfüllte sich mit Ahnung und mit Traum,
Und festen Griffs, wie einen schweren Mantel,
Warf er das Leben ab und achtete
Nicht mehr den Staub an seines Mantels Saum
Die nun in nichts zerfallenden Gestalten. (I, 89f.)

Die von Hofmannsthal ebenso bewunderte Schauspielerin Eleonore Duse hingegen wendete sich von der „Kunst der ‘Entgrenzung’“ ab; an deren Stelle steht (wie bei Hofmannsthal) der Versuch der Rückkehr in „soziale und religiöse Bindungen“. (Vgl. ebd., S. 17.)

Diese Abkehr von der Kunst, die sich bei den Künstlern des Wiener Kreises allmählich aus ihrer Ernüchterung heraus vollzog, hatte Hofmannsthal bei John Ruskin 1894 in seinem Aufsatz „Über Moderne Englische Malerei“ als eine ganz natürliche, quasi vorgegebene Entwicklung zu erklären gesucht:

Man pflegt hier nicht ohne einige Verwunderung zu erwähnen, was man als die zweite Phase in Ruskins geistigem Leben zu bezeichnen gewohnt ist: Die Abwendung des großen Ästhetikers von Problemen der Kunst und sein Aufgehen in moralischen, ja geistlich agitatorischen Gedanken. Der Übergang von intensiver Beschäftigung mit der Kunst zu irgendwelchem anderen hohen und priesterlichen Beruf sollte doch niemals wundernehmen. Zumal diese englische Kunst der psychisch-leiblichen Schönheit ist durch und durch ethisch. (P I, 233)

Wie die Religion ermöglicht die Kunst eine Erfahrung des Absoluten, demgemäß stellt Hofmannsthal an den Künstler auch einen moralischen Anspruch: sowohl - wie wir gesehen haben - im Sinne seiner Wirkung als auch im Sinne der Erkenntnisfindung, der Suche nach Wahrhaftigkeit. Ein Dichter, der diese Forderung erfüllt, ist für ihn Dante: „Darin beruht die tiefe sittliche Wirkung der Mimik Dantescher Gestalten; sie verrät ein Seelenleben, darin die geistreichste energievollste Begabung im Dienste der intensivsten moralischen Wachheit und des unnachgiebigsten Strebens nach Wahrheit steht.“ (P I, 234)

⁷⁵ Vgl. Klinger, „Lyrisches Drama“, S.8.

Es lohnt sich zu fragen, warum die sittliche Wirkung bei Dante gerade von der Mimik seiner Gestalten ausgeht, warum Hofmannsthal das ethische Moment der Ästhetizisten in den bildlich dargestellten Figuren zu sehen vermag.

Halten wir uns nochmals vor Augen, dass dem Kunstwerk die Aufgabe zugeschrieben wird, das Besondere, Individuelle (das „Seelenleben“) zum Ausdruck zu bringen, so stoßen wir in den Aufzeichnungen und der kritischen Prosa Hofmannsthals wiederholt auf die Antwort: dass Sprache nämlich genau das nicht leisten könne: „- Das Individuum ist unaussprechlich. Was sich ausspricht, geht schon ins Allgemeine über, ist nicht mehr im strengen Sinne individuell. Sprache und Individuum heben sich gegenseitig auf.“ (A, 194)

Die sprachkritische Haltung Hofmannsthals, die in der bewussten Inszenierung⁷⁶ seiner Sprachkrise im „Brief“ kulminiert, ließe sich mit unzähligen weiteren Beispielen aus seinen Aufsätzen belegen; so etwa mit dem bekannten Credo: „Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“ (PI, 228) Ausführlicher äußert er sich zu diesem Thema in einem Brief an seinen Freund Bebenburg, worin er auch Konsequenzen der Sprachkrise für den Dichter andeutet:

Man kann alles, was es gibt, sagen; und man kann alles, was es gibt, musicieren. Aber man kann nie etwas ganz so sagen wie es ist. Darum erregen Gedichte eine eben solche unfruchtbare Sehnsucht wie Töne. Das wissen sehr viele Menschen nicht und gehen fast darüber zu Grunde, daß sie das Leben reden wollen. Das Leben redet aber sich selbst. Es redet in Erscheinungen.⁷⁷

Der Unzulänglichkeit der Begriffe im Versuch, etwas „ganz so [zu] sagen wie es ist“, steht also auf der anderen Seite das Leben mit seinen „Erscheinungen“ gegenüber. Eine ähnliche Äußerung finden wir im Aufsatz „Zeppelin“, wo es heißt: „Das ‘Eigentliche’ aber übermittelt sich nur im Medium des Lebens“, und „Nie hätten uns Gedichte und Gedanken den Mut Zeppelins so nahegebracht, als da wir jetzt, Mitlebende, ihn tun und leiden sehen. [...] Das Medium der Worte ist ausgeschaltet“. (PII, 356)

Um diesen Gedanken und die für den Dichter daraus resultierende Forderung nachvollziehen zu können, muss man sich dessen Hintergrund vergegenwärtigen.

Meyer-Wendt verweist uns in seiner Darstellung der Bedeutung Nietzsches für den jungen Hofmannsthal darauf, dass der Ursprung dieser Vorstellung bei Nietzsche liegt, bei dem Sprach- und Bewusstseinskritik miteinander verbunden sind. Dem hier zitierten Gedanken Hofmannsthals entspricht zum einen Nietzsche in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* dargelegte Auffassung, die Sprache könne nicht zum „Ding an sich“ vordringen.⁷⁸ Die Sprache, die „eine Gewalt für sich“ geworden sei, erfülle nicht mehr ihren ursprünglichen Zweck, nämlich den Menschen dazu zu dienen, sich über „alle Nöte“ zu verständigen. (Vgl. ebd., S.86f.)

Dem jungen Hofmannsthal soll, wie gesagt, das Leben einen Ausweg bieten - das Leben, von jemandem betrachtet, der sich über die Konventionen der begrifflichen Sprache hinwegzusetzen,

⁷⁶ Vgl. Hofmannsthal, *Erzählungen und Prosa*, S.526.

⁷⁷ Hofmannsthal, Bebenburg, *Briefwechsel*, 1966, S.82.

der es unvoreingenommen und naiv zu sehen vermag; naiv, das bedeutet hier - wie oben ausgeführt -, nicht in den gewohnten Denkmustern von kausalen Zusammenhängen zu verharren, sondern staunen zu können „über das Vorhandensein der Dinge, daß sie sind und zwar so, wie sie angetroffen werden“. (Vgl. ebd., S.87.) - Eine Fähigkeit, die Hofmannsthal vor allem dem Künstler⁷⁹ und dem Kind zuspricht, die aber auch sein Lord Chandos besitzt.

Dieser sprachkritische Aspekt scheint aber zusammenzuhängen mit einer Bewusstseinskritik, die wir ebenso bei Nietzsche finden und die Hofmannsthal in seinem „Brief“ des Lord Chandos erneut thematisieren sollte. Nietzsche war davon überzeugt, dass das uns zu Bewusstsein Gebrachte, “immer nur gerade das Nicht-Individuelle an sich’ [sei]. Nur unsere Handlungen [seien] ‘auf eine unvergleichliche Weise persönlich, einzig, unbegrenzt-individuell [...] aber sobald wir sie ins Bewußtsein übersetzen, scheinen sie es nicht mehr’⁸⁰.

Dass diese Art der Bewusstseinskritik - der Gegensatz von Denken und Handeln - den Dichter beschäftigte, zeigt uns ein Ausschnitt eines Briefes aus dem Jahr 1895: „Es geht mir auch etwas im Kopf herum, worüber ich nicht recht reden kann, weil ich mich noch gar nicht auskenne: ich meine das Verhältnis zwischen Denken und Tuen, im Leben, im Leben von ‘unserem’ gentleman.“⁸¹

Wohl nicht ganz zufällig bringt uns die Frage nach dem Verhältnis von Reflexion und Tat zu unserem englischen Ausgangspunkt der Überlegungen, dem *Gentleman*, zurück; und die Faszination, die für den jungen Hofmannsthal von einem *Gentleman* und Menschen der Tat wie Laurence Oliphant ausging, erhält durch Einbeziehung dieser Hintergründe eine neue Dimension. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in den so unterschiedlichen englischen Phänomenen eines Laurence Oliphant und der Ästhetizisten, wie Hofmannsthal sie in den 90er Jahren dargestellt hat, auch seine ambivalente Einstellung zum Ästhetizismus widerspiegelt. Einerseits entsprach dieser seinem Lebensgefühl und eigenem künstlerischen Streben, andererseits liegt die Kritik, die Ästheteten verstiegen sich in Reflexionen und Träumereien, nicht allein darin begründet, dass dies in unmittelbarer Folge ein Sich-Abwenden vom Leben nach sich zieht und ihre Kunst daher unsozial und, wie er in seinem Swinburne-Aufsatz schrieb, moralfremd und lebensfremd zu sein scheint, sondern sie beruht auch auf seiner, von Nietzsche vorgeprägten, Auffassung, dass Denken und Sprache am unmittelbaren Erleben hindern und als untaugliche Mittel erachtet werden, wenn es darum geht, das „Eigentliche“ darzustellen. Das Unbehagen an der Isoliertheit dieser Kunst motiviert Hofmannsthals Versuch der Vermittlung, sein Bestreben, die Kunst an das Leben „rückzubinden“, es lässt ihn aber auch nach neuen sprachlichen Möglichkeiten des Ausdrucks und der Gestaltung suchen. Wesentliche Anregungen dafür kommen - neben der Musik

⁷⁸ Zitiert nach: Meyer-Wendt, *Gedankenwelt Nietzsches*, S.133.

⁷⁹ Dem Künstler im Allgemeinen, den Präraffaeliten aber, wie gesehen, im Besonderen. So sagte Hofmannsthal über die Bilder des Malers Burne-Jones: „Diese primitive Anschauung des Daseins, in welcher Staunen das erste und größte Element ist, redete aus allen den Bildern.“ (P, 227)

⁸⁰ Zitiert nach: Meyer-Wendt, *Gedankenwelt Nietzsches*, S.40f.

- aus der Malerei, denn wo das Medium des Dichters zu versagen scheint, führt das des Malers zum Ziel; den Präraffaeliten gelingt es, so Hofmannsthal, in der bildlichen Darstellung nicht nur das Schöne, sondern auch das Individuelle, Authentische fassbar zu machen, Körper und Seele zu verbinden, worin für ihn, wie gezeigt, das ethische Moment ihrer Kunst besteht. Die Wirkung ihrer Bilder sollte später durch jene van Goghs übertroffen werden: sie nahmen für den Dichter die Qualität von Offenbarungen an. Dabei hat die bildende Kunst den paradoxen Effekt, einerseits die Begrenztheit des eigenen Mediums verstärkt zu Bewusstsein zu bringen,⁸² andererseits aber auch - der Pater'schen Sicht des „Anders-Strebens“ gemäß⁸³ - neue Entwicklungsmöglichkeiten zu eröffnen, - ein Umstand, den Heide Eilert „als Dialektik von Entmutigung und Stimulation“ bezeichnet.⁸⁴ Dieses Spannungsverhältnis schlägt sich auch im in der Folge zu diskutierenden „Brief“ nieder, wobei die Entmutigung bis zur Resignation gesteigert ist, die Stimulation hingegen nur in einer zaghaft vorgebrachten sprachlichen Utopie⁸⁵ ihren Ausdruck findet.

„Ein Brief“: Sprach- und Kulturkritik

„Ein Brief“ nimmt in vielen Hofmannsthal-Abhandlungen eine zentrale Stellung ein; dieser hat sich immer mehr als Schlüsseltext auch für die vorliegende Arbeit herauskristallisiert: unabhängig davon, ob man von einer „Chandos-Krise“ bei Hofmannsthal sprechen will oder nicht, ist zum einen sicherlich unumstritten, dass der „Brief“ bzw. die Phänomene, die er beschreibt, so etwas wie eine Zäsur in der Entwicklung des Dichters darstellen; zum anderen ist auch klar - wenn man nicht geneigt ist, das als bloße Zufälligkeit zu betrachten -, dass die Auseinandersetzung mit Sprach- und Erkenntniskritik in diesem Brief des Lord Chandos an Francis Bacon schon allein aufgrund der genannten Namen mit England verbunden ist. Welche Bedeutung dem „Brief“ nun für die Interpretation des Gesamtwerkes genau zukommt bzw. inwiefern er mit Hofmannsthals Aufnahme englischer Kultur zusammenhängt, soll im folgenden Abschnitt geklärt werden. Es soll also nicht - wie es bei manchen Interpreten den Anschein hat - ein Gesamtbild des Werkes als Folie für die Interpretation des einzelnen Textes herangezogen werden; das Ziel ist vielmehr,

⁸¹ Hofmannsthal, Bebenburg, *Briefwechsel*, 1966, S.108/ Brief vom 27.11.1895.

⁸² „Wie könnte ich etwas so Unfaßbares in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares!“: Dies könnten die Worte des Lord Chandos angesichts des aussichtslos erscheinenden Versuches sein, eine seiner mystischen Erfahrungen zu beschreiben, es ist jedoch der Verfasser der „Briefe des Zurückgekehrten“, der hier vor der Aufgabe, seine Eindrücke einer van-Gogh-Ausstellung wiederzugeben, kapituliert. (Zitiert nach: Eilert, „Kunst-Essay“, S.61.) Dabei scheint das Wort „Unzerlegbares“ signalhaft darauf zu verweisen, was für Hofmannsthal zu einem annähernden Äquivalent der visuellen Erfahrung werden konnte: der bildhafte, „Ganzheit“ vermittelnde metaphorische Ausdruck ebenso wie der Disparates vereinigende Mythos.

⁸³ Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.101.

⁸⁴ Vgl. Eilert, „Kunst-Essay“, S.61.

⁸⁵ Eilert schreibt: „während noch für Lord Chandos [...] der Entwurf einer künftigen Sprache reine Imagination, Utopie bleibt, ein ‘Material’, das ‘unmittelbarer, flüssiger, glühender’ sein müsse als Worte,

ausgehend von einer textimmanenten Interpretation, Parallelen und Unterschiede zwischen tatsächlichem und fiktivem Verfasser (Chandos) aufzuzeigen und den „Brief“ mit dem Gesamtwerk in Beziehung zu setzen.

Die „Krankheit“ des Lord Chandos

Da der Zustand des Lord Chandos krankhaft ist - er spricht von einer „Krankheit⁸⁶ meines Geistes“ (P II, 8)⁸⁷ - könnte man für einen Augenblick in die Rolle des Arztes schlüpfen und fragen, wie Chandos die Symptome beschreibt, und wenn es schon keine Heilung geben sollte, so könnte man doch versuchen herauszufinden, wodurch diese Erkrankung ausgelöst wurde.

Wir haben es im Fall Chandos mit einer Krankheit des Geistes zu tun, die sich in „Kleinmut und Kraftlosigkeit“ (11), in „geistige[r] Starrnis“ (7), in der „Starre [seines] Inneren“ (17), ganz allgemein in „geistigen Qualen“ (11) äußert; sein ganzes Dasein scheint „so geistlos, so gedankenlos“ (13) zu sein; hinzu kommt, dass diese geistigen Erscheinungen offensichtlich auch als körperlich bedrohlich empfunden werden (vgl. 12.). Diese vordergründigsten „Beschwerden“ sind auf eine geistige und persönliche Krise zurückzuführen, die als Sprach- und Erkenntniskrise, bis zu einem gewissen Grad sogar als Identitätskrise zu bezeichnen ist: so spricht Chandos vom Zerfall und dem Ineinanderfließen der abstrakten Worte und von seiner Unfähigkeit, sich der Alltagssprache zu bedienen; die Begriffe entziehen sich ihm (vgl. 11f.). Mit den Worten zerfallen jedoch auch die Zusammenhänge (vgl. 11 u. 13.) und alltägliche, früher nie in Frage gestellte Urteile erscheinen ihm jetzt „so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich“ (12f). Selbst seine Identität ist vor dieser „Anfechtung“ nicht gefeit: auch wenn seine Frage, ob er überhaupt noch derselbe sei, rhetorisch zu verstehen ist - Chandos sagt, es sei „Rhetorik in diesen Fragen“ (vgl. 7f.) -, so kann er sich doch kaum erklären, wie denn ein solch vollständiger Wandel möglich war, wie sein früheres Ich - produktiv und voller literarischer Pläne - mit dem geschilderten Zustand zu vereinbaren sei.

Aufgabe des gewissenhaften Arztes wäre es freilich auch, die Frage nach der Ursache dieser scheinbar so plötzlich hereinbrechenden Krise zu beleuchten. Gehen wir zu diesem Zweck von der These aus, das auslösende Moment für die sich auf mehreren Ebenen manifestierende Krise sei, wie Yates, der den „Brief“ im Kontext des Gesamtwerkes diskutiert, zu beweisen sucht, ein Prozess der Bewusstwerdung, der Rationalisierung gewesen:

zeichnet sich in den anschließenden Schriften eine gewisse Zuversicht ab, 'aus dem eigenen Leib' den Faden 'hervorspinnen' zu können, 'der über den Abgrund des Daseins' trage.“ (Ebd., S.59.)

⁸⁶ Darin wird Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption evident, denn dieser nannte im *Vierten Stück* der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* die „Erkrankung“ der Sprache einen „Notstand“ der „Zivilisation“. (Vgl. ebd., S.52f.)

⁸⁷ Die folgenden Seitenangaben in runden Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

In *Gestern* [...] the Renaissance also serves as a symbol for a specific stage in individual development, the awakening of the conscious personality. So too in the letter Chandos is confronted with a development of self-awareness [...]. His crisis has been induced by a confrontation with self-knowledge, which has threatened his very sense of individual identity.⁸⁸

Einen expliziten Hinweis auf diesen zersetzenden Effekt des Bewusstwerdens finden wir in „Über Charaktere im Roman und im Drama“, einem ebenfalls aus dem Jahre 1902 stammenden fiktiven Dialog zwischen Balzac und dem Wiener Orientalisten Hammer-Purgstall. Darin lässt Hofmannsthal Balzac ein Krankheitsbild skizzieren, das übrigens in auffallender Weise mit dem des Lord Chandos übereinstimmt, besonders darin, wie dieser seine „guten Augenblicke“ beschreibt⁸⁹:

Um 1890 werden die geistigen Erkrankungen der Dichter, ihre übermäßig gesteigerte Empfindsamkeit [...], ihre Disposition, der symbolischen Gewalt auch unscheinbarer Dinge zu unterliegen, ihre Unfähigkeit, sich mit dem existierenden Worte beim Ausdruck ihrer Gefühle zu begnügen, das alles wird eine allgemeine Krankheit unter den jungen Männern und Frauen der oberen Stände sein. Denn der Künstler gleicht jenem Midas, unter dessen Händen alles zu Gold wurde. (PII, 40)

Diese krankhaften Erscheinungen entstehen seiner Meinung nach deswegen, „weil jede Generation bewusster als die vorhergegangene ist; weil eine eigene, mit jedem Atemzug des Lebens sich vollziehende Chemie das Leben immer mehr und mehr zersetzen wird.“ (P II, 44)

Wir können annehmen, dass sich darin eine Ansicht Hofmannsthals widerspiegelt. Allerdings erhebt sich daraus die Frage, warum er zu dieser Auffassung gelangt, in welcher Weise Bewusstwerdung und „Zersetzung“ zusammenhängen.

Kehren wir jedoch vorerst zu Chandos zurück: In seiner gesamten Darstellung seines inneren Zustandes - sie ist Mitteilung und Reflexion zugleich - ist eigentlich nur ein einziger Hinweis darauf zu entdecken, wie er selbst sich seine bedauernswerte augenblickliche und „bleibende Verfassung“ erklärt: Nachdem er sich all seine Pläne in Erinnerung gerufen hat, schreibt er: „Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erscheinen, daß mein Geist aus einer so aufgeschwollenen *Anmaßung*⁹⁰ in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte“. (11) Allerdings schränkt er ein: „Aber dergleichen religiöse Auffassungen haben keine Kraft über mich“. (Ebd.)

Dennoch bleibt das Urteil, es habe sich um Anmaßung gehandelt, und Chandos bekräftigt es noch damit, dass er die mythologische Figur des Tantalos als Symbol für sein eigenes Schicksal heranzieht: „Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen?“ (11)

Worin bestand also seine Hybris? Hat Chandos - so wie Tantalos - die Götter herausgefordert, indem er ihre Allwissenheit auf die Probe stellte?

⁸⁸ Yates, *Schnitzler*, S.19.

⁸⁹ Vgl. dazu auch die Crassus-Episode, S.18.

⁹⁰ Meine Hervorhebung, EE.

Die ehrgeizigen Pläne des jungen Chandos jedenfalls hätten jede Gottheit überflüssig gemacht, denn sein enzyklopädisches Werk, das den Titel „Nosce te ipsum“ hätte tragen sollen, hatte zum Ziel, sich die ganze Welt verstehend anzueignen, das gesamte menschliche Wissen, das von Geschichte über die Dichtung der Antike bis zur Architektur reicht, auf eine systematische Grundlage zu stellen und damit, wie der Titel sagt, sich selbst zu erkennen. Es wurde an anderer Stelle in hinreichendem Maße ausgeführt, dass diese von Chandos aufgezählten Pläne als Repräsentationen der Werke des Empirikers Bacon zu verstehen sind;⁹¹ doch bezweifelbar ist (aus Gründen, auf die noch einzugehen sein wird), ob das Aufgeben der Pläne als *bewusste* Ablehnung des mit Bacon verbundenen Rationalismus gesehen werden kann.⁹² Richtig erscheint jedoch - wie oben bereits angedeutet -, dass das rationalistische Prinzip die ursprüngliche Einheit der Chandos'schen Weltsicht zerstörte (vgl. ebd.); alles im ersten Teil des Briefes weist auf ein solches Bestehen der Einheit hin: so kam ihm „das ganze Dasein als eine große Einheit“ (10) vor; es gab für ihn keinen Gegensatz zwischen geistigen und sinnlichen, zwischen irdischen und transzendentalen Erscheinungen („Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach“. [10]) und vor allem gab es keine Trennung zwischen Außen- und Innenwelt, zwischen Subjekt und Objekt: „in allem fühlte ich Natur [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber;“ (10) nur dadurch schien auch die Verwirklichung seines großen enzyklopädischen Projekts - Selbsterkenntnis durch Erkenntnis der Welt - für eine Zeit lang im Bereich des Möglichen zu liegen. Bomers verwirft in seiner Studie über den „Brief“ frühere Interpretationen, die von einem „mythischen Bewusstsein“ des jungen Lord Chandos vor der Krise sprechen und meint:

Dem Manieristen der Philosophie des Empiristen Bacon lag zur Zeit der „gemeinsamen Tage schöner Begeisterung“ nichts ferner als eine esoterische Sicht der Welt. In diesem Lebensabschnitt ist er kein Metaphysiker und kein Exeget - gar Apologet eines mythischen oder theologischen Weltbildes. Empiriker war er zu jener Zeit, Rationalist, dem der reale Gegenstand und nicht die Epiphanie Quell der Erkenntnis ist [...] es ist der „Chandos“ des zweiten Teils des „Briefes“, der sich vom baconistischen Methodenideal abwendend die Erfahrung der mythisch strukturierten Einheit des Seins machen wird.⁹³

Zugegeben, Chandos war Schüler Bacons und daher in gewissem Sinne Empiriker; sein Bestreben war es, Erkenntnis zu gewinnen: während „die Maler und Bildhauer ein endloses und *gedankenloses*⁹⁴ Gefallen“ fanden an den Fabeln und mythischen Erzählungen, wollte er sie „aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit“. (9)

Wahr ist auch, dass Chandos kein Esoteriker war, das jedoch nicht deshalb, weil er sich nicht mit Erscheinungen beschäftigte, die wir heute als esoterisch bezeichnen würden, sondern weil diese

⁹¹ Vgl. Jost Bomers: *Der Chandosbrief - Die Nova Poetica Hofmannsthals*. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991, S.34.

⁹² So schreibt Yates: „His [Lord Chandos'] abandoning of specific projects illustrates his rejection of the rationalist and scientific activities of the Renaissance period, symbolized in the (Baconian) works he is giving up.“ (Yates, *Schnitzler*, S.19.)

⁹³ Bomers, *Chandosbrief*, S.42f.

⁹⁴ Meine Hervorhebung, EE.

neuzeitlichen Kategorisierungen in ihrem Ausschließlichkeitscharakter auf seine sehr wohl „mythisch strukturierte[...] Einheit des Seins“ nicht anwendbar sind. Diese Abwesenheit der im modernen Denken geläufigen Polaritäten ist auch an seiner Sprache festzustellen oder, richtiger, er vereint diese Polaritäten in sich. Rationalismus und Sensualismus durchdrangen sich im jungen Chandos: Ebenso wie seinen Plänen eine „sinnliche und geistige Lust“ (9) zugrunde lag, verbanden sich in ihnen Erkennen und Fühlen (vgl.10); und seine durchaus rationalistischen Vorhaben wurden „in den gemeinsamen Tagen schöner Begeisterung“ (8), in einem Zustand „andauernder Trunkenheit“ (10) geboren. Diese Begeisterung jedoch scheint auf dem Weg von der sinnlich-geistigen Erfahrung zum Rationalismus verlorengegangen zu sein; eine solche Entwicklung wird nicht zuletzt auch in den realisierten Werken des jungen Lord angedeutet: den „unter dem Prunk ihrer Worte hintaumelnden Schäferspiele[n]“ (7) des 19jährigen folgte vier Jahre später ein Traktat, den er als „Ausgeburt [seines] angespanntesten Denkens“ (8) beschreibt. Auf die Ekstase folgt also die Ernüchterung, und die Versuche, sich aus diesem Zustand zu erretten - bezeichnenderweise sind es die vernunftbetonten, klassischen Stoiker Seneca und Cicero, von denen er sich Heilung verspricht -, schlagen fehl: „Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten; aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen. Es überkam mich unter ihnen das Gefühl furchtbarer Einsamkeit“. (13) Die Trennung von Ich und Welt bleibt also endgültig; auch an anderen Stellen wird diese Irreversibilität seiner Entwicklung angedeutet - insofern ist er Spiegelbild seiner Zeit - , so zum Beispiel wenn er schreibt, religiöse Auffassungen hätten keine Kraft mehr über ihn (vgl. 11); desgleichen in seiner Anspielung auf den biblischen Sündenfall⁹⁵, welche seine eigentlich paradoxe Situation verdeutlicht: „wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert, [...] daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen“.⁹⁶ (16)

In ähnlicher Weise ist wohl auch die abschließende „Verbeugung“ vor Bacon, den er als den „größten Wohltäter [seines] Geistes“ (20) bezeichnet, zu verstehen, auch wenn Hofmannsthal dies durchaus ironisch gemeint haben mag.⁹⁷

Was Chandos nach seiner „Vertreibung aus dem Paradies“ bleibt, ist in letzter Konsequenz das Schweigen, da die ihm wesentlich erscheinenden Erfahrungen, die er im Brief - und das ist, wie

⁹⁵ Vgl. Bomers, *Chandosbrief*, S.83. (Für Bacon waren die Cherubim, die bekanntlich den Weg zum Baum des Lebens bewachen (Rationalität verbietet also die Rückkehr ins Paradies), „Engel der Erleuchtung und der Wissenschaft“. [XXXI, 299] Während diese Definition aus heutiger Sicht wohl einen Widerspruch in sich darstellt, waren diese Gegensätze von Metaphysischem und Rationalem/ Wissenschaftlichen für Bacon allem Anschein nach noch vereinbar.)

⁹⁶ Meine Hervorhebung, EE.

⁹⁷ Daher auch meine Skepsis gegenüber der von Yates vertretenen Position, Chandos habe das rationalistische Prinzip Bacons bewusst abgelehnt; vielmehr hat es nämlich den Anschein, dass sich dieser als Kind der Neuzeit nur für die Augenblicke seiner mystischen Erfahrungen wirklich davon lösen kann.

oft festgestellt wurde, das Paradoxe an dem Text - mit großer Eloquenz beschreibt, nicht „benennbar“ sind.

Was sind das nun für Erfahrungen, könnte man fragen, die unsere gewohnte Sprache nicht wiederzugeben vermag? Erinnern wir uns daran, dass diese Erfahrungen ursächlich mit einer Veränderung, einer Krise der Wahrnehmung und einer damit untrennbar verbundenen Sprachkrise zusammenhängen.

Denn, so schreibt Chandos, zunächst gelang es ihm nicht mehr, die Dinge „mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen“ (13); konventionelle Wahrnehmungsmuster versagen, Sprache zerfällt; aus dem darauf folgenden bedrohlichen Zustand der ihn anstarrenden „Wort-Augen“ kann er sich jedoch befreien, indem er durch ihre „Wirbel“ hindurch „ins Leere kommt“ (ebd.).

Auf diese Leere, so Chandos, folgt nun - neben seiner „Erstarrung“ - „etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares“ (14): spirituelle, ja mystische Erlebnisse, die er als „Offenbarung“⁹⁸ beschreibt, die ein „seliges“, „göttliches Gefühl“ in ihm auslösen, die ihn „mit einer [...] Gegenwart des Unendlichen“ (16) erfüllen.⁹⁹ Es sind Erfahrungen, die für Augenblicke die verlorene Einheit in einer Art mystischer Allverbundenheit wieder herstellen: „es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die [er] nicht hinüberzufließen vermöchte“ (16f.) oder wie er sein „Ratten-Erlebnis“ zu erklären sucht: „Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist“. (15)

In auffälliger Weise häufen sich hier Ausdrücke des Fließens: „Wasserbilder“ sind es für Rolf Grimminger, die ihn zu Recht an Romain Rollands „ozeanisches“ Gefühl denken lassen¹⁰⁰ - ein Gefühl, das dieser als „eigentliche Quelle der Religiosität“ betrachtet hatte¹⁰¹. Nicht so jedoch Freud, der vermutete, „daß das ozeanische Gefühl nachträglich in Beziehungen zur Religion geraten“ (Ebd., S.72.) sei. Immerhin, Freud schien es der Mühe wert, dieses Gefühl, das ihm selbst fremd war, in seinem Essay *Das Unbehagen in der Kultur* an seinen Ursprung zurückzuverfolgen, und er kam zu dem Schluß, dass das Gefühl der „Unbegrenztheit und der Verbundenheit mit dem All“ im Erwachsenen ein Rest des „primitiven Ichgefühls“ sei, also aus einem der Anfangsstadien

⁹⁸ Diese Offenbarungen wurden mit Joyces Epiphanie verglichen. (Vgl. Thomas A. Kovach: *Hofmannsthal and Symbolism. Art and Life in the Work of a Modern Poet*. New York, Berne, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1985, [=American University Studies. Series III: Comparative Literature, 18], S.144.

⁹⁹ Auffallend ist die Analogie dieser beiden Gegenpole von „Leere“ und „Offenbarung“ zu andauerndem „ennui“ und Momenten der Ekstase, in denen „correspondance“ erlebt wird, bei Baudelaire. (Zu Baudelaire vgl. Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München: Wilhelm Fink 1987, [= Dt. Literatur im 20. Jahrhundert, Bd.2, UTB, 526], S.61.)

¹⁰⁰ Vgl. Rolf Grimminger: „Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende“. In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückerath. Reinbek/ Hamburg: Rowohlt (Tb) 1995, [=rowohlts enzyklopädie, 553], S. 192.

¹⁰¹ Vgl. Sigmund Freud: *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer (Tb) 1990, [=Fischer Tb, 6043], S.65.

der psychologischen Entwicklung des Ich stamme: „Ursprünglich enthält das Ich alles, später scheidet es eine Außenwelt von sich ab. Unser heutiges Ichgefühl ist also nur ein eingeschrumpfter Rest eines weitumfassenderen, ja - eines allumfassenden Gefühls, welches einer innigeren Verbundenheit des Ichs mit der Umwelt entsprach.“ (Ebd., S.68.)¹⁰²

Die Momente der Offenbarung des Lord Chandos entspringen so gesehen einem Eintauchen in dieses ursprüngliche, nun ins Unbewusste verdrängte Ichgefühl. Es überrascht daher nicht, dass der „Fluch“ des Bewusstseins auch auf diesen Erfahrungen liegt; Erkenntnis und Sprache entziehen sich Chandos, sobald er diesen mystischen Zustand verlässt:

Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich fühlbar gemacht hatte, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte. (17)

Um unsere „Diagnose“ abzuschließen: Chandos lebt also in diesem krisenhaften Zustand der Leere und Erstarrung, ein Zustand, heraufbeschworen durch seine „Anmaßung“, die gesamte Welt rational erfassen zu wollen; statt zur angestrebten Selbsterkenntnis führten ihn seine hochfliegenden Pläne jedoch zur Fragmentarisierung: dem rational denkenden Menschen zerfällt die Welt in einen physischen, mittels empirischer Methoden zu erfassenden und einen metaphysischen, sich jeglicher wissenschaftlicher Erkenntnis entziehenden Teil; zudem rückt die von Bacon propagierte Methode der Induktion zuallererst das Einzelne ins Blickfeld: die Perspektive verlagert sich vom Allgemeinen zum Besonderen. Die Disintegration macht aber auch vor dem eigenen Ich nicht halt: es zerfällt in ein bewusstes - das leere, erstarrte Ich, das nur noch seine verschiedenen sozialen Rollen erfüllt - und ein unbewusstes, zu dem Chandos lediglich für beschränkte Zeit Zugang findet.¹⁰³ In diesen Augenblicken wird sein krisenhafter Zustand durchbrochen und die abhanden gekommene Synthese wieder vollzogen: die Synthese zwischen Innen- und Außenwelt, aber auch - was vielleicht noch wichtiger ist - die Synthese zwischen Rationalismus und Sensualismus, denn diese würde unsere Wahrnehmung des ganzen Daseins verändern: „Es ist mir dann [...] als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.“ (17) Da dies jedoch über diese begrenzten Augenblicke hinaus nicht möglich zu sein scheint, bleibt für Chandos vorerst nur das Schweigen.

¹⁰² Analog dazu könnte man auch die Kulturentwicklung sehen: dem frühkindlichen Ich entspricht also eine frühe Zivilisationsstufe mit demselben Gefühl der Allverbundenheit. (Vgl. dazu, ebd., S.92.)

¹⁰³ Diese durch den Empirismus ins Rollen gebrachte Entwicklung erreicht einen neuen Höhepunkt im späten 19. Jahrhundert, als die Metaphysik von Ernst Mach endgültig aus dem Bereich der (positivistischen) Wissenschaft verdrängt und das Subjekt von Hermann Bahr (auf der Grundlage von Machs Philosophie) zum „unrettbaren Ich“ erklärt wird. Das Phänomen der Spezialisierung, welches den Verlust des Ganzen bedingt, erstreckt sich auch auf die Dichtung: man denke etwa an T.S. Eliots „Poetry shall do what alone poetry can do“. (Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S.15.) Insofern, wie Grimminger richtig bemerkt, könnte der Adressat des Chandosbriefes ebenso gut Ernst Mach heißen. Der Brief wird damit zum „raffinierten Spiel [...] [, in dem] die Fäden der Gegenwart mit denen der Vergangenheit sich andauernd überkreuzen, [...] [zu einem]

„Ein Brief“: Inszenierung der Krise, Reflexion und Manifestation eines dichterischen Ideals

Bei diesem Punkt angelangt, müssen wir uns aber wohl fragen, wo Hofmannsthal in dieser Diskussion bleibt, welche Beziehung sich nach dem Gesagten zwischen dem „Brief“, dem Dichter und seinem Gesamtwerk herstellen lässt. Was hat es mit dem Schlagwort der Chandoskrise auf sich, und, wenn es eine solche gab, wie wurde sie von Hofmannsthal bewältigt? - Denn er entschied sich ja ganz offensichtlich nicht zum Schweigen.

Wir können heute sicherlich ohne weiteres davon ausgehen, dass der „Brief“ als literarischer, also fiktiver Text konzipiert war und als solcher zu verstehen ist. Das heißt, wir sollten ihn nicht einfach *nur* als „Bekenntnis“ oder „Eintagsbekenntnis“ lesen, wie sein Freund Harry Graf Kessler das getan hat¹⁰⁴; und er war damit nicht allein: auf die Kritik seines Freundes Leopold von Andrian, er hätte sich nicht einer historischen Maske bedienen, sondern seine „Geständnisse[...] oder Reflexionen“ direkt vorbringen sollen, entgegnete Hofmannsthal:

Ich ging aber wirklich vom entgegengesetzten Punkt aus. Ich blätterte im August öfter in den Essays von Bacon, fand die Intimität dieser Epoche reizvoll, träumte mich in die Art und Weise hinein wie diese Leute des XVIten Jahrhunderts die Antike empfanden, bekam Lust etwas in diesem Sprechton zu machen und der Gehalt, den ich um nicht kalt zu wirken, einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung entleihen mußte, kam dazu.¹⁰⁵

Aus dieser Stelle geht zum einen hervor, dass Hofmannsthal sich - in Anlehnung an Paters „Imaginary Portraits“, wie schon Rudolf Borchardt bemerkt hatte¹⁰⁶ - der historischen Rolle bediente, zum anderen wird deutlich, dass die im „Brief“ geschilderte Krise der eigenen Erfahrung des Dichters entsprach. Hofmannsthal hat sich auch tatsächlich z. B. Schnitzler und George gegenüber über eine dem „Brief“ unmittelbar vorangegangene Schaffenskrise beklagt. Beachtenswert ist auch, dass er diese Krise mit dem gleichen Ausdruck beschrieb wie die des Lord Chandos: er habe in den letzten Monaten an einer inneren „Erstarrung“ gelitten.¹⁰⁷

Überdies sind Hofmannsthals seit der Jahrhundertwende entstandenen Ballett- und Pantomimen-Libretti unbezweifelbar als Ausdruck seiner tiefen Skepsis gegenüber der Sprache zu verstehen; der Dichter selbst sieht diese (in einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1912) in eben diesem Kontext: „das höchst Zeitgemässe: das analogon zu den contemporanen Zweifeln an der Sprache („Brief“) corollar hiezu die Bemühungen um Ballet und Pantomime.“ (XXXI, 292) Was Chandos

geschichtsphilosophischen Text über das Identische im zeitlich Verschiedenen.“ (Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.188.)

¹⁰⁴ Vgl. Hofmannsthal, Kessler, *Briefwechsel*, S.45/ Brief vom 9.4. 1903.

¹⁰⁵ Hugo von Hofmannsthal. Leopold von Andrian. *Briefwechsel*. Hrsg. v. W. H.Perl. Frankfurt a.M.: Fischer, 1968, S.160/ Brief vom 16.1.1903.

¹⁰⁶ Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.190.

¹⁰⁷ Vgl. Yates, *Schnitzler*, S.48. (An Schnitzler schrieb er im Juli 1902 sogar, wegen seiner tiefen Verstimmung habe er seit 1899 nicht richtig gearbeitet. [Vgl. ebd.])

mittels Sprache zu erreichen versagt bleibt, ist in der Pantomime, so Hofmannsthal 1911, darstellbar: „Solch ein stummes Schauspiel ist aber auch nicht weniger als eine Erfüllung jenes delphischen Gebotes: ‘Erkenne dich selbst’.“ (P III, 50)

Tanz und Pantomime veranschaulichen also jene Inhalte, die sprachlich nicht oder nur unvollkommen vermittelt werden können: So handelt die erste dieser Dichtungen, *Triumph der Zeit* (1901), davon, „daß das Leben nicht eine Summe gleichgerichteter Erfahrungen darstellt, sondern eine in ihren Widersprüchen unauflösbare Einheit, ein spannungsvolles Ganzes“¹⁰⁸. Während Begriffe, so Mausers Interpretation, auf Trennung der Phänomene abzielten, die Essenz des Lebens daher nicht zu erfassen vermöchten, könnten Bilder und Szenen „das Ineinander, Füreinander, Miteinander, das Interdependente, das Wechselseitige und das Einander-Bedingende heterogener Momente des Lebens“ vor Augen führen. (Vgl. ebd.)

Die nonverbale Darstellung vermag also alles bzw. das Ganze zu fassen, nicht zuletzt auch deswegen, weil sie auch vom Unbewussten geprägt und rezipiert wird; dies bestätigt auch eine Notiz Hofmannsthals, überschrieben mit dem Titel „Brief an 2 Schauspieler“ (1904):

Euer Beruf ist es, die Einzigkeit der Situationen darzulegen, das wogegen die lyrische Darstellung verfehlt; wenn man an Euch denkt erinnert man sich, ihr vollkommenen bewusstlosen Dichter, dass die in Worten gegebenen Darstellungen des Lebens unvollkommen sind weil sie andere Möglichkeiten offen lassen. (XXXI, 91f.)

Während sich also Anzeichen der Sprachskepsis besonders in den Jahren um die Jahrhundertwende häufen, betont Hirsch wiederum, dass Hofmannsthal zur Zeit der Entstehung des Briefes bereits wieder sehr produktiv gewesen sei und an *Das Leben ein Traum*, *Elektra* und an *Das Gerettete Venedig* gearbeitet habe.¹⁰⁹

Schon aus dem bisher Gesagten lässt sich schließen, dass es wohl gerechtfertigt ist, von einer Chandoskrise bei Hofmannsthal zu sprechen; allerdings müsste man hinzufügen, dass die eigentliche Schaffenskrise sich auf die Zeit vor August 1902 bezieht. Auch wenn der Dichter seine sprachkritische Position nicht mehr verlassen sollte, so hatte er zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits begonnen, die Krise zu überwinden.

Wir können also - auch unter Berücksichtigung der Ausführungen im Kapitel zum Ästhetizismus - davon ausgehen, dass Hofmannsthal wie Chandos von einer Sprach- und Erkenntniskrise betroffen war; die Frage nach deren Ursprüngen und Auswirkungen muss jedoch neuerlich aufgerollt werden.

Der Einfluss von Nietzsche auf den jungen Hofmannsthal, insbesondere im Hinblick auf seine Bewusstseinskritik, wurde aufgezeigt, und diese hat sich gewiss auch im „Brief“ niedergeschlagen: Bewusstwerdung, ob nun in der Entwicklung des einzelnen Individuums, der

¹⁰⁸ Wolfram Mauser: ‘Hofmannsthals „Triumph der Zeit“. Zur Bedeutung seiner Ballett- und Pantomimen-Libretti.’ In: *Hofmannsthal und das Theater. Die Vorträge des Hofmannsthal Symposiums*. Wien 1979. Hrsg. v. Wolfram Mauser. Wien: Halosar, 1981, [= Hofmannsthal-Forschungen, 6.], S.143.

menschlichen Zivilisation oder als Schritt vom Unbewussten zum Bewussten, ist wesentliche Ursache der Krise. Erinnern wir uns an die von Hofmannsthal übernommene Überzeugung Nietzsches, das zu Bewusstsein Gebrachte sei immer nur das Nicht-Individuelle an sich¹¹⁰ - und nach Hofmannsthals Forderungen, war es gerade das Besondere und Ganze, das der Künstler ausdrücken sollte. Den sprachkritischen Aspekt bei Nietzsche - Sprache könne nicht mehr zum „Ding an sich“ vordringen (vgl. ebd., S.133.) - finden wir ebenfalls bei Lord Chandos wieder, wenn er sagt: „es ist Rhetorik in diesen Fragen, Rhetorik, [...] deren von unserer Zeit so überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen.“ (8)

Sprachkritik, ein sowohl bei Naturalisten als auch bei den Dekadenten des späten 19. Jahrhunderts verbreitetes Phänomen¹¹¹, das sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein fortsetzte, ging jedoch über das bloße Unbehagen daran, dass Sprache nicht authentisch sei, hinaus: Sprachkritik war gleichzeitig Kulturkritik, für Hofmannsthal ebenso wie für Nietzsche. So wie Wörter mit dem Wesen der Dinge nichts mehr zu tun hatten, existierten umgekehrt (und das trifft vor allem auf Nietzsche, später aber auch auf Mauthner zu,) tradierte Ideale nur noch vermöge der entsprechenden abstrakten Begriffe, sie wurden zu „Lügen“ der Sprache, die keinerlei Bezug zu den Erfahrungen des Menschen hatten. (Vgl. ebd., S.173.) Nietzsche, der - wie andere Sprachkritiker auch - an die Tradition der aufgeklärten Vorurteilkritik des 17. und 18. Jahrhunderts anschloss, in seiner Radikalität aber weit darüber hinausging, vollzog daher eine „Umwertung der Werte“, die einer „Umwertung der Geltung von Wörtern gleichkam“. (Vgl. ebd., S.175.) Derselbe Prozess ist im „Brief“ nachgezeichnet: der Widerwille, der Chandos angesichts von Komplementärbegriffen wie „gut“ und „böse“ befällt, die Verweigerung der Urteilsbildung mithilfe dieser konventionellen Begriffe rührt nicht aus dem plötzlichen Zweifel an der Sprache allein, sondern resultiert zuallererst aus der tiefen Skepsis den gewohnten Denkmustern und kulturell bedingten Werten gegenüber.¹¹² Die Worte von den „[z]wei „heilige[n] Arbeiten: das Auflösen und das Bilden“(vgl. A, 104.) könnten daher auf die Begriffe ebenso wie auf deren Signifikate bezogen werden. Einer neuen Sprache und Sicht der Dinge muss ein Prozess der Dekonstruktion vorausgehen, der in seiner Vollendung Leere ist; anders ausgedrückt: „Lord Chandos will das System des ‘Hohen’ und des ‘Niedrigen’ zu Erfahrungen hin überschreiten, die es verschwinden lassen.“¹¹³

Neben Nietzsche lässt sich ein weiterer Einfluss bzw. eine Übereinstimmung (vgl. XXXI, 286.) mit Fritz Mauthners *Beiträge[n] zu einer Kritik der Sprache*, deren ersten beiden Bände 1901

¹⁰⁹ Vgl. Rudolf Hirsch: *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995, S.49.

¹¹⁰ Vgl. Meyer-Wendt, *Gedankenwelt Nietzsches*, S.40.

¹¹¹ Vgl. Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.170.

¹¹² Dies entspricht Hofmannsthals später in seiner „Idee Europa“ geäußerten Ansicht, Sprachkritik sei aus einem „unsäglichen Relativismus“ heraus entstanden, der „die Sitten von heute und ehemals als *relativ* enthüllt, alles als ein Werden gefaßt, Wissenschaft, Kunst und Sittlichkeit selber in Frage gestellt“ hat. (Vgl. P III, 376)

erschienen waren, bestimmen. Hirsch sieht dieses Werk, mit dem Hofmannsthal sich nachweislich beschäftigt hatte, als Werk, „das, nachdem Nietzsche die Sprache als Fälschung denunziert hatte und Ernst Mach dem Wort die Möglichkeit den Begriff zu decken bestritten, die radikalste Skepsis gegenüber der Abstraktion der begrifflichen Sprache zum Ausdruck brachte“.¹¹⁴ Mit seiner Negation sei Mauthner zum Wegbereiter für eine neue Mystik geworden (vgl. ebd.), deren Auswirkungen wir ja im zweiten Teil des „Briefes“ sehen können.

Interessant ist an diesen *Beiträgen* vor allem eine der Hauptthesen, wonach Sprachkritik Voraussetzung aller Erkenntnistheorie sei¹¹⁵; interessant deswegen, weil anzunehmen ist, dass Hofmannsthal, der auch mit Bacons Aufsätzen vertraut war, diese Analogie zwischen den beiden nicht entgangen sein wird: in *Novum Organum*, seiner Abhandlung zur neuen wissenschaftlichen Methode der Induktion, argumentierte Bacon, der menschliche Geist müsse sich zuerst von seinen intellektuellen Fehlern - den sogenannten „*Idols of the Mind*“ - befreien; besonders hervorzuheben sind unter diesen die „*Idols of the Market Place*“ oder „*Idola fori*“, die aus dem Zusammenleben der Menschen und deren Bedürfnis, miteinander mit dem trügerischen Medium der Sprache („*the treacherous medium of language*“) zu kommunizieren, folgen.¹¹⁶ Hinzufügen muss man jedoch, dass Bacon die Möglichkeit, dieses große „Wissensgebäude“, „*The Great Instauration*“, zu errichten, wohl optimistisch beurteilte, während Mauthner, als er seine *Beiträge* verfasste, bereits davon überzeugt war, dass die Sprache „völlig untauglich für den modernen Geist der Exaktheit“¹¹⁷ und daher „ein elendes Erkenntniswerkzeug, aber ein ausgezeichnetes Werkzeug der Poesie sei“.¹¹⁸

Es scheint daher einerseits zwar richtig, wenn Wunberg den Wandel des Lord Chandos, als den Bacon'schen Intentionen entsprechend, positiv beurteilt:

¹¹³ Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.190.

¹¹⁴ Hirsch, *Beiträge*, S.50.

¹¹⁵ Zitiert nach: Yates, *Schnitzler*, S.8.

¹¹⁶ Zitiert nach: *The Oxford Companion to English Literature*. Hrsg. v. Margaret Drabble. 5. Ausg. Oxford, New York, Tokyo, Melbourne: OUP, 1985, S.57.

Man könnte vermuten, dass Hofmannsthal sich unter anderem gerade wegen dieses sprachkritischen Aspektes für Bacon interessierte; natürlich aber auch aufgrund der Auswirkungen des Empirikers auf die europäische Zivilisation. Bemerkenswert ist allerdings auch das folgende Urteil über Bacons Stil, das vielleicht weiterführen könnte: „Bacon's prose is rich, ornate, and supple. To a modern cast of mind there is a noticeable, but by no means unpleasing, contrast between the plainness of much of his matter and the ornamentation of his manner. *He contributed as much as anyone to the depth of the contemporary division between art and science, but there is no sign of it in his own writing.*“ (Meine Hervorhebung; ebd.) In dieselbe Richtung scheint nämlich der Aphorismus zu gehen, der in Hofmannsthals „Brief“ überraschenderweise von Bacon in seinem Brief an Chandos zitiert wurde: „*Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat.*“ (461) Überraschend deshalb, weil er doch zu implizieren scheint - und das wirft nun der *Empirist* Bacon seinem Schüler Chandos vor -, dass es diesem an Gefühl mangle, denn der Verstand hat ihm doch offensichtlich zugesetzt. (Es spricht alles dafür, dass Hofmannsthal in Bacon, so wie im frühen Chandos auch, Gegensätze noch vereinigt sah.)

¹¹⁷ Vgl. Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.176.

¹¹⁸ Zitiert nach: Elisabeth Leinfellner-Rupertsberger: „Die Republik der Sprachen bei Fritz Mauthner: Sprache und Nationalismus“. In: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Hrsg. v. Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, [=Studien zur Politik und Verwaltung. Bd.46.], S.393.

Wenn Chandos [...] den Verlust der falschen Vorurteile bei sich feststellt, so ist - von Bacon her gesehen - kein Grund zur Klage. Erst durch die so geschaffene neue Situation kann Chandos das werden, was er mutatis mutandis bei Abfassung des Briefes bereits ist: ein bewusster, denkender Mensch. Aus dem beklagenswerten Zustand wird so unversehens die einzig richtige Ausgangsposition für ein neues Daseinsverständnis. Es ist die Vorbedingung für eine erfolgreiche 'Instauratio' [...] geschaffen.¹¹⁹

Hofmannsthal trifft sich in diesem Punkt mit Bacon, insofern als er eine solche Dekonstruktion, die Befreiung von überkommenen Vorstellungen und Begriffen, als Voraussetzung vorurteilslosen Denkens, dieses wiederum als Grundlage für die Schaffung einer neuen Sprache erkennt; was aber die Möglichkeiten der Sprache im Dienste der empirischen Wissenschaften angeht, steht er der Auffassung seines Zeitgenossen Mauthner weit näher. Wunbergs uneingeschränkt positive Interpretation eines unter dem Einfluss Bacons zum bewussten, rationalen Individuum transformierten Lord Chandos - er spricht von dem „tröstliche[n] Schluss des Briefes“, der „Möglichkeit eines rationalen Auswegs“¹²⁰ - erscheint überzogen, aber immerhin nachvollziehbar, sie wird aber da schlichtweg unglaublich, wo er Chandos mit Hofmannsthal gleichsetzt¹²¹, denn es ist bekannt, dass Hofmannsthal „die im neunzehnten Jahrhundert sich mehr und mehr emanzipierende Sprache der Wissenschaft“ ablehnte, jedoch stand er der Wissenschaft insgesamt, die über dem Einzelnen das Allgemeine zu vergessen drohte, skeptisch gegenüber.¹²² Es war aber nicht nur die Wissenschaftssprache speziell, die ihm Kopfzerbrechen bereitete: er bezweifelte auch an verschiedenen Stellen, so zum Beispiel in einem Brief aus dem Jahr 1895 an seinen Freund von Bebenburg, den Wert der abstrakten Sprache:

Die vielen tausend abstracten, in einanderübergehenden, einander durchdringenden abstracten Begriffe sind wie das Geschiebe, das der große Strom an beiden Ufern hinlagert. Wenn man in der Mitte auf dem lebendigen Wasser schwimmt, gehen sie einen gar nichts an und man soll sich gar nicht darum kümmern.¹²³

Abstrakte Begriffe sind also wie totes Gestein, der „lebendige“ Dichter muss sich daher um eine andere Sprache bemühen. Genau so war der Weg des Lord Chandos: anstatt der toten Steine sind es hier alte „modrige Pilze“ (P II, 12); durch die zerfallenden abstrakten Worte rettet er sich zunächst ins Leere (vgl. P II, 13). Kovach vergleicht diese Leere mit dem „Nichts“ bei Mallarmé:

Mallarmé and other Symbolist poets had disdained the „vereinfachenden Blick der Gewohnheit,“ and had analyzed ordinary language into its basic elements in their effort to create a fundamentally new poetic language; and Mallarmé had faced, and accepted, this néant he, like Chandos, found behind these words deprived of all referential significance.¹²⁴

¹¹⁹ Gotthart Wunberg: „Francis Bacon, der Empfänger des Lord Chandos Briefes von Hugo von Hofmannsthal.“ *German Life and Letters* (1962), S.198.

¹²⁰ Vgl. ebd., S.200.

¹²¹ So schreibt er etwa: „ein historischer Chandos hätte sich um die Beseitigung der Vorurteile bemühen müssen, dem Chandos-Hofmannsthal zerfallen diese von selbst“. (Ebd., S.199.)

¹²² Vgl. Hirsch, *Beiträge*, S.50.

¹²³ Hofmannsthal, Bebenburg, *Briefwechsel*, 1966, S.81/ Brief vom 18.6.1895.

¹²⁴ Kovach, *Hofmannsthal*, S.243f.

Zu ergänzen ist, dass Mallarmé dieses Nichts wohl nicht bloß „akzeptierte“; vielmehr erschien es ihm als die einzige Möglichkeit, die Idee des Absoluten, das heißt Ganzen darzustellen:

Allein das reine Nichts, die absolute Leere birgt und verbirgt die ideale Welt: „l’infini“ enthalten in „le néant“. [...] Der Zugang zur reinen Idee erschließt sich Mallarmé nur ex negativo. Die Tilgung der gegebenen, konkreten Welt aus dem Bewußtsein soll die Ahnung eines ganz Anderen wecken. Dieses Auslöschen der Realität kann natürlich kein vollständiges sein. Es ist ein vibrierendes Beinahe-Verschwinden.¹²⁵

Analog dazu ist auch im „Chandos-Brief“ die Unmöglichkeit des Sagens als bloße Annäherung an das Schweigen zu verstehen.

Hofmannsthal grenzt die andere Sprache der Dichtung, um die er rang - so wie Chandos - auch gegenüber der Alltagssprache ab¹²⁶, begibt sich damit aber ebenfalls in eine problematische Situation, vor allem deshalb, weil ein Gedicht nur aufgrund seiner Wirkung zu rechtfertigen ist, der Leser also fähig sein muss, eine Beziehung zu ihm herzustellen. Kovach folgert daraus:

Thus poetic language exists in a very delicate balance between, on the one hand, excessive closeness to ordinary discourse, viewed by both Hofmannsthal and Mallarmé as fundamentally debased, and on the other, such a great removal from ordinary discourse that the poet’s control over his language, indeed his very sanity, is threatened. It is this danger which [...] is given definitive artistic expression in „Ein Brief“. (Ebd.)

Während dieser Ansicht wohl weitgehend zuzustimmen ist, sollte die allzu vage Formulierung von der „Bedrohtheit der Kontrolle des Dichters über seine Sprache“ präzisiert werden: bei Chandos geht die Bedrohung wirklich bis zum Extrem der künstlerischen Sterilität, aber auch Hofmannsthal muss die Gefahr der Isolation des Dichters sehr deutlich gespürt haben¹²⁷ und das Problem hat sich, so die These, zugespitzt auf die existentielle Frage, was das ästhetisierende Wort noch zu leisten vermag.

Kovach behauptet in seiner Studie, die Sprachkrise bei Chandos und Hofmannsthal komme daher, dass sie versuchten, eine „poésie pure“ zu schaffen¹²⁸; auch wenn er die Aussage dahingehend relativiert, dass der „Brief“ natürlich ein fiktiver Text sei, reduziert er damit den literarischen Text auf seine biographische Dimension, womit er der Überlagerung mehrerer Bedeutungsebenen, die vor allem durch die Spiegelung des *Fin de Siècle* im Elisabethanischen Zeitalter bedingt ist, nicht gerecht wird. Natürlich gibt es aber Korrespondenzen zwischen dem fiktiven und dem tatsächlichen Verfasser des Briefes.

Wenn Hofmannsthal im Jahre 1896 in einem Brief an Bebenburg schreibt: „Ich fühle mich immer inniger mit den Menschen, dem Leben und dem großen Weltganzen verknüpft, wenn ich so

¹²⁵ Hoffmann, *Symbolismus*, S.128f.

¹²⁶ Vgl. Kovach, *Hofmannsthal*, S.142.

¹²⁷ An seinen Freund Kessler schrieb er im Jahre 1904, um seine „Dankbarkeit dafür auszudrücken, daß es einen Ort giebt, wo man hingehen und für einige Tage aufhören kann sich isoliert zu fühlen.“ Und er fuhr fort: „Wenn ich sage, ‘aufhören sich isoliert’ zu fühlen, so meine ich nicht, daß ich hier ganz allein bin. [...] Aber als Mensch meiner Zeit, als Künstler meiner Zeit finde ich mich samt meinen Freunden isoliert, finde uns an einem einsamen Rande hangen. Das Gefühl, eins zu sein mit meiner Epoche, dieses Gefühl überhaupt kennen gelernt zu haben, danke ich Ihnen.“ (Hofmannsthal, Kessler, *Briefwechsel*, S.64/ Brief vom 18.6.1904.)

gewissermaßen abseits stehe, als wenn ich mitten drin bin.“¹²⁹, dann ist die Analogie zu Chandos, der in seiner in gewissen Augenblicken empfundenen Allverbundenheit doch völlig isoliert ist von seiner sozialen Umgebung, nicht zu übersehen. Auch in der Daseinsauffassung Hofmannsthals in der sogenannten lyrischen Phase spiegelt sich der mystische Chandos wider:

das allein Wissenswerte, der Sinn des Daseins, ist aus jeder einzelnen tiefsinnig erfaßten Erscheinung des Lebens ganz ebenso zu verstehen, d.h. in einer blitzartigen Offenbarung für den Moment zu erhaschen und mit den eigenen tiefen Ahnungen und dumpfen Vermutungen der Seele in Beziehung zu setzen, als wie aus einem ganzen großen System von wissenschaftlich analysierten Erscheinungen.¹³⁰

Die Liste an ähnlichlautenden Beispielen ließe sich fortsetzen. Solche Querverbindungen, zum Beispiel zum „Hinüberfließen [des Chandos] in jene Geschöpfe“ (P II, 15), sind jedoch auch in der lyrischen Dichtung zu finden: so in der Terzine „Die Stunden! Wo wir auf das helle Blauen“ (vgl. I, 49).

Ein weiteres, sehr bekanntes Gedicht, das diesen Glauben der Verbundenheit des Ich mit allen Erscheinungen des Daseins ausdrückt, ist „Manche Freilich ...“, dessen Zeilen „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten/ Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,/ Noch weghalten von der erschrockenen Seele/ Stummes Niederfallen ferner Sterne.“ (I, 54) Licht auf die Person des jungen Dichters werfen: das lyrische Ich dieses Gedichtes erlebt sich selbst „als Universum“, wie Hofmannsthal später in *Ad me ipsum* erläuterte. (Vgl. A, 262.) Eine ähnliche Figur begegnet uns im Magier in „Ein Traum von grosser Magie“, ein Gedicht, das nicht allein des Namens wegen Hofmannsthals Phase der „Sprachmagie“ sehr deutlich repräsentiert: Der Magier hat, wie Chandos in seinen ekstatischen Augenblicken, Zugang zu den tiefsten Sphären seines Ich, und er erlebt den Zustand der Entgrenzung genau wie dieser: „Er fühlte traumhaft aller Menschen Los/ So wie er seine eignen Glieder fühlte/ Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß.“ (I, 53) Hofmannsthal verleiht der Krise des Lord Chandos also jene Züge, die er sowohl an sich selbst als auch an anderen Dichtern wahrgenommen hatte. Einer davon war, wie er in einem Aufsatz im Jahre 1896 ausgeführt hatte¹³¹, Gabriele d’Annunzio: So wie Chandos

trägt [dieser] eine Welt in sich, ein wirkliches Universum, und seine Phantasie ist wahrhaftig „der Seele Weltseele“, nicht dürre Begriffe sind in ihm die Korrelate der äußeren Dinge, sondern etwas *vom Hauch und Wesen der Wesen* [...]; er fühlt die innerste Schönheit und Traurigkeit der wechselnden Dinge und hat manchmal solche Gewalt über die Worte, daß sie ihm in die mystisch vielsagendste, die absolut schöne Periode zusammenfallen und einen flüchtigen Abglanz transzendenter, den Atem beraubender Vollkommenheit geben. (PI, 345f.)

Während Hofmannsthal aber die „Sprachmagie“ eines d’Annunzio - ebenso wie die anderer großer Ästhetizisten - bewunderte, sah er die Gefahr der Isolation in ihrer Distanz vom Leben ganz deutlich. Noch in „Der Dichter und diese Zeit“, einem Vortrag aus dem Jahre 1907, finden wir jedoch dieselbe Überzeugung von der Macht der poetischen Sprache: „Vermöge der Sprache

¹²⁸ Kovach, *Hofmannsthal*, S.104.

¹²⁹ Hofmannsthal, Bebenburg, *Briefwechsel*, S.122/ Brief vom 11.7.1896.

¹³⁰ Ebd., S.58/ Brief vom 27.9.1894.

ist es, daß der Dichter aus dem Verborgenen eine Welt regiert, deren einzelne Glieder ihn verleugnen mögen“ (PII, 239); und die wesentliche Rolle des Dichters ist es, mittels Sprache Zusammenhang und Ganzheit zu stiften (vgl. ebd. 240f.). Selbst für die Lesenden vollzieht sich für Augenblicke eine solche Synthese: „Auch ihnen erlöst sich, wie dem Schaffenden, die Seele vom Stofflichen, nicht indem sie es verschmährt, sondern indem sie es mit solcher Intensität erfaßt, daß sie hindurchdringt.“ (Ebd. 254f.)

Wenngleich sich Hofmannsthal der Tatsache bewusst ist, dass eine solche Durchdringung auf Augenblicke beschränkt bleiben muss, hält er in seinem Vortrag offenbar weiterhin an einem Ideal der Dichtung fest, das Lord Chandos zuvor bereits aufgegeben hatte:

aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form¹³² in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra. Dies war mein Lieblingsplan. (P II, 9)¹³³

Aus dem Vergleich dieses Ideals mit der Musik lässt sich schließen, dass Paters Ausführungen über die Einheit von Stoff und Form eine wesentliche Quelle für diese Vorstellung Hofmannsthals waren. Denn, wie bereits angedeutet, war es für den englischen Kritiker die Musik, nach der alle anderen Künste strebten, da „in ihr eine solch unlösbare Einheit von Stoff und Form erreicht ist, wie sie anderen Künsten nicht möglich ist. Diese können sich aber der Struktur der Musik annähern, indem der Inhalt oder das Thema des Kunstwerks ganz von der Form durchdrungen wird.“¹³⁴ Eine solche Annäherung war nur denkbar als „ein Zurückdrängen des Stofflichen, des Thematischen oder des Inhalts, insofern er von der Form getrennt werden kann. Für die Dichtung bedeutet dies ein Zurückdrängen der erzählenden Elemente, auch der Fabel.“¹³⁵

¹³¹ Vgl. die Beschreibung seines „Ratten-Erlebnisses“: „Alles war in mir“. (P II, 15)

¹³² Form sei hier nicht die Gestalt des Kunstwerks, „sondern das organisierende Prinzip, das das Stoffliche völlig durchdringt und mit ihm identisch wird“, betont Stamm. (Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.122f.)

¹³³ Die Erläuterungen zum Chandosbrief verweisen auf den Ursprung dieser Idee der „Verbindung von Musik und Algebra“ bei Novalis; Sprache „muß wieder Gesang werden“, forderte dieser. (XXXI, 298) Musikalisierung der Lyrik war bekanntlich auch wesentliches Prinzip des Symbolismus; besonders für Mallarmé war sie oberstes Gebot, Baudelaire „empfand [aufgrund der Musikalisierung der Literatur und Literarisierung der Musik] in Wagners Musik die Entsprechung zur eigenen Dichtung.“ (Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S.86.) Letzterer war es wiederum, der Nietzsche in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) dazu inspirierte, für die Sprache der Literatur „eine der Musik ähnliche [...] Entgrenzung“ zu fordern, eine Sprache also, deren Zeichen ihre Referenzqualität verloren hätten. (Vgl. Griminger, „Sturz der alten Ideale“, S.184f.)

¹³⁴ Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.104. (Hier und im Folgenden auch über den Formbegriff Paters.)

¹³⁵ Vgl. ebd., S.105. (Stamm verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Aussage Schillers, wonach „das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters [darin bestehe], daß er den Stoff durch die Form vertilgt.“ Seine Begründung war jedoch, dass „durch die Form allein [...] auf das Ganze des Menschen“ gewirkt werde. Aus der bisherigen Darstellung der Hofmannsthal'schen Dichtung und Gedankenwelt sollte deutlich werden, dass diese Ansicht Schillers ihn ansprechen musste. So meint denn auch Stamm, man könne annehmen, „daß Hofmannsthal Paters Äußerungen über die Form auf dem Hintergrund der Schillerschen ästhetischen Überlegungen verstand“. (Ebd.)

Indem dieses Ideal im „Brief“, wie auch Stamm konstatiert, als „verlorene Erfahrung“ dargestellt wird und, wie zu ergänzen wäre, es sich dabei nur um die Erkenntnis im Zuge der Rezeption handelte, während die eigene schöpferische Umsetzung dieser Erkenntnis ein Plan blieb, wird „auf die Unmöglichkeit, das Patersche Ideal innerhalb der Dichtung zu verwirklichen“ (Ebd., S.123.) verwiesen. Die Infragestellung dieses Ideals bezeichne also „eine Abkehr vom Bereich der Lyrik“. (Vgl. ebd.) Die im „Brief“ dargelegte Sprachkritik Hofmannsthals ist daher eine doppelte: sie bezieht sich einerseits auf die konventionelle, unauthentische Sprache der abstrakten Begriffe, andererseits aber - und hier wäre der Ausdruck Sprachskepsis angemessener - auf die von der Alltagssprache abgehobene, von symbolistischen Prinzipien geprägte poetische Sprache sowie auf das vom Werk Paters assimilierte Form-Ideal der Dichtung; der Brief handelt, wie Grimminger feststellt, „vom Verlust des Vertrauens nicht nur in die überlieferte, sondern auch in diejenige Sprache, die Hofmannsthal eben noch virtuos benutzte“.¹³⁶

Bomers meint in seiner Studie zu Hofmannsthals „Brief“, dem Dichter gelinge die „Überwindung der Sprachkrise in der Überschreitung der Grenze zum Transzendentalen durch die symbolische Sprache des Mythos“.¹³⁷ Damit trifft er die Wahrheit aber nur zum Teil: einerseits war eine solche Sprache tatsächlich das Ideal Hofmannsthals, das er bis dahin in seiner fiktionalen Prosa wohl kaum in diesem Ausmaß verwirklicht hatte; insofern kann man davon ausgehen, dass der Text, der die Sprachkrise beschreibt, bereits den ersten Schritt zu deren „Überwindung“¹³⁸ darstellte. Die erhöhte Zugänglichkeit der Prosa (gegenüber der Lyrik) verbindet sich dabei mit der gesteigerten Bildhaftigkeit der Sprache, die im „Brief“ jedoch in den sinnlich-körperhaften Erfahrungen¹³⁹ des Lord Chandos eine neue Qualität der Unmittelbarkeit erreicht. Andererseits war diese Krise für Hofmannsthal, wie zu sehen sein wird, nur durch einen längerfristigen Prozess der Neuorientierung bezüglich der Ausdrucksformen zu bewältigen, wobei die nonverbalen Künste bzw. ihre Mittel der Darstellung eine entscheidende Rolle spielen sollten.

Das bildhafte Schreiben, „Hofmannsthals Übersetzung von ‘Seh-Bildern’ in ‘Sprach-Bilder’“,¹⁴⁰ ist einerseits wohl als eine Reaktion auf seine sprachkritische Haltung zu sehen, es ist aber auch - und darin äußert sich seine Ambivalenz gegenüber dem eigenen Medium - Ausdruck der Hoffnung, gerade mithilfe der dichterischen Sprache eine Gegenwelt zur Erfahrung von

¹³⁶ Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.187.

¹³⁷ Bomers, *Chandosbrief*, S.84.

¹³⁸ „Überwindung“ kann dabei wohl nur in dem Sinne verstanden werden, dass Hofmannsthal seine Überzeugung von der Unzulänglichkeit der Sprache, die ihn weiterhin prägte, in seiner Dichtung mehr und mehr durch andere Mittel der künstlerischen Gestaltung kompensierte.

¹³⁹ Diese „sinnlich-körperhafte Welterfahrung“ erscheint in anderen Texten Hofmannsthals als „Klopffzeichen‘ im Blut, ‘Chiffren’-Sprache des Körpers oder einer Ausdrucksmächtigkeit ‘an der Grenze’ des ‘Leibes’“. (Vgl. Eilert, „Kunst-Essay“, S.59.) Zu diesem Thema vgl. auch: Bettina Rutsch: *Leiblichkeit der Sprache, Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang. Europ. Verlag der Wissenschaften, [=Europ. Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Bd.1675], daraus besonders Kap.VII, S.260-287.

¹⁴⁰ Vgl. Eilert, „Kunst-Essay“, S.63. (Eilert bezieht sich hier auf Ethel Matala de Mazzas Studie *Dichtung als Schau-Spiel*.)

Fragmentarisierung und Zerfall schaffen zu können. Denn Mythos¹⁴¹ und Metapher vermögen seiner Ansicht nach verlorene Einheiten (zwischen Ich und Welt, Innen und Außen etc.) wiederherzustellen: die „metaphorische Struktur der Sprache ermöglicht die blitzartige Verknüpfung des Entferntesten, die Vermittlung der Seinsbereiche. Sprache vermittelt ihrem Wesen nach zwischen Innen und Außen, Sinneseindruck und seelisch-geistigem Gehalt“.¹⁴² Demgemäß schrieb Hofmannsthal in seiner „Philosophie des Metaphorischen“, die Metapher kreierte einen Zustand einer „plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren“. (PI, 223) Das Metaphorische musste daher für ihn „das eigentlichste innerste Schema des Menscheistes“ (PI, 220) repräsentieren, gleich wie Nietzsche in seinem 1873 verfassten, jedoch erst postum veröffentlichten Essay „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“ in der Metapher „die wahre Natur nicht nur der Sprache, sondern auch des menschlichen Daseins“ feierte.¹⁴³

Dem „Trieb der ‘Metaphernbildung’“¹⁴⁴ hat Hofmannsthal in seinem „Brief“ ausgiebig gefrönt und damit die abstrakten Erfahrungen der Sprach- und Erkenntniskrise auf äußerst sinnliche, ja körperliche Weise dargestellt: Denken wir etwa an die abstrakten Worte, die dem Verfasser „im Munde wie modrige Pilze“ (P II, 12) zerfallen oder an seine Krankheit, die sich ausbreitet, „wie ein um sich fressender Rost“ (ebd.) - aber eine bloße Aufzählung von Beispielen würde dieser mit Bildern und Vergleichen versinnlichten, durch Synästhesien intensivierten Sprache nicht gerecht: in seinem „Brief“ finden wir den Ausdruck dessen, was Hofmannsthal selbst vom Dichter fordert: „sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens.“ (P II, 244)

Das Symbol bzw. die „symbolische Sprache des Mythos“ ermöglicht darüber hinaus, so könnte man durchaus behaupten, eine Annäherung an den Lieblingsplan des Lord Chandos: Form und Inhalt durchdringen einander in den Symbolen¹⁴⁵, denn wenn Chandos etwa seine „geistigen Qualen“ schildert und von dem „Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen, [dem] Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen“ (P II, 11) schreibt, so ist dies kein bloß formales, ästhetisierendes Element, sondern es umspannt zum einen wiederum geistige und sinnliche Erfahrungen, darüber hinaus vermittelt es aber auch Inhalte, die in dieser Dichte und Gleichzeitigkeit nur im Symbol ausdrückbar sind.¹⁴⁶

¹⁴¹ Die Bedeutung des Mythos in Hofmannsthals Werk entspringt anscheinend der Interpretation der Bilder des Burne-Jones als Darstellung von Mythen (P I, 226f.) und reicht bis zur Schaffung von eigenständigen Mythen in seiner Prosa, etwa der *Frau ohne Schatten* (vgl. Hofmannsthal, *Erzählungen und Prosa*, S.534.); der Mythos steht aber auch im Zentrum seiner konservativen Kulturkritik.

¹⁴² Hoffmann, *Symbolismus*, S.35.

¹⁴³ Vgl. Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.186.

¹⁴⁴ (Eine von Nietzsche ersonnene Bezeichnung.) Vgl. ebd., S.185.

¹⁴⁵ So weist auch Bomers, insbesondere im Zusammenhang mit dem Mythos des Tantalos und der Crassusepisode, auf diese Durchdringung hin. (Vgl. Bomers, *Chandosbrief*, S.96.)

¹⁴⁶ Während hier neben dem symbolistischen auch ein Goethe'scher Einfluss naheliegender erscheint - insbesondere in der Bedeutung der symbolischen Darstellung (für Goethe war sie die „Natur der Poesie“), aber auch in der Konzeption des Symbols als Verbindung von Besonderem und Allgemeinem - sind auch die

Hinter diesem „metaphorischen Prinzip“ steht, so Kovach, Baudelaires Konzept der „Correspondance“¹⁴⁷; danach wird

die Welt der Sinne [...] zur seelischen Erfahrung in ihrer „profonde unité“. Die Entsprechungen [der Correspondance] bestehen einerseits im Wechselbezug der unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen. In der Synästhesie offenbart sich der innere Zusammenhang der oberflächlich gesonderten Phänomene. [...] Entsprechungen bestehen auch [...] zwischen der sinnlich wahrgenommenen Welt und dem Geist und der Seele des Dichters.¹⁴⁸

Diese Vorstellung der „Correspondance“ durchzieht auch das ein Jahr später entstandene „Gespräch über Gedichte“: Die Kraft der poetischen Worte komme daher, „daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“ (PII, 90); genau darin sieht Gabriel die Voraussetzung für alle Poesie, für den Ursprung des Symbols: analog dazu, wie Chandos sein „ungeheures Anteilnehmen“ mit den Ratten im Augenblick ihres Todes beschreibt, erklärt Gabriel die Herkunft des Symbols aus dem symbolischen Opfertod: „Daß sich sein [eines Menschen] Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte.- Das ist die Wurzel aller Poesie“ (PII, 89) Kunst sorgt also - sowohl im Moment der Entstehung als auch im Augenblick ihrer Rezeption - für die Auflösung des Individuums oder, anders ausgedrückt, für das „Opfer des Subjekts“: „Zwischen der Notwendigkeit, Subjekt sein zu müssen, und der Bereitschaft, dessen festgefügte Ordnung der Sprache, des Denkens und Daseins zu ‘opfern’, bewegt sich der ‘Brief des Lord Chandos’ unaufhörlich.“¹⁴⁹ Es ist dies ein Opfer, das in seiner Ambivalenz dem Hin- und Hergerissensein zwischen Todesangst und Todessucht (vgl. A, 160) im *Fin de Siècle* entspricht: einerseits wird diese Auflösung ja angestrebt als ein Zustand, in dem das Absolute erfahrbar wird durch die Wiederherstellung des Ganzen - so repräsentierte der Wahnsinnige für Hofmannsthal „eine Form der erreichten Vollkommenheit“, und er setzt diesem die „Momente der Erhöhung“ im „Brief“ gleich (vgl. XXXI, 292). Der Drang bzw. Trieb zur Zerstörung des Subjekts korreliert mit der Ablehnung alles Festgefügteten, Gewordenen; stattdessen will der Dichter „[g]öttlicher sein als Gott, der als er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab damit Lüge (Festes Starres

Parallelen zu Wittgensteins Tractatus interessant: einerseits die Analogie zwischen dem „Lieblingsplan“ des Lord Chandos, dem Plan von der Form, die „das Stoffliche“ durchdringt, und der Intention Wittgensteins mit dem *Tractatus* eine „architektonische Struktur der Sprache“ zu schaffen: die „Architektonik der Sätze soll [...] genau dem Bau der Tatsachen entsprechen;“ (Hans Sluga: „Zwischen Modernismus und Postmoderne: Wittgenstein und die Architektur“ In: *Fin de Siècle Vienna*. Hrsg. v. G.J. Carr and Eda Sagarra. Trinity College Dublin 1985, S. 248.) Ähnlich wie Chandos musste Wittgenstein jedoch diesen Plan aufgeben; der ältere Wittgenstein „glaubte nicht mehr, daß es möglich sei, diese historisch gewachsenen Strukturen auf einem klaren Grundriß zu konstruieren.“ (Ebd., S.253.) Überraschender noch ist allerdings eine an seinen Freund Engelmann gerichtete Erklärung Wittgensteins, die einer Definition des Symbols nahekommmt: „Und es ist so: Wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen, so geht nichts verloren. Sondern das Unaussprechliche ist - unaussprechlich - in dem Ausgesprochenen enthalten.“ (Zitiert nach: Ebd., S.250.) Genau dieser Gedanke liegt wohl dem im Symbolismus wesentlichen Stilmittel der Ausparung zu Grunde.

¹⁴⁷ Vgl. Kovach, *Hofmannsthal*, S.72f. (Dieses nach einem Sonett Baudelaires benannte Prinzip ließe sich wiederum zurückverfolgen bis Novalis und - als direkter Einfluss auf Baudelaire - den schwedischen Mystiker Emanuel Swedenborg. In etwas anderer Form - als Glaube, unsere Welt wäre an eine höhere gebunden und Spiegelbild derselben - war „Correspondance“ bestimmend für Mittelalter und Renaissance. [Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S.76.])

¹⁴⁸ Vgl. Kovach, *Hofmannsthal*, S.78.

¹⁴⁹ Vgl. Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.193.

Gewordenes = Lüge) begieng“. (III , 352) Andererseits führt dieser Trieb jedoch zur Isolation, zur künstlerischen Sterilität, zum Tod und, trotz Destruktion der „festen Form“, zur Lüge: so sah Hofmannsthal in „Kaiser und Hexe“, in „Tor und Tod“, im Lord Chandos des „Briefes“, sowie im „Schwierigen“ „ein Verwischen der Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit also Lüge“. (XXXI, 292f.)

Wege nach der Krise

Es wurde gezeigt, dass Hofmannsthal auch nach der sogenannten Chandoskrise an den wesentlichen Elementen seiner (vom Symbolismus geprägten) Dichtungstheorie festhielt¹⁵⁰; besonders deutlich wird dies in den folgenden Worten Gabriels, (den der Verfasser wohl als seine Projektionsfigur konzipierte), im „Gespräch über Gedichte“: „Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft.“ (PII, 84)

So gesehen ist die Krise keine völlige Zäsur, sondern stellt eine Veränderung bzw. Neuorientierung bei Wahrung einer gewissen Kontinuität dar. Indem Hofmannsthal kritisiert, was zur Sprachkritik und in deren Folge zur Isolation des Dichters geführt hatte, verurteilt er implizit auch den Standpunkt der Sprachkritik selbst - wir erinnern uns: es handelt sich dabei um eine „Krankheit“; allerdings kann er diesen Standpunkt ebenso wenig überwinden wie sein fiktiver Leidensgenosse Chandos¹⁵¹, wohl aber - im Gegensatz zu Chandos - gelingt es Hofmannsthal, neue Wege zu finden, sich dennoch mitzuteilen.

Der „Brief“ war ein erster längerer fiktionaler Text, in dem Hofmannsthal in verstärktem Maße versuchte, lyrische Elemente in die Prosa zu inkorporieren;¹⁵² dies wohl mit dem Ziel, dessen

¹⁵⁰ Vgl. Kovach, *Hofmannsthal*, S.145.

¹⁵¹ Hofmannsthal bleibt praktisch bis an sein Lebensende bei seiner sprachkritischen bzw. sprachskeptischen Haltung: So bekannte er 1928 in seinen Erläuterungen zur *Ägyptischen Helena*: „Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste.“ (XXXI, 226)

¹⁵² Eine Ausnahme bilden seine zwischen 1892 und 1898/99 verfassten Prosagedichte, wovon jedoch nur fünf als abgeschlossen zu betrachten sind. (Vgl. Stefan Nienhaus: *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende*. Altenberg, Hofmannsthal, Polgar. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1986, [=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. 85 (209)], S.142.) Abgesehen von „Glück am Weg“ handelt es sich dabei allerdings - im Gegensatz zum „Brief“ - um Kurztexte von einer Seite; nur einer davon wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert publiziert. (Vgl. ebd., S.140.) Auch in seiner kritischen Prosa finden sich Ansätze zu einer Verbindung von Prosa mit lyrischen Elementen bereits in den neunziger Jahren, so beschrieb er diese ja selbst als eine „Art Mache, zwischen kulturgeschichtlicher Reflexion und Prosagedicht“. (Zitiert nach: Rizza, *Criticism as Art*, S.82.) Ulrike Stamm bemerkt in ihrer Analyse des Textes „Walter Pater“ „erstaunliche und zum Teil fast surrealistisch anmutende Bilder und Vergleiche, die die Argumentation des Textes durchbrechen und diesem eine poetische Dimension verleihen“. (Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.35.)

Zugänglichkeit zu erhöhen.¹⁵³ Bekanntlich waren es aber dann vor allem dramatische Formen (vgl. ebd., S.51.), insbesondere die in Zusammenarbeit mit Richard Strauss entstandenen Libretti, die es Hofmannsthal ermöglichen sollten, seinen poetischen Grundsätzen im Wesentlichen treu zu bleiben, gleichzeitig aber ein weiteres Publikum zu erreichen.

Interessant ist, dass es ein englischer Stoff war, der ihn zu seinem ersten rein dramatischen Versuch inspirierte: Thomas Otways Trauerspiel *Venice Preserved*, das Hofmannsthal im Mai 1896 begeistert gelesen hatte (vgl. IX, 241), ließ bei neuerlicher Lektüre im Sommer 1901 zunächst den Plan entstehen, aus der populären, bereits mehrfach bearbeiteten Vorlage (vgl. ebd., 159f.) eine Novelle zu machen. (Vgl. ebd., 252.) Ein Jahr später jedoch, bemerkenswerterweise während er an „Ein Brief“ arbeitete, englische Geisteswelt ihm also gerade besonders gegenwärtig sein musste, „kam der Stoff [wie er in seinem Tagebuch festhielt] mit großer Lebhaftigkeit wieder“ (ebd., 253); einige Wochen später, im Oktober 1902, begann er mit der Niederschrift seines Stückes *Das gerettete Venedig*. Bereits gegen Ende des Jahres 1904 hatte sich der Dichter von diesem „shakespearisierenden Gebilde“, wie er es nannte (vgl. ebd., 267), distanziert, er verteidigte es jedoch gegenüber verschiedenen Kritikern als notwendigen Schritt seiner Entwicklung. So schrieb er im September 1904 in einem Brief an Hermann Bahr:

Sie müssen das Stück als das Resultat einer notwendigen, aber nun schon überwundenen Entwicklung aufnehmen. Ich hatte damals das leidenschaftliche Verlangen, mich der dramatischen - nicht mehr dramatisch-lyrischen - Form extensiv zu bemächtigen und meine Phantasie entzündete sich an dieser theatralisch gruppierten Anekdote [...]. Was so entstand, war ein Besitz, der mich doch in gewissem Sinn über meine eigenen inneren Möglichkeiten orientierte, ohne mich zu sehr zu befriedigen und zu beruhigen [...] (IV, 258.)

Dieser Weg Hofmannsthals zum Dramatischen, den er mit dem *Geretteten Venedig* und *Elektra* begonnen hatte (vgl. ebd.), wurde wesentlich mitgeprägt auch dadurch, dass er die Grenze des Sagbaren für sich festgelegt hatte: „- Die nackten Ideen kann man nicht präsentieren; das Höhere der Welt wird nur an den Individuen faßlich und an den Ordnungen unter den Menschen.“ (A, 191) Diese Gedanken, zusammen mit der Einschätzung seiner künstlerischen Fähigkeiten und seiner Auffassung vom Wesen des Dramas bzw. der Komödie, mussten seine Hinwendung zur darstellenden Form quasi vorprogrammiert haben: Er selbst sah dies wohl spätestens im Jahre 1907 so, als er Kessler für dessen tiefgehendes Verständnis seiner Kunst pries: „wie sehr du es immer erkannt hast, daß meine Tendenz, den Menschen unter den Menschen, nicht vor Gott oder unter der Idee zu sehen auf die Comödie hingeht; daß meine fast sonderbare Sensibilität, das was zwischen den Menschen ist, zu fühlen [...] auf die Comödie hingeht.“¹⁵⁴

Ein weiterer Impuls ergab sich aus den Affinitäten seiner Literatur zu benachbarten Formen der Kunst. Bereits „Ein Brief“ stand „in einer Tradition des Gesamtkunstwerks, die der Literatur [...]

¹⁵³ Yates sieht allein darin, dass der „Brief“ in Tageszeitungen publiziert wurde, eine Entschlossenheit „to work in a more accessible idiom and to achieve contact with a wider public“. (Yates, *Schnitzler*, S. 50.)

¹⁵⁴ Hofmannsthal, Kessler, *Briefwechsel*, S.157/ Brief vom 5. 9. 1907.

ein Höchstmaß an sinnlicher Suggestion abgewinnen wollte“.¹⁵⁵ nach der Musikalisierung der Sprache der früheren Lyrik und der lyrischen Dramen tendierte der „Brief“ eher zur Nachbarkunst der Malerei hin, was in der Betonung des Visuellen deutlich zum Ausdruck kommt.¹⁵⁶ Diese Hinwendung zur Malerei verhilft nicht nur dem Verfasser der „Briefe des Zurückgekehrten“ im intensivierten Erleben der Farben in den Bildern van Goghs zu einem Gefühl des Absoluten - in den Farben fühlt er „das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure“ (P II, 308) -, sondern sie bestimmte wohl auch Hofmannsthals Interesse für das Reinhardt'sche Theater. Reinhardt, so schrieb Hofmannsthal 1918, habe in der besonderen „Wertung des Augensinnes“ einem grundlegenden Bedürfnis der Zeit entsprochen:

Diejenigen, welche in der Farbe ebenso reizende Abgründe zu erkennen vermochten als in der Musik, sammelten sich als erste um ein Theater, das schon dadurch zum Malerischen kam, daß er das Mimische entschlossen in die Mitte stellte und von da aus folgerecht nach allen Richtungen ins Unendliche ging. Das Mimische bedarf, um sich auszuleben, des geschmückten, durch Farben und Licht modulierten Raumes. (P III, 434)

Dass Hofmannsthal in dieser Hinsicht sicherlich eine starke Affinität zu Reinhardts Theaterkunst empfand, liegt wohl auf der Hand. Denselben Ursprung hatte vermutlich auch seine ausgesprochene Bewunderung für den englischen Bühnen-Designer Edward Gordon Craig, der, heute als Vorläufer der modernen Theatertechnik anerkannt, den stilisierten und poetischen Bühnenraum konzipierte; Beleuchtungseffekte sollten dabei den poetischen Rahmen und die entsprechende Stimmung suggerieren.¹⁵⁷ Trotz mancher Unstimmigkeiten über finanzielle Angelegenheiten, welche die Zusammenarbeit zwischen den beiden beträchtlich einschränkten, schrieb der Dichter an seinen Freund Kessler, der den Kontakt zu Craig, wie zu so vielen anderen Künstlern aus Großbritannien, 1903 vermittelt hatte: „Jede erbsengroße Zeichnung oder vignette von ihm schreit: Genie.“¹⁵⁸

Die Idee des Gesamtkunstwerks kulminiert schließlich in Hofmannsthals Konzeption der „mythologischen Oper“, die, so der Dichter in seinen Erläuterungen zur *Ägyptischen Helena* (1928), als einzige literarische Form die Gegenwart, „diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo“, zu fassen vermag. (Vgl. XXXI, 227) Die sprachkritische Haltung blieb also für Hofmannsthals Schaffen im 20. Jahrhundert bestimmend, und das Thema Sprache wurde auch in späteren Werken wieder aufgenommen, so etwa im *Schwierigen*, über dessen Hauptfigur, Hans Karl Bühl, Yates schreibt: „like Chandos, Hans Karl was conceived as undergoing a crisis of identity. [...] As with Chandos, the crisis is associated with language. His mistrust of language [...] is based on the inexpressable quality of significant experience.“¹⁵⁹

¹⁵⁵ Vgl. Grimminger, „Sturz der alten Ideale“, S.194.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S.190, 195.

¹⁵⁷ Vgl. Hofmannsthal, Kessler, *Briefwechsel*, S.481f.

¹⁵⁸ Ebd., S.330/ Brief vom 10.6.1911.

¹⁵⁹ Yates, *Schnitzler*, S.190.

Das Englische am „Brief“: Bacon, Chandos und Shakespeare

Inwiefern reflektiert Hofmannsthals „Brief“ aber nun - über die Namen des fiktiven Verfassers und Adressaten hinausgehend - seine Auseinandersetzung mit englischer Kultur?

Die Frage nach dem Englischen des Briefes ist angesichts dieser fiktionalen Einbettung in die englische Renaissance naheliegend und wurde bereits verschiedentlich diskutiert. So betonte bereits H. S. Schultz in seinem Essay über die Quellen des „Briefes“ den ausgesprochen englischen Charakter dieses Textes: „the Chandos letter reminds the reader constantly of sixteenth-century England, especially through a wealth of classical allusions, mythological figures, actual titles of literary works, and glimpses of the life of an English gentleman. Its tone [...] is the poetic speech of a Spenser or Sydney or even of a Lily“.¹⁶⁰

Während Schultz jedoch Belege für Hofmannsthals Rückgriff auf Bacons Werke anführt (vgl. ebd., S.6ff.), macht er andererseits deutlich, dass „das Englische“ des „Briefes“ Produkt der schöpferischen Phantasie des Verfassers ist, das aus einem dichten Netz von verschiedensten Anspielungen und Verweisen besteht: „Hofmannsthal moved freely through the centuries, took what suited his intentions, and combined the ingredients into an imaginative portrait such as never existed in reality. He thereby fulfilled his aim of being ‘aktuell’, and avoided ‘dialogues of costumed dead’.“ (Ebd., S.8.) Da die kompositorischen Verfahren des Dichters also wesentlich nicht etwa vom Prinzip der Faktizität, sondern von ästhetischen Anliegen, besonders dem der Aktualisierung, der Verlebendigung von überliefertem Kulturgut, bestimmt sind, überrascht es nicht, wenn wir die Ideen des englischen Empirikers Bacon mit dem Denken der deutschen Romantik verwoben finden. (Vgl. ebd., S.9.)

Besonders offenkundig wird Hofmannsthals Methode der Stilisierung in der Figur des Lord Chandos: er habe darin, so Schultz, in anachronistischer Weise Details von drei historisch nachweisbaren Personen dieses Namens zu einer fiktiven Gestalt verschmolzen und diese mit Zügen von Goethe, Spenser und von sich selbst ergänzt. (Vgl. ebd., S.13.)

Dass die Quellen des „Briefes“ und die darin enthaltenen Anspielungen vielfältigster Art sind, belegt auch Franz M. Kuna; wenn er in seinem Essay Hofmannsthals Text in eine Reihe von „archetypal models in the tradition of communicating a crisis of consciousness and the mistrust in language that goes with it“¹⁶¹ stellt, verweist er etwa auf Diderot (vgl. ebd., S.69f.), konzentriert sich dann aber auf einen Vorläufer in der englischen Kultur, nämlich David Humes „Letter to a Physician“. (Vgl. ebd., S.76ff.) Dabei gesteht er ein, dass er keinen direkten Einfluss dieses

¹⁶⁰ H. Stefan Schultz: „Hofmannsthal and Bacon: The sources of the Chandos Letter. *Comparative Literature* XIII (1961), S. 6.

¹⁶¹ H. Stefan Kuna: „The expense of silence. Sincerity and strategy in Hofmannsthal’s Chandos letter.“ *Publications of the English Goethe Society* (1969-70), S.71.

bekanntem Beispiels einer Bewusstseinskrise aus dem frühen 18. Jahrhundert auf „Ein Brief“ nachweisen könne, jedoch bestünden „astonishingly close analogies between the way Chandos records the progress of his mental disintegration and the way David Hume reviews his own problems at the age of twenty-two“. (Vgl. ebd., S.76f.)

Die Dichte der Anspielungen im „Brief“, in der Kuna eine Vorwegnahme des poetischen Prinzips von T.S. Eliots „Waste Land“ sieht, (vgl. ebd., S.87.) ist es, die diesen Text in solchem Maße offen für Interpretationen macht, wobei die englische Kultur insgesamt einen Schwerpunkt darstellt: so versucht Jost Bomers in seiner „Chandos-Studie“ einen Zusammenhang zwischen dem „Brief“ und William Shakespeare nachzuweisen. Obwohl er darin Chandos nie explizit mit dem englischen Dichter gleichsetzt, legt die Überschrift des entsprechenden Kapitels („Die Identität des Lord Chandos“) die Vermutung nahe, er sei davon überzeugt, dass die beiden für Hofmannsthal mehr oder weniger identisch waren.¹⁶² Allerdings formuliert er stattdessen, - wohl bewusst etwas vage - seine These, „daß der Geist Shakespeares über dem Brief des Lord Chandos schwebt“. (Ebd., S.110.)

Wie immer dieser Zusammenhang nun aussieht, dass ein solcher besteht, geht allein aus der folgenden Notiz Hofmannsthals aus dem Jahre 1903 hervor: „Voriges Jahr las ich während der Badezeit die Königsdramen von Shakespeare und die Essays von Bacon, woraus dann der ‘Brief des Lord Chandos’ entstand.“ (XXXI, 277)

Bleiben wir zunächst bei der These, Hofmannsthal habe für die Figur des Lord Chandos Shakespeare und dessen Werk zum Vorbild genommen, dann erhebt sich jedoch sogleich die Frage, warum Hofmannsthal Shakespeare eine Krise unterstellen sollte, die ihn in dauerndem Schweigen verharren lässt? Warum sollte er den dichterischen Weg Shakespeares, den er, wie aus verschiedenen Prosaschriften eindeutig hervorgeht, zutiefst bewunderte, scheitern lassen? Bomers versuchte diese Einwände mit der Behauptung zu entkräften, der Dichter Hofmannsthal habe sich - ebenso wie Shakespeare - nicht in einer „Sprachkrise“ befunden (vgl. ebd.) - dass dies nicht den Tatsachen entspricht, wurde oben hinlänglich bewiesen.

Ein weiterer Schwachpunkt dieser These ist, dass Bomers quasi einen „mythischen Shakespeare“ mit einem „mythischen Chandos“ gleichsetzt, wenn er schreibt: „Unabweisbar greift Hofmannsthal in seinem Shakespearevortrag [‘Shakespeares Könige und große Herren’] das Thema der mythischen Erfahrung, das, was die Augenblicke des Lord Chandos sind, auf.“ (Ebd., S.114.) Jedoch hat sich gezeigt, dass die Offenbarungen des Lord nicht als mythisch, sondern mystisch zu bezeichnen sind,¹⁶³ Offenbarungen, und das ist das Entscheidende, die ihm durch Kontemplation, durch Versenkung ins Gegenüber zuteil werden, Offenbarungen, die - im Gegensatz zu denen Shakespeares - nicht sprachlich fassbar sind. Insofern repräsentiert Chandos vielmehr den Geisteszustand des Ästhetizisten als denjenigen Shakespeares, welcher, so Bomers,

¹⁶² Bomers stellt immerhin auch die Frage, „wie man von der Figur des Lord Chandos zu Shakespeare gelangen kann“. (Bomers, *Chandosbrief*, S.105.)

den „mythisch-poetologischen“ Weg gegangen ist.¹⁶⁴ Chandos hingegen war zunächst dem „logisch-rationalen“ Weg Bacons gefolgt, welcher für ihn, wie oben dargelegt, in Sprachkritik und Schweigen endete.

Zieht man all dies in Betracht, muss die These vom Zusammenhang zwischen dem „Brief“ und Shakespeare bzw. dessen Werk neu formuliert werden: Shakespeare erscheint nun als positives Gegenbild zu Chandos und dichterisches Ideal¹⁶⁵ für Hofmannsthal, nicht nur, weil Shakespeare, so Hofmannsthals Interpretation, „Ganzheit“ empfindet - das tut auch Chandos in den Augenblicken der Offenbarung -, sondern weil er diese in seinen Werken darzustellen vermag; Hofmannsthal muss Shakespeares Werk also als Ausweg aus dem Dilemma aus Sprachkritik und Sprachskepsis verstanden haben.

Er sah - um zu skizzieren, was das dichtungstheoretische Ideal Shakespeares für ihn ausmachte - Wahrheit und Ganzheit in dessen Dramen: seine „Könige und großen Herren“ veranschaulichen, wie er in seinem Vortrag „Shakespeares Könige und große Herren“ 1905 ausführte, die „grauenvolle Einsamkeit“, gleichzeitig aber verbinden sie sich in ihrem Nebeneinander zu einem „harmonischen Ganzen“ (P III, 391). Es sind aber nicht nur die Figuren, die für Hofmannsthal so lebendig werden, auch der leere Raum zwischen ihnen, das „ambiente“, verkörpert für ihn diese Wahrheit; das Ambiente bzw. die „Atmosphäre“ der Shakespeare'schen Dramen bedeutet für ihn das „Unwägbar, Ungreifbar, ein Nichts, das doch alles ist“. (P III, 398)

Die Atmosphäre, ein Nichts, das die Idee des Absoluten nicht greifbar macht, aber doch die nächstmögliche Annäherung daran darstellt - ein Gedanke, der weder weit von Mallarmé liegt, noch von Wittgensteins Überzeugung, „das Unaussprechliche [sei] - unausgesprochen - in dem Ausgesprochenen enthalten“.¹⁶⁶ Die Atmosphäre (der Mythos) in Shakespeares Werk vermittelt das mit Worten Unaussprechliche, ein „adeliges Bewußtsein, nein tiefer als das, ein adeliges Sein unter der Schwelle des Bewußtseins“ (P III, 401); sie stellt das dar, was Hofmannsthal an anderer Stelle als das „Individuelle“, „Besondere“ bezeichnet hatte.

Hofmannsthal knüpft - in einer Passage, die in der Wortwahl an seinen Essay „Über Moderne Englische Malerei“ erinnert, - an den „Brief“ an in der Bedeutung, die er dem Detail, der kleinen Geste, in Shakespeares Dramen beimisst: dadurch, so Hofmannsthal, bekommen die Charaktere für ihn ein neues, „wie von innen heraus entstandenes Gesicht“¹⁶⁷; wie im „Brief“ liegen auch hier im Kleinen die Offenbarungen: „hier wie nirgends ist der Wirbel des Daseins und reißt uns in

¹⁶³ Auch Hofmannsthal selbst spricht übrigens in diesem Zusammenhang von der „Situation des Mystikers ohne Mystik“. (Vgl. XXXI, 295)

¹⁶⁴ Vgl. Bomers, *Chandosbrief*, S.106.

¹⁶⁵ Dies stellt auch Bomers fest. (Vgl. ebd., S.111f.)

¹⁶⁶ Zitiert nach: Sluga, „Wittgenstein“, S.250.

¹⁶⁷ Dies ist eine Variation einer von Pater übernommenen Formulierung, die Hofmannsthal 1894 in dem genannten Kunst-Essay zur Beschreibung der Wirkung der Bilder des Präraffaeliten Burne-Jones verwendet hatte.

sich. Dies sind die Blitze, in denen ein Herz sich ganz enthüllt. [...] bei Shakespeare sind sie [diese Blitze] überall. Sie sind Entladungen seiner Atmosphäre.“ (P III, 404)

Indem diese Atmosphäre erst durch ein Äußeres, die kleine Geste etwa, greifbar wird, dieses äußere Zeichen andererseits ein Inneres blitzhaft aufleuchten lässt, sind die einzelnen Teile sowohl miteinander als auch mit dem Ganzen verbunden. Diese Verwobenheit von Innen und Außen erinnert zum einen an das symbolistische Konzept der „Correspondance“, zum anderen verweist diese Bezogenheit aller Teile in einem Ganzen auch auf die Strukturierung eines Musikstücks, womit Hofmannsthal's Interpretation der Shakespeare'schen Dramen dem Pater'schen „Anders-streben“ mit seinem höchsten Ziel der Annäherung an die Musik näherstünde. Tatsächlich zieht Hofmannsthal im ersten Teil des Vortrags, anstelle des Begriffs der „Atmosphäre“, die Musik zum Vergleich heran. Ulrike Stamm, die überzeugend darlegt, dass Hofmannsthal's Shakespeare-Interpretation von Pater's Essay „Shakespeare's English Kings“ wesentlich vorgeprägt wurde,¹⁶⁸ erläutert die Bedeutung dieses Vergleichs:

Shakespeares Dramen verwirklichen die Einheit der Gegensätze und verbinden so die Kontraste von Groß und Klein, Hell und Dunkel in einem Ensemble. Mit Musik und Ensemble werden gleichermaßen der allgemeine Zusammenhang und die Einheit aller Teile des Dramas bezeichnet. Allerdings scheint Hofmannsthal mit den Begriffen „Ensemble“ und „Atmosphäre“ mehr den Austausch zwischen allen Teilen zu betonen, durch den erst die Einheit des Mannigfaltigen hergestellt wird. Anders als Pater, der die Einheit des Dramas durch die Entfaltung eines einzigen zugrundeliegenden Themas sichern will, geht es ihm verstärkt um die Einheit des Unterschiedlichen und Gegensätzlichen. (Ebd., S.135.)

Seine vor dem Hintergrund von Walter Pater's Essay zu lesende Interpretation der Dramen Shakespeares reflektiert dabei nicht nur ein ästhetisches Problem - wie nämlich ein innerer Zustand mitteilbar und Erscheinungen in ihrer Ganzheitlichkeit darstellbar werden können - , sondern sie scheint auch für den späteren Kulturkritiker ein geistiges Instrumentarium zu liefern, um in der Erfahrung von kultureller Fragmentarisierung und politischem Zerfall Gegensätzliches zu akzeptieren, es aber auch als ein potentielles Ganzes, eine Einheit in der Mannigfaltigkeit denken zu können. Dies zeugt von einer ausgesprochenen Kontinuität Hofmannsthal's in den für ihn vorrangigen Problemstellungen, die wohl den nachhaltigen Einfluss, den das Werk Pater's auf ihn ausübte, zum Teil erklärt.

Die Enthüllung des Einmaligen steht zehn Jahre später im Mittelpunkt von „Shakespeare und wir“ (einer Schrift Hofmannsthal's zum 300jährigen Todestag Shakespeares, 1916): Die Menschen seiner Zeit sehnten sich nach einer „Offenbarung des Höchsten“, welche weder in Begriffen, noch in der Handlung, sondern in der Wirklichkeit zu finden sei; Wirklichkeit wiederum zeige sich im Einmaligen und, damit eine neue Richtung in der Shakespeare-Rezeption vorgehend, gerade davon seien dessen Werke durchdrungen. (Vgl. P III, 592) Nicht „die romantische Uferlosigkeit des Widerspieles“, sondern „ein unsagbarer Bezug [der Figuren] auf sich selbst, eine schauerliche und erhabene Konzentration“ (ebd.) fasziniere die neue Generation der Shakespeare-Leser.

Wenn wir uns jedoch fragen, wodurch das Einmalige sich in Shakespeares Dramen manifestiere, bietet sich der folgende Satz als Schlüssel zur Beantwortung an: „Nur in der geistigen Spannung der Leidenschaft wird das Individuelle, das Einmalige wesentlich.“ (P III, 592) Der Dichter erreicht also in den Momenten seines Schaffens eine Form der Ganzheit, indem seine Leidenschaft eine Verbindung mit dem Geist eingeht, durch den Geist geformt, aber nicht unterdrückt wird.

Seine Bewunderung für Shakespeare hält zeit seines Lebens an; noch 1928, in seinem fiktiven Dialog „Die ägyptische Helena“, war er überzeugt: „Bei ihm ist das Wort immer Ausdruck, niemals Mitteilung. Shakespeare hat in diesem Sinn lauter Opern geschrieben.“ (XXXI, 226) Shakespeare, so kann man also schließen, erlag nicht der „fälschenden Gewalt der Rede“, sondern er bediente sich der Kunstmittel der Musik - darin zeigt sich im Blick auf seinen Shakespeare-Vortrag aus dem Jahre 1905 die Kontinuität in seiner Auseinandersetzung mit dem großen Dramatiker -, der mythologischen Oper¹⁶⁹, der einzigen Form, die nach Hofmannsthals Ansicht dem Wesen seiner Zeit gerecht werde, da es ihr gegeben sei, das Gegensätzliche zu veranschaulichen.

Shakespeare repräsentiert in dieser Hinsicht eine Qualität des Engländers an sich, so sehr, dass er für Hofmannsthal nur als Engländer vorstellbar ist; in einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1914 - vermutlich nicht unbeeinflusst von Nadlers Zugang zur Literaturgeschichte - heißt es: „Die Einschränkung der Möglichkeiten des Individuums durch die engeren Grenzen des Volksgeistes: ein Shakespeare aus den Bulgaren, den Rumänen hervorgehend ist nicht denkbar, kaum aus den Dänen oder Norwegern.“ (A, 169)

Über das Ideal Shakespeares hinaus

Wenn auch, wie gesagt, niemand Hofmannsthals dichterisches Ideal in diesem Ausmaß erfüllte wie Shakespeare, so gab es für ihn doch andere englische (das heißt englischsprachige) Dichter, die an sein Ideal heranreichten. Sein Briefwechsel mit Harry Graf Kessler gibt darüber wertvolle Aufschlüsse, denn Kessler, der mit zahlreichen Künstlern aus dem englischen Kulturraum persönlichen Umgang pflegte, übernahm einerseits die Rolle als Kontaktvermittler, andererseits

¹⁶⁸ Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.130-136.

¹⁶⁹ Der Ausdruck „lyrisches Drama“, den Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auch verwendet, erscheint mir hier eher irreführend: zwar setzt er wie in den lyrischen Dramen der 90er Jahre auch in seinem Konzept der „mythologischen Oper“ auf Musik; während es ihm damals jedoch vor allem um die Musikalisierung, um eine der Musik ähnlichen Entgrenzung der Sprache ging und er noch an die „Magie“ der Sprache glaubte, strebt er jetzt danach, die Kompositionsmittel der Musik auch in seiner Dichtung anzuwenden (und so auf die bloß mitteilende Funktion der Sprache verzichten zu können): „Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden - durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogieen der Situation, durch den Tonfall, der oft mehr sagt als Worte.“ (XXXI, 227) Und das, so sein fiktiver Gesprächspartner Richard Strauss, sind die Kunstmittel des Musikers. (Vgl. ebd.)

war er neben Rudolf Borchardt der wichtigste Gesprächspartner, wenn es um dieses Thema ging. Kesslers Bewunderung für das Land, in dem er einen Teil seiner Kindheit und Jugend verbracht hatte und in das er immer wieder zurückkehrte, prägte Hofmannsthals England-Bild sicherlich nicht unwesentlich mit. „Wunderbares Land England, [schrieb er im Jahre 1910 an Hofmannsthal,] wo so *nebenbei* Sachen, wie die von Synge, Douglas und man könnte hinzufügen wie die von Hudson, Conrad, Masefield, Barker, wachsen.“¹⁷⁰ Damit nennt er einige der Namen, die für Hofmannsthals dramatisches Schaffen wichtig wurden: Joseph Conrad zunächst, William Henry Hudson, aber vor allem Harley Granville-Barker.

Zwei Jahre zuvor hatte Kessler dem Dichter ein Buch Joseph Conrads, *The Secret Agent*, zukommen lassen mit dem begleitenden Kommentar, dass er es technisch interessant finde, denn „wie es London schildert, ohne es zu schildern, nur durch die Psyche seiner Personen, die auftreten, scheint mir auch für den Dramatiker, der ans moderne Leben heranwill, höchst beachtenswert.“¹⁷¹ Dass dieser Aspekt für Hofmannsthal von großer Bedeutung war, zeigt sich in der Analogie dieser bei Conrad zu beobachtenden Darstellung des Umfeldes anhand der Figuren zu Hofmannsthals Sicht der Shakespeare'schen Dramen - wir erinnern uns: das „Ambiente“, die „Atmosphäre“ dieser Stücke wird durch die Figuren suggeriert, und gerade in diesem „leeren Raum“, diesem Nichts liegt gleichzeitig alles.

Kessler findet wenige Tage später eine Parallele dazu in Granville-Barkers Stück *Waste*, (das für ihn im übrigen „dramatisch und künstlerisch eine Mißgeburt“ ist, aber dennoch „den Nachgeschmack von Etwas sehr Starkem und moralisch sogar Neuem“ besitzt.¹⁷²) Ähnlich dem zuvor an Conrads Roman positiv Hervorgehobenen, lobt er auch hier: „Die politische Atmosphäre ist ohne ‘Milieu’ Schilderung so greifbar wie ein englischer Nebel.“ (Ebd., S.172.) Wieder sind es die Figuren - die Figuren in ihrer „dramatischen ‘Masse’“, ihrer „räumlichen Greifbarkeit“ - und ihre Beziehungen zueinander, an denen diese Atmosphäre festgemacht ist. Barker, so Kessler, beherrsche dieses für das Drama so wichtige Phänomen der dramatischen „Masse“, auf dem jeder dramatische Konflikt, jede dramatische „Notwendigkeit“ beruhe, mit Leichtigkeit, und Kessler fügt hinzu: „Vielleicht ist das überhaupt ein englisches Talent im Drama (und im Roman), wobei Shakespeare Einem gleichzeitig die *Nichtigkeit* dieser Masse, aller dieser greifbaren Entitäten fühlbar macht“. (Ebd.) Hofmannsthal stimmt all dem in seinem Antwortbrief begeistert zu¹⁷³; seiner Begeisterung über das Barker'sche Stück hatte er bereits in einem vorhergehenden Brief Ausdruck verliehen: Er betonte darin zunächst die Bedeutung manches Englischen, das zuweilen die Form einer Erleuchtung für ihn annehme, auch das Stück *Waste*, dessen Stoff ihn faszinierte, da er darin ein wunderbares Gegenstück zu seinem *Dominic Heintls letzter Tag* sah. Das Stück hatte die Macht, ihn aus wochenlanger „trüber, tagnächtlicher Misere“ zu befreien - kein Wunder,

¹⁷⁰ Hofmannsthal, Kessler, *Briefwechsel*, S.270/ Brief vom 1.1.1910.

¹⁷¹ Ebd., S.170/ Brief vom 30.1.1908.

¹⁷² Ebd., S.171f./ Brief vom 2.2.1908.

stellte es doch einen entscheidenden Impuls zur Lösung seines fundamentalsten Problems dar: „Ich ahne jetzt endlich, Mitte der Dreißig, doch Möglichkeiten, das dramatisch zu fassen, was mich an der Welt vor allem als die ‘Mächte des Daseins’ ergreift.“ (Ebd., S.167.)

Offenbar setzte Hofmannsthal diesen Impuls tatsächlich dichterisch um, denn es wurde nachgewiesen, dass seine Komödie *Der Schwierige* von Barkers *Waste* nicht unbeeinflusst blieb.¹⁷⁴

Auch W. H. Hudson, dies sei nur am Rande erwähnt, den Kessler auf der Grundlage seines 1885 publizierten Erzählbandes *The Purple Land* als „ersten lebenden englischen Prosaschriftsteller“ feierte, wird sich in das Gesamtbild gefügt haben, das Hofmannsthal sich von England und seiner Kultur machte; besonders Kesslers Urteil über Hudsons Stil - „Natürlichkeit des Ausdrucks bei höchster Sinnlichkeit und Konzentrierung“ (ebd., S.150.) - scheint Hofmannsthals dichtungstheoretischen Forderungen zu entsprechen.

Ein weiterer Dramatiker, mit dem Hofmannsthal sich wiederholt auseinandersetzte, war der in London lebende George Bernard Shaw, ein Freund Kesslers, dessen Werke er allerdings nicht mit uneingeschränkter Bewunderung aufnahm.

Hofmannsthal beklagte in den Nachkriegsjahren, einen „Blick auf den geistigen Zustand Europas“ (1921) werfend, das Fehlen von geistigen Repräsentanten, den Mangel an geistiger Autorität; Shaw war es, in dem er ein „gesamteuropäisches Phänomen, und vielleicht die repräsentativste Figur des Augenblickes“ (P IV, 80) fand, der also seinen in dieser Hinsicht an den Dichter gestellten Forderungen noch am nächsten kam. Der wahlenglische Dramatiker (und Essayist) schien ihm eine Sprache zu sprechen, die überall in Europa verstanden wurde, die etwas Befreiendes an sich hatte und daher die in dieser Situation einzig mögliche war:

Gegenüber der Übergewalt der technischen Ereignisse und angesichts der Masse von Ironie [...] erscheint seine witzige, ironische und in blitzartigen Sprüngen das Heterogenste zusammenbringende Geistessprache oft geradezu als der einzige Jargon, in dem sich intelligente Menschen über einen so schwindelnden Weltzustand verständigen können. (Ebd.)

Shaw berührt Hofmannsthals Ideal also an zwei Punkten: seine Sprache einerseits verbindet - ähnlich der metaphorischen Sprache Hofmannsthals - das Heterogene, und nur eine Sprache, die Gegensätzliches vereinte, konnte laut Hofmannsthal das Wesentliche des menschlichen Daseins fassen. Andererseits erschien ihm der ironisch gebrochene Blick auf dieses Dasein als der einzig adäquate. Im übrigen war es Shaws Lust an der Ironie und am Witz, die einen seiner Fehler milderte: Hofmannsthal, seiner Sprachskepsis treu bleibend, bekannte in seinem Dialog „Die ägyptische Helena“, er liebe das dialektische Drama nicht, er „mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. [Er] scheue die Worte; sie bringen uns um das

¹⁷³ „Wie schön und wahr das was du über Barker und Shakespeare sagst“. (Ebd., S.173.)

Beste.“ (XXXI, 226) Und er erwiderte Strauss, der ihm entgegenhielt, der Dichter hätte doch nichts anderes als Worte, um seine Figuren zu schaffen:

Die Worte ja. Aber nicht die zweckhafte, ausgeklügelte Rede. Nicht das, was man Kunst des Dialogs oder psychologischen Dialog nennt, und was von Hebbel bis Ibsen und darüber hinaus so hoch im Kurs zu stehen schien [...] auch bei Shaw, aber sehr gemildert durch seine Lust am Witz, der die Dialektik des Dialogs wieder aufhebt. (Ebd.)

Ein wesentlich schwerwiegenderes Defizit Shaws sah Hofmannsthal jedoch in dem, was man mit dem Fehlen einer spirituellen Kraft umschreiben könnte; Shaw war eben vor allem „geist-reich“, besaß also eine Mentalität, die die Seele des Menschen, die religiöse Bindungen brauche, nicht in „wahre Erschütterung“ versetzen könne. Shaw, so Hofmannsthals abschließendes Urteil, bleibe damit „eine Erscheinung mehr als ein Führer“. (P IV, 76f.)

Sicherlich hätte er daher vielem zugestimmt, was Thomas Mann über Shaw, der 94jährig gestorben war, in seinem Versuch, das Gewicht dieser „Erscheinung“ abzuwägen, zu sagen hatte; so etwa, wenn er Shaw unter anderem als „den großen dramatischen Intellektuellen [...], den wortgewaltigen, bis zum Übermut aufgeräumten Theater-Dialektiker“ bezeichnete¹⁷⁵ oder ihn als Schüler Ibsens einordnete (vgl. ebd., S.798.): Hofmannsthal hatte die Verwandtschaft zwischen den beiden in deren Beherrschung der „Kunst des Dialogs“ ja bemerkt.

Thomas Mann aber nennt einen weiteren Lehrer Shaws, nämlich Wagner, von dessen Gefühlsüberschwang bei Shaw zwar keine Spur zu finden sei, immerhin jedoch sei er ein „intellektueller Musikant“ gewesen (ebd.), und von dieser musikalischen Ader Shaws habe sich auch einiges in seinem dramatischen Werk niedergeschlagen: „das intellektuellste der Welt“ sei es zwar, gleichzeitig aber „Wortmusik“, ein Drama, das nach Shaws eigenen Worten, „nach dem Muster musikalischer Themenentwicklung konstruiert“ sei. (Vgl. ebd., S.796.) Dies lässt an Hofmannsthals oben dargelegte Konzeption der mythologischen Oper denken, umso mehr als Shaw sich und seine Kunst besonders von Granville-Barker verstanden fühlte, wenn dieser über eines seiner Dramen sagte, es sei kein Stück, sondern eine Oper. (Vgl. ebd., S.797.) Während vor allem in diesem Streben nach musikalischer Wirkung eine Affinität zwischen Shaw und Hofmannsthal zu liegen scheint, so sind die Gegensätze zwischen den beiden zumindest ebenso markant.

Nach Manns Empfinden war Shaw „ein hart und vernünftig arbeitender Mann“, der „intelligent durchdachte literarische Arbeit“ leistete und weder den (erotischen) Rausch, noch Leidenschaft oder Sinnlichkeit kannte (vgl. ebd., S.801.); einen Blick zurückwerfend auf seine Novelle *Der Tod in Venedig*, sehen wir bereits, dass dies so gar nicht mit seiner Vorstellung eines großen Dichters vereinbar ist. Tatsächlich spricht er einige Zeilen später sein Urteil über Shaw: „Er hat eine prachtvolle vitale Ausdauer bewährt, aber es fehlt dieser Vitalität an Vollblütigkeit, so sehr, daß

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S.509. (Die Herausgeberin des Briefwechsels verweist auf den folgenden Artikel: R.C.Norton: „Hugo von Hofmannsthal's Der Schwierige und Granville-Barker's Waste.“ In: *Comp.Lit.*, Univ. of Oregon, vol. XIV, summer 1962, No.3, S.272-279.)

es irgendwie, bei allem Lebensumfang, doch auch das Format herabsetzt.“ (Ebd., S.802.) Mit der Vorstellung von Größe geht für Mann auch die Idee „einer menschlichen Tragik, des Leidens, des Opfers“ einher - auch davon jedoch habe Shaw nichts an sich; allzu große „Leichtigkeit“ sei ihm eigen (vgl. ebd.), und es ist, als ob Mann (bei aller positiven Kritik)¹⁷⁶ die Erscheinung Shaws nun gewogen und endgültig als zu leicht befunden habe.

Mann, der im Fehlen bzw. Zukurzkommen des emotionalen und sinnlichen Aspekts das größte Manko Shaws sieht, trifft sich in dieser Kritik mit Hofmannsthal, der jedoch bei dem Wahrlängler mehr oder weniger explizit auch einen Mangel an Werten konstatierte; hier tut sich nun der wesentliche Gegensatz zwischen den beiden Dichtern - Hofmannsthal und Shaw - auf: Während Shaw bekanntlich radikaler Sozialist war und bis zu einem gewissen Grade wohl als politischer Schriftsteller im herkömmlichen Sinne eingestuft werden kann, konnte Hofmannsthal demokratischen Zielen wenig abgewinnen; stattdessen ging es ihm um metaphysische Gewissheiten, die er der Relativierung aller Werte entgegensetzen wollte, mit deren Hilfe er ein ganzheitliches Weltbild wiederaufzubauen versuchte.

Bereits Jahre zuvor hatte er aus diesem Grund auf eine andere englische Quelle zurückgegriffen, als er für sein schließlich im Jahre 1911 uraufgeführtes „Weltgedicht“ *Jedermann* den *Everyman*-Stoff heranzog. Auch wenn sein Freund Kessler, der das Stück als Anachronismus empfand¹⁷⁷, um dessen Aufnahme durch das Publikum besorgt war, fügt es sich doch in das Bild des zum konservativen Kulturkritiker sich wandelnden Hofmannsthal.

¹⁷⁵ Vgl. Thomas Mann: „Bernard Shaw“. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bdn.* Bd.IX. *Reden und Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1974, S.795.

¹⁷⁶ Besonders *Saint Joan* und *Heartbreak House* hebt er als gelungene Meisterwerke hervor. (Vgl. Mann, „Bernard Shaw“, S.799).

¹⁷⁷ So Kessler in einem Brief an seine Schwester Wilma. (Vgl. Hofmannsthal, Kessler, *Briefwechsel*, S.552.)

„Wir wollen überall die Synthese: des Äußerlichen und Innerlichen, Welt und Ich, der wildesten Kraft [...] und der zartesten, überreiztesten Raffiniertheit.“ (Tb 1, 143)

HERMANN BAHR

Hermann Bahr, Romancier, Stückeschreiber, Kritiker, „Adabei“, Feuilletonist, „Katalysator“¹⁷⁸ der (Wiener) Moderne oder wenigstens, nach seinem Selbstverständnis, einer deren prägendsten Mitgestalter - als Förderer von Dichtern und Künstlern, Kulturkritiker und auf der Suche nach einem neuen Menschenbild ebenso wie nach einer neuen Kunst, vielleicht auch im Chaos pluralistischer Tendenzen der Zeit, für die er mit seinen liberalistischen Wurzeln besonders empfänglich war, mehr und mehr nach einem verbindlichen Anhaltspunkt suchend¹⁷⁹, was sich schließlich in seiner Bekehrung zum Katholizismus manifestiert; zum Symbol seiner Zeit geworden - was davon ist es, das uns heute an dieser schwer einzuordnenden, weil ständig im Wandel begriffenen Erscheinung (auch wenn Bahr dies später dementiert) interessieren kann?

Markus Meier schrieb 1997 zur Bedeutung Bahrs in unseren Tagen:

man kann sich der Aussage Handls in der ersten Bahr-Monographie [aus dem Jahre 1913] überhaupt anschliessen [!], dass der wichtigste Teil seiner Schöpfung sein Leben geworden sei, ein Leben, das über das Individuelle hinaus, wie Franz Blei bemerkte, ein „Spiegelreflex alles dessen gewesen [sei], worin sich diese Zeit im Spiegel gefiel, vom Radikalismus der achtziger Jahre bis zum Frommsinn von 1914“¹⁸⁰

Wie Bahr mit den Phänomenen und Ideen seiner pluralistischen und dynamischen Zeit umging, wie sie auf ihn wirkten und was er als Kritiker, Dichter und Journalist bewirkte, diese Fragen sollen die Richtung dieses Kapitels vorgeben. Das spezifischere Interesse gilt dann natürlich der Frage, inwiefern Bahrs Aufnahme der englischen Kultur seine kulturkritisch-politischen Visionen und sein künstlerisches Schaffen beeinflussten; dies bedeutet, präziser gesagt, vor allem, wie Bahr in der Auseinandersetzung mit seinen beiden dominierenden Anliegen Impulse aus dem britischen Kulturraum aufnahm und verarbeitete: nämlich in der Kreation einer neuen Kunst (Dichtung, darstellende und bildende Kunst/ Kunsthandwerk) und, bedingt dadurch, der Schaffung eines „neuen Menschen“ und damit einer neuen Gesellschaft (kulturell, zivilisatorisch und politisch,

¹⁷⁸ Vgl. Donald G. Daviau: Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934. (Übers. aus dem Amerikanischen von Helga Zoglmann.) Wien: ÖBV 1984, S.87.

¹⁷⁹ Vgl. dazu die folgenden Tagebucheintragen: Bahr schreibt, über die Zerfahrenheit und Zufälligkeit der Zeit reflektierend: „Erkennen wir das als den eigentlichen tiefen Schaden unserer Zeit, so haben wir auch unser sittliches Bedürfnis erkannt, welches kein anderes ist, als den Menschen wieder Sicherheit zu geben.“ (Tb 3, 92) Oder auch: „Heute [...]. Situation: Die vielen Lös[un]g[e]n, deren Wahl uns beängstigt, wir legen sie dem Verstande vor, der sich vergeblich um Sicherheit quält.“ (Tb. 3, 91)

¹⁸⁰ Markus Meier: *Prometheus und Pandora: „Persönlicher Mythos“ als Schlüssel zum Werk von Hermann Bahr (1863-1934)*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, [= Freiburger literaturpsychologische Studien. Bd. 5], S.233.

wobei Bahr sich in den einzelnen Bereichen in unterschiedlichem Ausmaß engagierte). Diese Anliegen, in denen Bahrs eigentliche Aktualität begründet ist¹⁸¹, - denn jede Zeit hat sich den Fragen über das Wesen und die Rolle der Kunst, über die (geistige) Evolution des Menschen und die Entwicklung der Gesellschaft erneut zu stellen - sollen also gewissermaßen als „leitmotivische“ Fragen durch dieses Kapitel führen.

Erste Eindrücke: englisches Wesen und englische Kultur

Bahrs Wahrnehmung des englischen Kulturbereichs ist zunächst hinter seiner viel deutlicheren Vermittlerrolle zwischen den kontinentalen Metropolen Paris, Berlin und Wien verborgen und wandelt sich im Laufe der Jahre, ausgehend von einigen nebenbei vermerkten, oberflächlichen Eindrücken zu einem umfassenderen, positiveren Bild. Wie und, wenn nachzuweisen, aus welchen Gründen sich dieser Wandel vollzieht, welche Einflüsse, Affinitäten und, gegebenenfalls, Wechselwirkungen auszumachen sind, soll hier dargelegt werden. Bahrs Stereotyp des Engländers ist zunächst eindeutig negativ besetzt: mit „Flegeln“ setzt er sie gleich¹⁸², in seinem „Spanischen Buch“ schreibt er 1889, auch wenig schmeichelhaft: „Und natürlich, zu seiner eigenen Widerlichkeit, ließ er noch Menschen herein und selbst einen Engländer.“ (Tb 1, 233) Er vermerkt sich außerdem, typischerweise unkommentiert, ein Nietzsche-Zitat, wonach das Englische das „Gemeine, Plebejische“ sei (Tb 2, 233); die englische Sprache klingt für ihn nicht eben schön¹⁸³, er beginnt aber dann 1902 Englisch zu lernen - trug sich vielleicht auch schon früher mit dem Gedanken, berücksichtigt man seine in der 1894 publizierte Skizzensammlung *Caph* enthaltene ironisch-witzige Skizze „Mein Engländer“, in der der Erzähler seinen Englischlehrer - bei dem er nichts lernen kann - beschreibt.¹⁸⁴ 1893 berichtet Bahr in dem Artikel „Das englische Bein“¹⁸⁵ über seinen missglückten Versuch, sich, durch die England-Mode in Paris neugierig geworden, zur Erweiterung seines Horizonts ein englisches „Standbein“ zuzulegen. Es ist dies der einzige auffindbare, ausführlichere Text aus dieser von Anglophobie oder - wie hier - zumindest von Skepsis gegenüber England geprägten Anfangszeit; darin schildert er, warum sein erstes, mit einem London-Besuch gestartetes Vorhaben, sich auf englische Kultur einzulassen, gescheitert sei: Er habe wollen, dass ihm London gefalle, und er habe sich darum bemüht, „bis richtig am

¹⁸¹ Gleichzeitig ist Bahr gerade darin - bedenken wir das Schlagwort von der „Dynamik der Moderne“ - Kind seiner Zeit und in diesem künstlerisch-kulturellen Bereich bestand, verglichen mit dem rasanten Fortschritt in Technik und Naturwissenschaften, großer Aufholbedarf.

¹⁸² In Paris weilend, schreibt er 1889: „Auf den großen Boulevards haben die Kellner soviel mit Engländer[n] zu tun, daß sie am Ende selber Flegel werden.“ (Tb 1, 108.)

¹⁸³ Nach einem Besuch bei Catulle Mendès sagt er: Es ist natürlich, daß der Meister des raffinierten, parfümierten Stiles ein schönes Französisch spricht. Aber er könnte das häßlichste sprechen, ich glaube, in seinem Munde klänge selbst Englisch.“ (Tb 1, 170)

¹⁸⁴ Hermann Bahr: *Caph*. Berlin: Fischer 1894, S.172. (Es heißt hier: „Ich möchte jetzt englisch lernen. Von den neuen Dichtern dort erzählt man ganz merkwürdige Sachen. Da muss ich doch selber sehen. Es wird ja nicht so schwer sein. Nur anfangs verdriesst's Einen.“)

Ende mein Verstand die Bedeutung und Größe der Stadt erkannte und ein von wirksamen Argumenten verbürgtes Vergnügen gewann“. Allerdings sei es eben ein „logisches Vergnügen“ geblieben, aber seine „Seele ängstete sich und fror und wurde nicht heimisch“. Man hört ihm seine Erfahrung seiner Zeit in Paris, seine ästhetizistische Einstellung an, wenn er diese Abwehr damit erklärt, dass es in London zwar genug Schönheit, Anmut und Kunst gebe, Leben und Kunst aber zwei völlig getrennte Sphären seien und Schönheit als Luxus erachtet werde, dem man sich in einigen wenigen besonderen Augenblicken hingeebe.¹⁸⁶ Diese Ablehnung der utilitaristischen Gesellschaft Englands hat, so scheint es, ihre Wurzeln in der Abwehr gegen die Elterngeneration Bahrs, in deren Leben Kunst seiner Einschätzung nach eine ähnliche Rolle gespielt hatte.¹⁸⁷ Immerhin ist er London dafür dankbar, dass es ihm seine „große, tiefe, heilige Liebe zu Paris“ als „letzte Wahrheit“ seiner Natur verständlich gemacht habe. - Die allerletzte Wahrheit sollte es schließlich doch nicht bleiben, wenn man bedenkt, wie sehr sich Bahrs Englandbild gewandelt hat, seine Ablehnung in bisweilen ungebremste Euphorie umgeschlagen ist. Für den Augenblick aber war es die Wahrheit, dass er der französischen Kultur um so viel mehr abgewinnen konnte, in der er die Durchdringung des Lebens mit dem ästhetischen Prinzip überall sah; Frankreich erscheint als das Paradies der ästhetizistischen Genießer, wenn er schreibt, dass in Paris „alles Leben immer unter das Zeichen der Schönheit gestellt“ werde; „das ganze Leben, jede Aeußerung des Menschen [sei] ein einziger Dienst der Kunst“. In allen zeige sich „immer [...] unbewußt der Trieb zur vollkommenen Kunst“.¹⁸⁸

Auch in der im Band *Renaissance* (1897) erschienenen Kritik „Vernon Lee“ geht Bahr auf die Entfremdung zwischen Kunst und Leben in England ein und präsentiert, über das unmittelbare Thema der Schriftstellerin Vernon Lee/ Violet Paget hinausgreifend, sein Urteil über die englische Kultur beziehungsweise „Uncultur“.¹⁸⁹ Was bedeutet aber Kultur für Bahr?

¹⁸⁵ Hermann Bahr: „Das englische Bein“, Artikel vom 11.6.1893, Erscheinungsort unbekannt. Im Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 2, C-E.

¹⁸⁶ Während Künstlertum und England für Bahr im Wesentlichen unvereinbar bleiben sollten - noch im Jahre 1924 schrieb Bahr: „Französisch oder italienisch ist die Seelensprache solcher zu Weltbürgern geborner Engländer, die fast immer einen leisen Stich ins Künstlerische haben, dessen sich freilich selber leise zu schämen sie meistens noch Engländer genug bleiben.“ (Aus seinem Feuilleton „Maurice Baring“ vom 25.1.1924. In: *Neue Freie Presse*. Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 1, A-B.) - war er zu diesem Zeitpunkt mit englischer Kunst und Literatur noch nicht wirklich vertraut: er kennt und erwähnt Swinburne, den „Farbendichter“ Burne-Jones, verehrt Rossetti und Turner; auf die englischen Versuche der Ästhetisierung des Lebens wird Bahr augenscheinlich erst später aufmerksam: auf Wildes „The Decay of Lying“ bezieht er sich erstmals im Jahre 1894; gründlicher setzt er sich mit dessen Essaysammlung *Intentions* 1903 auseinander, über die ästhetische Bildung des Volkes durch die Präraffaeliten schreibt er, wie weiter unten zu sehen sein wird, 1901.

¹⁸⁷ „Ich habe meinen Begriff der Kunst durchgesetzt als der höchsten Äußerung eines sich in einem extatischen Moment zusammenfallenden Lebens [!] (sowol beim einzelnen als dann bei der Nation, während vor mir in Östreich Kunst oder Literatur, kurz das Schöne immer nur als ein Nebenbei, eine Zutat, eine in den liberalen Berufen in müßigen Stunden betriebene Liebhaberei empfunden und geübt worden war“, schrieb Bahr im Jahre 1903. (Zitiert nach dem Vorwort zu Tb 3, VII f.)

¹⁸⁸ Bahr, „Das englische Bein“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 2, C-E.

¹⁸⁹ Bahr: *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*. Berlin: S. Fischer, 1897, S.171f.

Am besten werden wir Cultur als die lebendige Beziehung zum Ewigen definieren. Lebt einer ganz im Scheine seiner sinnlichen Welt und nimmt diese für wahr an, ohne jemals zu zweifeln, ohne jemals zu ahnen, daß hinter ihr etwas anderes sein könnte und sie selbst nur für diese andere und von diesem anderen aus da, so lange lebt er in der Uncultur dahin. Wo einer anfängt, den Schein, der ihn umgibt, als einen bloßen Schein zu empfinden, der etwas ganz anderes bedeutet, da erst fängt die Möglichkeit einer Cultur an. Sie besteht darin, daß der Mensch seine sinnliche Existenz und ihre Umwelt als bloß repräsentative Dinge fühlt, die erst durch ihre Beziehung zu einem Anderen ihre Geltung erhalten. Zu solchen Ahnungen kann immer durch die Religion oder Kunst gebracht werden. (Tb 2, 204.)

Bahr geht nun freilich nicht so weit, den Engländern ihre Kunst abzusprechen, sondern sie leben seiner Ansicht nach deswegen in „Uncultur“, weil die Kunst nicht mehr die Funktion erfüllt, die „lebendige Beziehung zum Ewigen“ herzustellen, also im Alltäglichen das „Ewiggültige“ zu entdecken, vielmehr existieren „Tägliches“ und „Ewiges“, Menschen und Dinge, Kunst und Leben für sich - die einstige Einheit ist verloren.

Diese Kritik am englischen Status quo relativiert sich etwas, wenn man einige spätere Äußerungen Bahrs über den Zustand in Deutschland und Österreich dagegenhält. Er spricht über den modernen Menschen, seine vom Zufall geleiteten Entscheidungen, die Zerfahrenheit seines Lebens, und er ergänzt im selben Entwurf,

daß bei den Deutschen selbst unter individuell durchgebildeten Menschen Niemand ist, der so aus sich herauszutreten und über sich hinweg den ganzen Umkreis zu erblicken vermöchte, daß er 'sich auch für einen anderen interessiert' und begreift, wie, damit er selbst eigen sein könne, der andere anders sein müsse. Ja, daß Menschen sich wie Farben in einem Bilde verhalten, wo auch eine erst recht zur Geltung kommt, wenn sie durch eine andere ergänzt und gehoben wird. Darum haben ja auch die Deutschen wohl große Solisten gehabt, aber an dem Chor einer allgemeinen Cultur hat es immer gefehlt. (Tb 3, 92)

Wobei aus dem Kontext nicht klar hervorgeht, ob er die sogenannten „Deutsch-Österreicher“ in diese kritische Bestandsaufnahme miteinschließt; jedenfalls hat er in dieser Hinsicht wohl ohnehin wenig Unterschied zwischen Deutschen und Österreichern gesehen: Am 29.11.1903 verzeichnete er in seinem Tagebuch:

Ich halte es vielmehr für das Wahre unserer Generation, daß in ihr die *mittlere Cultur* ausgewischt ist, sodaß das früher durch sie verborgene Thierische oder Primitive nun wieder sehr deutlich wird, über welchem das Sublime schwebt, nemlich jene, einstweilen freilich nur erst zu ahnende, manchmal blitzartig hereinscheinende, höhere Cultur, welche die mittlere mit der Zeit ablösen und ersetzen soll. (Tb 3, 412)

Und es kommt, am selben Tag, noch schlimmer:

Und ich, wieder von Östreichs Elend sprechend, zeige daran, wie wir für einander völlig zu Barbaren geworden sind, die einer des anderen Sprache nicht mehr verstehen. Es felt jede Verbindung zwischen den einzelnen Gruppen der Bildung, welcher Zusammenhang allein es doch ist, der Cultur ausmacht - wir haben nur extreme Bildung einiger weniger und extreme Verkommenheit. (Tb 3, 414)

Nach einem Monat aufreibenden Einsatzes für Schnitzler und Klimt in der Öffentlichkeit (vgl. ebd.) und einer allmählich sich einstellenden Ernüchterung verbunden mit der Einsicht, dass das reformatorische Potential der Kunst doch eher begrenzt ist, sind diese Aussagen nachvollziehbar.

Bemerkenswert ist jedoch, wie Bahr den Begriff der Kultur, während er ihn oben, von England sprechend, noch mit Kunst in Verbindung bringt, hier eher im Sinne von „Zivilisiertheit“ oder „Kultiviertheit“ verwendet, freilich ist diese aus seiner Sicht nicht ohne Kunst denkbar, denn es bedarf Künstler und anderer herausragender Persönlichkeiten, um die Voraussetzungen einer Kultur zu schaffen:

Anders können wir zur Cultur nicht kommen, als wenn ein Weiser das Verhältnis zum Ewigen erkennt, das uns gemäss ist, wenn Künstler es uns in Zeichen anschauen lassen und wenn Helden von grosser Macht, welchen das Volk vertraut, die Verehrung dieser Zeichen gebieten. Wollen wir Cultur, so müssen wir zuerst wieder Weise, Künstler und Helden haben.¹⁹⁰

Zerfall der Kultur als zeitprägendes Phänomen hier wie dort, in England wie in Österreich; und vermutlich ist es gerade diese Gemeinsamkeit, die, einmal in den Blick gerückt, Bahrs Interesse gefangenhält.

Was passiert aber nun, fragt Bahr, wenn ein Mensch, so wie Vernon Lee - und bis zu einem gewissen Punkt stellt diese eine Analogie zu dem aus Frankreich zurückgekommenen Bahr dar -, aus einem Land der Kultur (Frankreich) in eines der „Unkultur“ gerät? Er wird eine mit dem Leben einige Kunst, eine lebendige Kunst, eine Kunst, die „Erklärung und Verklärung des Täglichen“ leistet, verlangen. Genau das habe Vernon Lee getan, habe eine solche Kunst aber in England nicht finden können. Nach einer Phase des Sympathisierens mit den Ästheten, habe sie sich von diesen abgewandt und sei nach Italien gegangen. Dort, abgekehrt auch vom Leben, beschäftige sie sich nur noch mit Gemälden und Chroniken der Vergangenheit. Dabei sei sie den Ästheten - dies als Vorgriff auf Bahrs Kritik des Ästhetizismus - näher, als sie meine, denn auch sie verstehe nicht, aus dem Leben von heute eine Kunst von heute zu holen. Immerhin habe sie ihnen das „Gefühl der Kultur“ voraus, denn sie wolle Ordnung, sich zur alten Kunst auch das Leben aneignen: in ihren Novellen und Dialogen (*Hanntings, Baldwin*) versuche sie, das Leben dieser Zeit nachzuempfinden¹⁹¹ und diese hätten auch

eine gewisse Grösse und dann noch einen ganz besonderen, starken, seltsamen Reiz. Die Grösse ist in ihrer Begierde nach Cultur und Kraft. Der Reiz ist in ihrem Gefühle einer untröstlichen Verlassenheit vor dem Räthsel der Welt. Es gelingt ihnen ja nicht, selber eine eigene Ordnung der Natur zu finden, sondern sie zwängen sich gewaltsam in eine fremde. (Ebd., S.300.)

Was dann bleibe, ein Rest an Unvereinbarkeit zwischen der alten Kultur und der gegenwärtigen Zeit werde als „eine feindliche, grausame, unerbittliche Macht empfunden. Das drücken sie heftig aus.“ Es sei dies „das Gefühl aller verworrenen und gestörten Seelen, die in der Finsternis leben“, und davon gebe es eine große Zahl. (Vgl. ebd., S.174.)

Eine Seele also, gestört - man darf es zu ihren Gunsten annehmen - durch die Unkultur, die sie umgeben hatte, die jedoch - darin laut Bahrs Interpretation Wilde und Whistler ähnlich - das

¹⁹⁰ Bahr: *Bildung. Essays von Hermann Bahr*. Leipzig: Insel 1901, S.6.

¹⁹¹ Vgl. Bahr, *Renaissance*, S.172f.

Wesen der Kultur spürt, aber nicht über die schöpferische Kraft verfügt, „aus dem eigenen Leben zu schaffen und zu gestalten“. (Vgl. ebd.)

Malt Bahr am Beispiel Vernon Lees ein eher düsteres Bild vom Schicksal des künstlerischen Menschen in England, kann er dem englischen Wesen im Jahre 1903 bereits etwas mehr abgewinnen: der Engländer erscheint nun, in einer Aufzeichnung vom 6. Juni 1903, im Vergleich mit dem Österreicher als der tatkräftigere, unternehmungslustigere, vielleicht auch weniger angepasste Mensch:

Denke zu schreiben: 'Er gibt keine Ruh' (Durch die Menschen nur, die keine Ruh' geben, werden die Staaten groß und reich. Können Sie sich einen Engländer Ruh' gebend vorstellen, bevor er nicht erschlagen ist? Aber Grillparzer, Stifter; überhaupt die Pensionistengesinnung. Der Österreicher wird als Pensionist geboren). (Tb 3, 315)

Darüber hinaus zeichnet sich 1903 offenbar insgesamt ein allmählicher Wandel in Bahrs negativer Einschätzung Englands ab, denn aus eben diesem Jahr (genauer, vom 22.1.) stammen auch seine Notizen zur englischen Kultur, worin er konstatiert, dass diese - mit Ausnahme des Theaters - „weiter“ als die österreichische sei:

Als ein flüchtiger Gast, der nur geschwind durch die Museen und in ein paar Theater schaut, kaum, [!] mit den Umrissen von London bekannt, der Sprache nicht mächtiger als um die Zeitungen und gewöhnliche Romane eben zu verstehen, seit ein paar Monaten erst daran, mich in dieser großen Geisteswelt gründlicher umzuthun, maße ich mir kein Urtheil an, sondern es sind nur Empfindungen, die ich mitteilen will. Eindruck von Walter Pater, Oskar [!] Wilde und den paar Sachen, die ich von Browning und Swinburne kenne oder gehört habe, ja selbst von Ruskin, der doch in allen wichtigen Dingen immer Meinungen vertritt, die ich für falsch halten muß, ist der einer unendlichen, die unsere weit überholenden Cultur. Auch bei gelehrten Büchern, über Malerei, über Shakespeare [...] habe ich immer die gute reine Luft einer vollendeten Bildung gefunden. (Tb 3, 269)

Am nächsten Tag ergänzt er jedoch:

Nach Schilderung der hohen Cultur ist der Zustand des Theaters entgegenzusetzen, der uns erbärmlich scheint. Farcen oder Spektakel. Vergebens hat William Archer [...] die Franzosen und die Deutschen und die Norweger zu Hilfe gerufen, um das Drama aus seiner 'unaesthetischen' Existenz aufzurütteln. (Ebd.)

In seiner Rezension über Bernard Shaw (mit dem gleichnamigen Titel) führt Bahr diesen Entwurf aus: dabei schickt er auch hier vorweg, er maße sich über die englische Kultur kein Urteil an. Es seien nur „Empfindungen aus der Ferne“, die er, wenn nötig, berichtigen wolle. Trotz dieser Weigerung sich verbindlich festzulegen, fühlt sich Bahr wohl auch hier als Vorreiter, als Vermittler, besonders wenn er sagt, er müsse, um Shaw abzuheben, „erst über das Ganze der heutigen englischen Literatur ausholen, von welcher unser Publikum ja leider so selten etwas erfährt“.¹⁹² Das tut er denn auch in groben Zügen - und zeigt uns damit jene Persönlichkeiten, die zu diesem Zeitpunkt in Bahrs englischer Welt figurieren:

¹⁹² Hermann Bahr: *Rezensionen. Wiener Theater (1901 bis 1903)*. Berlin: Fischer 1903, S.435.

Hält man sich an Swinburne, Walter Pater und Oskar [!] Wilde oder in der Malerei an Watts und Whistler oder an den schlichten, gelassenen und sachlichen Ton der Revuen oder an die schöne Haltung gelehrter Abhandlungen, denen schon der Abglanz klassischer Studien, den sie haben, immer Anmut und Würde gibt, oder gar an die hohe Art der 'Ästheten', das Leben völlig in Schein und Spiel aufzulösen, so hat man den Eindruck einer vollendeten Kultur, wie wir sie wohl bei keinem anderen Volke heute finden. Greift man aber nach irgend einem englischen Roman der gerade für das Buch der Bücher gilt, oder sieht man die Stücke, welchen alle Welt zurechnet, so glaubt man, unter Barbaren zu sein. Es ist wirklich kaum zu denken, daß jene unendliche Kultur und diese entsetzliche Rohheit Ausdrücke derselben Nation sein sollen. An den Ansichten und Einsichten gemessen, die etwa Walter Pater in den *Studies in the History of Renaissance* oder in den *Imaginary Portraits*, Oskar [!] Wilde in den *Intentions* hat, kommen auch sehr vorzügliche Deutsche oder Franzosen recht gering, ja vulgär heraus, wie ja auch nicht zu leugnen ist, daß der gebildete Engländer an klaren Weltbegriffen und sicheren Lebensformen den unsteten Franzosen und den scheuen Deutschen übertrifft. Aber an den Stücken gemessen, welche die englischen Bühnen beherrschen, hat selbst der dümmste deutsche Schwank einen gewissen Geist, fast einen ästhetischen Reiz. (Ebd., S.435f.)

Für Bahr existiert also ein ganz merkwürdiger Gegensatz zwischen den höchsten, von einer künstlerisch-geistigen Elite hervorgebrachten Leistungen der englischen Kultur und dem bei der Masse der Engländer Populären, worin sich doch eine gewisse Kontinuität¹⁹³ in der Einschätzung der englischen Kultur, wie er sie in „Englisches Bein“ dargelegt hatte, ausmachen lässt: in dem genannten Artikel hatte er als bestimmenden Faktor ein Auseinanderfallen von Schönheit bzw. Kunst und alltäglichem Leben konstatiert. In ihrem Großen, so Bahr 1903, übertreffen sie alle anderen Völker, darin ist die englische Kultur „vollendet“, „unendlich“, die österreichische Kultur beispielsweise „weit überholend“ - dies ist hier wohl vornehmlich als Versuch der Synthese von Kunst und Leben im Sinne der Ästhetisierung des Lebens zu verstehen, wenn Bahr jedoch von den „klaren Weltbegriffen und sicheren Lebensformen“ des gebildeten Engländers spricht, ist dies hingegen ein Ausblick auf die Synthese zwischen Instinkt und Intellekt, wie er sie dann am Engländer als Modell des „neuen Menschen“ perzipierte - doch die englische Bühne gehört nicht in diesen Bereich des Großen.¹⁹⁴

Indizien dafür, wie Bahr sich diese Gespaltenheit erklärt haben mag, finden wir in seinem 1911 verfassten Feuilleton „Englisches Gespräch“, in dem außerdem deutlich wird, wie sehr seiner Ansicht nach das Wesen der Menschen einer Nation, deren Kultur und Umgangsformen die Künstler beeinflussen, wie diese Faktoren die Kunst prägen.

Bahr versucht in diesem Text, das Wesen der Engländer dingfest zu machen und setzt seine Ergebnisse dann in Bezug zur englischen Literatur. Da dieser Text für Bahrs Verständnis des Engländers und seiner Kultur zentral ist, sei er hier etwas ausführlicher wiedergegeben.

¹⁹³ Auf der anderen Seite besteht eine auffallende Inkonsistenz Bahrs zwischen seiner bereits 1897 vorgebrachten Kritik am Ästhetizismus und der hier, sechs Jahre später, vermittelten Einschätzung der „hohen Art“ der Ästheten.

¹⁹⁴ Vgl. die diesem Urteil entsprechende Rezeption des englischen Theaters durch die Wiener Kritik, wonach Oscar Wilde und G. B. Shaw als Ausnahmeerscheinungen betrachtet wurden, man sonst aber von der inferioren Qualität des englischen Theaters überzeugt war. (Vgl. Rudolf Weiss: „Terra Incognita, Populärkultur, intellektuelle Akrobatik. Das englische Drama im Wiener Theater der Jahrhundertwende.“ In: *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hrsg. v. Norbert Bachleitner. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, [=Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 45.], S. 395.) Die beiden irischen Schriftsteller konnten jedoch selbst nicht genug über den Zustand des englischen Dramas klagen.

Man glaube den Engländer schnell zu erkennen, schreibt Bahr, umso mehr als einer dem anderen sehr ähnlich sei - zumindest in den Kreisen der *gentlemen*, schränkt er ein, in diesen Kreisen allein wird sich Bahr ja auch bewegt haben. Die Erfahrung, wie bequem diese Ähnlichkeit sei, stelle sich gleich danach ein: „Daß sie darauf verzichten aufzufallen, gibt ihnen eine gewisse Lässigkeit, Sicherheit und Leichtigkeit; einem selbst aber auch.“¹⁹⁵ Man müsse sich in Kommunikation und Umgangsformen nicht erst auf jeden Gesprächspartner neu einstellen. „Begegnungen wickeln sich in festen Formen glatt ab und in den ersten acht Tagen kann man das gar nicht genug bewundern.“ (Ebd.) Dann jedoch folge die erste Enttäuschung ob der Entdeckung, „daß sich der Engländer immer in Gemeinplätzen bewege“. (Ebd.) Man finde sich aber bald damit ab, entwickle sogar eine gewisse Neigung für Gemeinplätze, die man sich vorher, im eigenen Land, nicht hätte vorstellen können, denn der Unterschied sei, dass man sich in England nicht über Gemeinplätze ärgere, da diese niemand als seine eigene Meinung deklarieren, er gebe vielmehr gleich zu verstehen,

daß er, statt uns mit seiner Meinung zu behelligen, wodurch man leicht in Streit gerät, lieber auf grünen Gemeinplätzen mit uns grasen will. Eigene Meinungen wendet der Engländer im öffentlichen Verkehr nicht an. [...] Kein Engländer kündigt einem gleich an, wie er über Gott und die Menschen, Leben und Sterben, König und Vaterland denkt. (Ebd., S.111.)

Englische Gespräche begannen stattdessen mit dem Wetter - eine Feststellung, die auch schon zum Gemeinplatz geworden ist - und wendeten sich dann dem Thema Gesundheit zu. (Vgl. ebd., S.111f.) Immerhin macht einen, jahrelang in England lebend, auch heute noch die Bemerkung nachdenklich: „In Deutschland sind Freundschaften meistens kurz, weil man sich bei der deutschen Aufrichtigkeit zu schnell kennen lernt; mit einem Engländer kann man jahrelang befreundet sein, denn man kennt ihn ja noch immer nicht.“ (Ebd., S.112.)

Dann beginnt Bahr, seine „englischen Erfahrungen“ zu reflektieren, die Prinzipien des Kommunikationsverhaltens der Engländer festzuhalten: Das Gesetz alles englischen Verkehrs, jedes englischen Gesprächs sei, sich auf Gemeinplätzen - konversierend - so zu bewegen, wie das für einen „Platz, der der ganzen Gemeinde gehört, [der] zur allgemeinen Benutzung“ bestimmt ist, angebracht sei. Engländer benehmen sich also im Gespräch nicht wie zu Hause, in ihren eigenen vier Wänden, sondern wie etwa auf einer öffentlichen Parkanlage. (Vgl. ebd.) Daher sagen sie einander nicht, wie es sich mit einer Sache „wirklich in den letzten Gründen verhalten möge“, sondern jeder sagt, brav auf dem Gemeinplatz verharrend, was der andere akzeptieren kann. Wenn man diese Gesetze nicht kenne, so Bahr, würde man die Engländer als Heuchler empfinden, tatsächlich sei das Motiv ihres Verhaltens aber Rücksicht auf den Gesprächspartner, um das Gespräch aufrechtzuerhalten. Der Engländer

sucht in allen Gesprächen das zu sagen, was ihm den geselligen Verkehr zu fördern scheint. Oder wie er es selbst nennt, er sucht das Richtige zu sagen. Es ist eine wahre Leidenschaft der Engländer, in jedem Fall genau zu wissen, was das Richtige für einen richtigen (je nachdem) Musiker, Patrioten oder Clergyman ist. Dies zu wissen macht geradezu den Gentleman aus. Ein Gentleman besteht darin, in jedem Fall zu wissen, was das Richtige ist, aber er besteht nicht darauf, es dann auch auf

¹⁹⁵ *Das Hermann-Bahr-Buch*. Zum 19. Juli 1913 hrsg. von S. Fischer, Berlin, S. 110.

sich selbst anzuwenden, und er mutet dies auch keinem anderen zu. Das Richtige ist eine gemeinsame Angelegenheit, die nun mit den besonderen Angelegenheiten des Einzelnen nichts zu tun hat. (Ebd., 113f.)

Während der *Gentleman* für Hofmannsthal eine bewundernswerte Synthese von Innerem und Äußerem verkörperte, scheint es hier so, als ob das, was den *Gentleman* für Bahr ausmacht, rein an der Oberfläche bleibt, denn dieses Richtige, das er im Gespräch zu finden sucht, erreicht nie den Wesenskern der Beteiligten, auch wenn dies alles aus Rücksicht auf den jeweils Angesprochenen geschieht; letzterer Aspekt entspricht ja dem üblichen Verständnis eines *Gentleman*. Ein *Gentleman* ist, laut Bahr, aber auch einer, der sich und dem anderen die innere Freiheit lässt, anders zu sein als es die strengen Regeln verordnen: er wird damit zur „Brücke“ zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Individualismus und Leben in der Gemeinschaft.

Bahr geht nun aber noch weiter und sagt, dass auf dem eben beschriebenen Gesetz nicht nur das englische Gespräch, sondern auch die englische Sitte und die englische Freiheit beruhe. Diese Freiheit besteht darin, auf den strengen Gesetzen unterworfenen gesellschaftlichen Verkehr zu verzichten, sich in ein Eigenbrödlerdasein oder doch in ein Dasein, in dem jeder seinem Individualismus frönen kann, zurückzuziehen - damit befreit man sich von allen eben nur im öffentlichen Verkehr geltenden Regeln und Sitten, bleibt ungestört mit sich selbst. So Bahr: „Die sittliche Weltordnung muß vorhanden sein und anerkannt werden, aber das ist dann auch genug und nun mag jeder das Seine tun.“ (Ebd., S.114.) Er kritisiere daher Dinge, die den Gesetzen widersprechen, könne sich dann - nach getaner Pflicht - aber durchaus dafür begeistern. Und so verhalte er sich in der Kunst, in der Politik, in der Ethik, auf jedem Gebiet. (Vgl. ebd.)

Der Beschränkung der sittlichen Regeln auf den öffentlichen Bereich entspricht auf der anderen Seite die Einschränkung des Individuums auf den eigenen Bereich: „Sei ganz, was du nun einmal bist, aber behellige keinen damit. Das ist der Grundsatz alles englischen Wesens.“ (Ebd., S.115.) Öffentliche und private Sphäre sind also strikt getrennt - das gerade Gegenteil von Hofmannsthals Sicht. Nun, eigentümlicherweise, ist es aber nicht so, dass man aus der oben angesprochenen rücksichtsvollen Haltung heraus keinen mit der eigenen Person „behelligt“, sondern Bahr findet eine andere Ursache:

Der Engländer ist auf das, was er ist, so eifersüchtig, daß er es bei sich behält. Sich bei sich zu behalten und mit wahren Geiz nichts von sich herzugeben ist eine Leidenschaft des Engländers. Er teilt sich nicht mit, aus Furcht, daß er damit ja schon einen Teil von sich verloren hätte. Die strenge, alles gleichmachende englische Sitte ist der Schutz der starren inneren englischen Freiheit. Damit jeder sich in seiner Eigenheit behaupten könne, umgeben sich alle nach außen mit dem Richtigen. Jeder sitzt in seinem geistigen Haus allein, um diese befestigten Häuser aber ist ein Kanal, das Richtige nämlich, da rudern sie manchmal herum. (Ebd.)

Was sagt uns dies also über das englische Wesen, über die englische Gesellschaft? Bahr wiederholt hier zwei zentrale Begriffe, den der Freiheit und den des „Richtigen“. Die englische Freiheit ist eine „starre“ - eine festgelegte, dem Einzelnen wenig Spielraum lassende, daher auch „innere“: eine Freiheit, die auf einen sehr privaten Raum beschränkt ist, sich nicht so sehr im Tun

äußern kann; vielleicht könnte man die englische Lebensphilosophie, wie Bahr sie verstand, als eine Philosophie eines nach innen gewandten Individualismus bezeichnen. Bahr, so scheint es, konnte der englischen Freiheit in ihrer solchermaßen eingeschränkten Form aber durchaus Positives abgewinnen, denn immerhin hatten es die Engländer seiner Ansicht nach verstanden, sich ein inneres Refugium der Freiheit und damit eine innere Gelassenheit zu bewahren - im Gegensatz zu jenem „Fremde[n], der gewohnt ist, daß Sitte jeden bis in seine Seele hinein tyrannisiert und daß Freiheit den Verkehr stört“. (Ebd., S.114.) Nach Bahrs Darstellung sind es gerade diese Regeln, die dem Einzelnen, wie zu sehen sein wird, dann die Freiheit gewähren - freilich könnte man umgekehrt aber auch argumentieren, dass es eben diese strengen Regeln sind, die das Individuum dazu zwingen, sich auf sich selbst zurückzuziehen.

Das „Richtige“ dient dem Engländer als Abgrenzung nach außen hin, aber eben nicht direkt einem Anderen gegenüber, es erspart ihm ja gerade Konfrontationen, sondern indirekt; das Richtige ist auch, könnte man sagen, eine gesellschaftlich anerkannte Maske, eine Fassade, die die „Häuser befestigt“; freilich ist jeder dahinter allein - vielleicht auch einsam.¹⁹⁶ Um den Österreicher konnte es jedoch kaum besser bestellt sein; seine Fassade, nimmt man Bahr wörtlich, war das Lächeln, dahinter blieb sein Wesen verborgen: so Bahr in einem aus Anlass des siebzigsten Geburtstages Otto Wagners verfassten Text: „Österreicher [...] wollen ihn nicht verstehen, weil es in ihrer Art liegt, sich dagegen zu wehren, daß österreichisches Wesen ausgedrückt werde, das stets hinter unserem ewigen Lächeln versteckt bleiben soll.“¹⁹⁷

Schwieriger nachvollziehbar sind die ersten Sätze der oben angeführten Textstelle: vermuten kann man, dass die - von Bahr unterstellte - Furcht sich mitzuteilen, aus Angst, einen Teil von sich selbst zu verlieren, daher rührt, dass seine, des Engländers, Individualität nur in diesem inneren, seelisch-geistigen Bereich existiert.

Während Bahr die positiven Aspekte der englischen Traditionsverhaftetheit - die Erleichterung des Zusammenlebens ebenso wie die Erleichterung des Lebens für den Einzelnen - betont, sieht er aber doch auch eine gewisse Ambivalenz darin, ohne dass ihn dies, als Liebhaber des Widersprüchlichen, weiter stören würde: In einer Notiz, die vermutlich aus den frühen 30er Jahren stammt, schreibt er: „Der Engländer weiss, was, wann, und wie man zu essen, zu trinken, einzuschlafen und aufzustehen hat und wenn er sich doch einmal verlocken lässt von der Sitte abzuweichen, so hat er ein schlechtes Gewissen und verbirgt ängstlich solche Seitensprünge. Der Engländer weiss in allen Dingen was sich schickt, das erleichtert ihm das Leben sehr, er hat nur der Sitte zu gehorchen und er ist geborgen.“¹⁹⁸ Dieselbe im Grunde ambivalente Bewertung dieser exzessiven, alle Bereiche erfassenden Regelhaftigkeit des englischen Lebens zeigen seine Notizen über Defoes *Robinson Crusoe*: das Buch, das Bahr, nebenbei bemerkt, in den höchsten Tönen lobt, sei, von aller Welt unterbewertet, nun den Kindern als Lektüre übergeben worden; Bahr aber

¹⁹⁶ Allerdings spricht Bahr aber auch in einigen Textstellen über die Einsamkeit des Deutschen.

¹⁹⁷ *Hermann-Bahr-Buch*, S. 153f.

¹⁹⁸ Aus dem Nachlass: Blaue Hefte: Heft Nr. 47, lose eingelegte Blätter, S. 1.

liest es, abgesehen von allen übrigen Qualitäten, „als Urkunde des typischen Engländers, den eine geheime Macht Gefahren zu wagen zwingt. Vielleicht gerade weil ein englischer Knabe von vorne herein sein Leben vorbestimmt findet muss ihn das Abenteuer, das Impromptu locken.“¹⁹⁹

Was in Bahrs Augen einerseits Geborgenheit vermittelt, kann andererseits für den typischen Engländer zu dem Impuls werden, der geradewegs und mit einer Zwanghaftigkeit in die Gefahr, ins Verderben führt. Das Maß, in dem das Leben des Einzelnen durch traditionelle, allgemein akzeptierte Werte bestimmt wird, scheint überwiegend vorteilhaft für die Menge, der stärkere Charakter jedoch, der wie Robinson Züge eines tragischen Helden aufweist²⁰⁰, entwickelt, in Bahrs Interpretation, gerade durch die große Außenbestimmtheit seines Lebens die Abenteuerlust, die ganz instinktiv und gegen alle intellektuellen Einwände ausgelebt wird - und das vor allem ist das „typisch Englische“, das Bahr in diesem Buch sieht. Bemerkenswert ist, wie sich in Bahrs Vorstellung dieser typische Repräsentant von der Masse der Engländer absetzt²⁰¹ - dies entspricht, auf anderer Ebene, der Kluft zwischen künstlerischer Elite und kulturellem Ausdruck der Menge, wie er sich etwa im englischen Theater äußert. Ebenso muss der englische Dichter und Künstler sich von dieser Masse absetzen, denn das Wesen der Engländer, insbesondere ihr Kommunikationsverhalten, schlägt sich, so Bahr, unmittelbar in ihrer Literatur nieder: „Die Neigung des Engländers, sich für sich zu behalten, die das englische Gespräch, den englischen Verkehr, alles englische Wesen bestimmt, muß, da sie sich dem Grundtrieb der Kunst widersetzt, ganz besonders auf diese wirken.“²⁰²

Der englische Leser wolle, wie im Gespräch, auch in der Literatur das „Richtige“ finden. (Vgl. ebd., S.115.) Bahr kategorisiert Schriftsteller und Dichter nun dahingehend, wie sie auf diese Erwartung reagieren: wenn sie den Erwartungen des breiten Publikums entsprächen, entstehe die Art von (Nicht-) Literatur, die in England berühmt, von einem Deutschen aber nicht verstanden werde; in den Romanen der Mrs. Humphry Ward etwa suche man vergebens die Autorin, stattdessen finde man „die mittleren Maximen, mittleren Empfindungen, die der Engländer im Verkehr anlegt, so vortrefflich dargestellt, daß man fortan in der guten englischen Gesellschaft stets zu sagen wissen wird, was zu sagen schicklich ist.“ (Ebd., S.116.) Eine Lektüre immerhin für den anderssprachigen, international tätigen Geschäftstreibenden etwa, der sich nicht in englische Fettnäpfchen setzen will, - ein Anwendungsgebiet, an das Bahr noch nicht gedacht hatte, - aber keine Kunst. Die Dichter aber, die auf das „Richtige“ verzichteten und sich ihren „Eigenplatz“ suchten - von Shelley bis Swinburne - seien in England immer „verfemt gewesen, für bewundernswert, aber unpassend angesehen“. (Ebd.) Nur zwei Dichter - Dickens und Thackeray - habe es im 19. Jahrhundert gegeben, die die Kraft gehabt hätten, das Konventionelle, von allen Akzeptierte mit dem wesenhaften Ausdruck der Person zu verbinden, also wahre Literatur zu

¹⁹⁹ Aus dem Nachlass: Blaue Hefte: Heft Nr. 34, lose eingelegte Blätter, S.26.

²⁰⁰ Bahr schreibt: „Er hat den Zug eines Helden, der jedoch dabei stets kein Geschäft versäumt, das ihm winkt.“ (Ebd., S.17.)

²⁰¹ Robinson, schreibt Bahr, halte „von seinen Landsmännern wenig, schon weil sie ein Mischvolk sind.“ (Ebd., S.25).

schaffen, gleichzeitig aber auf ein breites Publikum zu wirken, nämlich, „indem sie das Richtige darzustellen scheinen, dahinter den Menschen, den jeder Engländer verbirgt, ahnen zu lassen, indem sie dabei den Leser aber so zu beschäftigen verstanden, daß er ihr unschickliches Betragen nicht merkte, oder zu spät“. (Ebd., S.116f.)

Eine andere Methode, die von Samuel Butler eingeführt, später von Shaw und G. K. Chesterton übernommen worden sei, bestünde darin,

es sich zum Prinzip zu machen, daß man das Richtige vermeiden muß. Mit demselben Ton, in dem sonst in englischen Büchern das Richtige vorgetragen wird, trägt er [Butler] das Unrichtige vor und wovon er überzeugt ist, daß man es nicht sagen dürfe, das schreibt er, denn das allein scheint ihm schreibenswert. (Ebd., S.117.)

Shaw habe zu dieser Methode noch Genie, Chesterton bleibe in Shaws Nachfolge also nur, diese Methode bis zur Karikatur zu treiben, womit sie für einige Zeit unbrauchbar geworden sei.

Abschließend legt Bahr sein Schema, auf die vergangenen hundert Jahre angewendet, in modifizierter Form noch einmal dar: Dichter seien zunächst in England nicht toleriert worden, das zeige das Beispiel Brownings und Wordsworths; Thackeray habe sein Dichtertum geschickt verborgen; darauf folge eine „Literatur des Affronts, von Butler über Shaw, in dem der Affront zur persönlichen Leidenschaft, ja zur Lebensquelle wird, zu Chesterton, der schließlich den Affront schon wieder zur bloßen Technik macht, die jeder lernen kann“; zwischen Chesterton und der oben angeführten Mrs. H. Ward mit ihren Romanen voll des „Richtigen“ eröffne sich nun aber ein Raum für Autoren, die den Mut zum Unrichtigen, zu sich selbst hätten, „aber ohne gereizt zu sein, ohne sich an die Brust zu schlagen, ohne das Bedürfnis des Affronts, vielmehr mit einer gewissen Unschuld und Selbstverständlichkeit: für europäische Schriftsteller auf englische Art“. (Ebd., S.118.) Zu diesen neuen Hoffnungen, „Beginnern“, zählt Bahr John Galsworthy, mehr noch Arnold Bennett (besonders mit seinem Roman *The Old Wives' Tale*) und vor allem H.G. Wells, nicht mit seinen frühen fantastischen Erzählungen, sondern seinen drei großen politischen Romanen, *Kipps*, *Tono-Bungay* und *The new Macchiavelli*.

Die Uneinheitlichkeit in der englischen Kultur, die Hofmannsthal im Jahre 1903 wahrgenommen hatte, erklärt sich für ihn also später, im „Englischen Gespräch“, aus dem englischen Wesen, aus dem Verhältnis des Engländers zur Literatur, daraus, wie der englische Schriftsteller oder Dichter auf dessen Erwartung, das „Richtige“ in der Literatur vorzufinden, reagiert: ob er sich diesem Anspruch beugt oder dagegen revoltiert. Bahr fand unter der Gruppe der Letzteren viele bewundernswerte Dichter, auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es für ihn „neue Hoffnungen“, interessant ist jedoch, dass er diese als „europäische Schriftsteller auf englische Art“ bezeichnet, was den Schluss zulässt, dass für ihn die europäischen Schriftsteller des Kontinents ihren englischen „Kollegen“ einen Schritt voraus waren, dass zumindest einige unter ihnen das Wesen der Kunst erkannten und dann auch die schöpferische Kraft hatten, eine solche Kunst zu schaffen.

²⁰² Hermann Bahr-Buch, S.117.

Bahr und die bildenden Künste

Gotthart Wunberg schreibt in seiner Einführung zu einer Sammlung von Bahrs theoretischen Schriften „die bestimmende Wirkung der bildenden Kunst auf die Entwicklung seiner literaturtheoretischen Gedanken“ sei von Anfang an symptomatisch, die „Überwindung des Naturalismus“ sei stark „mit der bildenden Kunst, besonders mit der Malerei verknüpft gewesen“.²⁰³ Bahr selbst schrieb in seiner Kritik der „Berliner Kunst-Ausstellung“: Die Malerei steht heute an der Spitze der Künste und wandert nach dem Unbekannten voraus. In ihr beginnen die neuen Phasen zuerst, wenn sich bei den Nachbarn noch lange nichts regt. Aus ihr kann kritische Witterung am besten die Gesetze der nächsten Zukunft der anderen verkünden.²⁰⁴ Zudem betont er im selben Text die Wirkung der Malerei über ihren eigenen Bereich hinaus „auf den Zusammenhang aller Künste“. (Vgl. ebd., S.321.)

Es erscheint daher sinnvoll, Bahrs Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst - bevor wir uns der Dichtung im Detail zuwenden - an den Anfang zu stellen.

In den 90er Jahren engagierte sich Bahr zuhause, in Wien, für die bildende Kunst als Kunstpublizist und mittlerweile bekannte Figur des öffentlichen Lebens. Die Secession und Wiener Werkstätte lagen ihm besonders am Herzen, letztere mit dem englischen Vorbild der *Art and Crafts*-Bewegung, insbesondere dem Vorbild von William Morris.

Unter den Engländern hatten zuvor bereits die Präraffaeliten - auch Morris stand ja mit ihnen in Verbindung - und einige der mit dieser losen Gruppierung in Beziehung stehenden Künstler Bahrs Interesse geweckt.

1889 hatte Bahr in einem Skizzenbuch Eindrücke einer Ausstellung vermerkt. Dabei zählte er unter der Überschrift „England“ einzelne Künstler, darunter Stanhope A. Forbes, E. Lintz, Rivière, Walter Langley und auch McNeal Whistler auf und schrieb: „Sie stecken noch tief im Klassicism., wie die energischen Narrheiten des George Watts beweisen.“ (Tb 1, 214) Allerdings strich er diesen Abschnitt später wieder. Weiter unten heißt es:

Freilich wird man leicht ungerecht gegen eine Kunst, mit deren naturnaher Weise man nicht vertraut ist, mir ist schon die Sehweise der Engländer, die alles lang ausstreckt und in einem faden [] zeigen fast unerträglich, so []. Neben dieser nordischen Ausstell[un]g, die eine Offenbar[un]g ist, verschwinden alle anderen; aber die englische versammelt viele Neugierige, die sich für Kunstfreunde ausgeben. Es ist natürlich um Alma Tademas willen zumeist, daß sie sich drängen, der zwei s[eine]r antiken Bilder ausgestellt h[a]t - ob sie neu sind, weiß ich nicht zu sagen, weil es doch immer dasselbe ist. Dieser große Künstler [...] vermag auch über den Widerspenstigen Wirkung, weil er vieles kann. Aber das ist doch immer Millet, Leighton. (Ebd., S.214f.)²⁰⁵

²⁰³ Hermann Bahr: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1968, S. XI.

²⁰⁴ Hermann Bahr: *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“*. Dresden und Leipzig: E. Pierson's Verlag, 1891, S.320f.

²⁰⁵ Die durch [] gekennzeichneten Auslassungen befinden sich im Original.

In einem Skizzenbuch aus dem Jahre 1894 spricht er sich gegen die Präraffaeliten²⁰⁶ aus; diese seien keine Künstler, aber - immerhin - besser als die Naturalisten:

Gegen die Präraffaeliten: Das Wesen der Kunst ist, die Welt, welche die Sinne bieten, durch den Geist, durch seine persönliche Note zu gestalten, daß sie deutliche Botschaft wird. Sie sind besser als die Naturalisten, indem sie die Welt der Sinne nicht annehmen, sich nicht fügen. Aber entweder fühlen sie ihre Note nicht stark genug, ein eigenes Leben zu finden, mit dem sie die Welt verwandeln könnten, und nehmen also die Primitiven als Symbol - dann Betrug. Oder sie haben wirklich das seelische Leben der Primitiven, dann Epigonen - vielleicht sympathischer als die Epigonen der Cinquecentisten, aber auch keine Künstler. Der Künstler nimmt aus der Welt, was ihm als Zeichen seines seelischen Lebens dienen kann, was er als sich selbst empfindet. Das andere eliminiert er. Was nicht sein Symbol ist, läßt er als ohne Leben weg; die Welt lebt nur als insofern sie seine Seele ist. Sein Verfahren ist, die Welt der Sinne auf das Leben seiner Seele zu reducirern. (Goya, Turner, Hokusai) (Tb 2, 90f.)

Bahrs Kritik bezieht sich also im Klartext darauf, dass die Präraffaeliten in ihren Bildern entweder - mangels schöpferischer Kraft - nicht die von ihnen vorgefundene Welt gestalten, sondern die Maler des Quattrocento beziehungsweise deren Werke zu ihrem Symbol werden lassen, insofern also „unecht“, unauthentisch sind, oder aber dass sie andernfalls, wenn ihre Bilder tatsächlich Ausdruck ihres Seelenlebens sind, über Epigonen nicht hinauskommen.²⁰⁷

Diese Auffassung Bahrs impliziert einen - nicht ungewöhnlichen - Originalitätsanspruch an die Kunst, lässt aber auch an die Definition seiner „Modernität“ denken: 1889 schrieb er in seinem Skizzenbuch:

Das sind also meine 'Werke' - meine kritischen und meine anderen. Ich bin in ihnen allen immer derselbe, in der kleinsten Zeile, wie ich sie manchmal flüchtig hinwerfe, wie in der gewichtigsten Unternehmung - ich bin modern. Daher kommt es auch, daß ich ganz anders bin als alle die anderen. [...] Modern - das heißt, ich hasse alles, was schon dagewesen ist, jedes Vorbild, jede Nachahmung und lasse kein anderes Gesetz gelten in der Kunst als das Gebot meiner augenblickl. künstlerischen Empfindung. Der gehorche ich unbedingt. Denn ich glaube, wenn wir die Kleidermode alle Jahre wechseln, könnten wir schon auch anstandshalber die literarische Tracht alle Jahrhundert einmal wechseln und wenn wir anders essen, wohnen, sprechen, singen und lieben als unsere greisen Ahnen, warum gerade nur sollen wir immer in der nemlichen Weise dichten? (Tb 1, 89)

Dieselbe scharfe Ablehnung des bereits Dagewesenen spricht aus Hofmannsthals unveröffentlichtem Sonett gegen die „Epigonen“²⁰⁸ und zeigte sich, noch radikaler, in Bahrs eigenem programmatischen Aufsatz für das erste Heft der *Modernen Dichtung*, worin er forderte:

Dieses ist die große Sorge, die Noth thut, daß wir uns den Trümmerschutt der Ueberlieferung aus der Seele schaffen und rastlos den Geist aufwühlen, mit grimmen Streichen, bis alle Spur der Vergangenheit vertilgt ist. Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von allem Glauben, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer. Dann können wir uns füllen.²⁰⁹

²⁰⁶ Wobei nicht klar wird, ob er damit die Begründer der *Preraphaelite Brotherhood* (Millais, Hunt, Rossetti) meint oder die spätere Gruppe von Künstlern um Rossetti oder beides. (Siehe Kapitel 1)

²⁰⁷ Insgesamt, beklagt er in „Malerei 1894“, gebe es vorwiegend nur „eine Kunst nach der Kunst, statt nach dem Leben, die, statt Gefühle, nur Erinnerungen zu gestalten und so auch, statt Gefühle, nur Erinnerungen zu wecken weiß.“ (Bahr, *Renaissance*, S.176.)

²⁰⁸ „Und richtend wird es euch entgegendröhnen: / Verfluchte Schar von Gegenwartsverächtern!“ (Zitiert nach: Bernhard Kleinschmidt: *Die 'gemeinsame Sendung': Kunstpublizistik der Wiener Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris: Peter Lang 1889, [= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland. Bd.8.], S.43.)

²⁰⁹ Zitiert nach: Ebd., S.44.

Zehn Jahre später (1899) relativierte Bahr jedoch diese Aussagen (vgl. ebd.), ebenso wie er seine hohen Erwartungen an die gesellschaftsreformatorische Wirkung der Kunst schließlich zurücknehmen sollte. (Vgl. ebd., S.252.) Auch ließ ihn die zeitliche Distanz die positive Leistung der Präraffaeliten im Bereich der ästhetischen „Volksbildung“ anerkennen: „Aus theoretischen ästhetische Menschen zu machen, das ist die Aufgabe der Zeit. Draussen hat man das schon erkannt. In England sind es die Präraffaeliten gewesen, [...] - überall sehen wir schon regen Eifer für eine ästhetische Bildung des Volkes an der Arbeit. Nur bei uns ist es noch still.“²¹⁰

Der in London lebende, und mit Rossetti in Verbindung stehende Maler Whistler geht laut Bahr weit über die Naturalisten, aber auch über die Präraffaeliten hinaus: Am 11.Juni 1894 schreibt er: „Das Definitive scheint mir, daß wir endlich wieder, was den Naturalisten fehlte, Kunst fühlen - ihren Beruf, ihr Wesen. [...] Das gerade Gegenteil vom Naturalismus. Das ist der Stil von Whistler und Khnopf. Wilde.“ (Tb 2, 84)

Was ist also der „Beruf“, das „Wesen“ der Kunst, Bahrs Anspruch an sie? Wie begründet sich dessen in der Reihe der oben angeführten Zitate implizierte ablehnende Haltung gegenüber dem Naturalismus im Detail?

Man müßte an dem Werke fühlen, daß es aus einer unverwindlichen Ergriffenheit geboren und nothwendig ist. Man müßte Ernst an ihm fühlen. Es müßte ein nothwendiger Ausdruck der Seele des Künstlers sein, aus seiner Tiefe geholt, unvermeidlich, ohne Absichten, ohne Vorsatz, als eine stille, unausbleibliche That der Natur. (Tb 2, 89)

Diese wiederholte Betonung des Notwendigen - neben dem Zufälligen des Lebens mit der Gefahr, das Wesentliche zu verfehlen - haben wir auch bei Hugo von Hofmannsthal gefunden und scheint ein zeittypisches Phänomen gewesen zu sein; Kunst hat diesem Anspruch gemäß im psychischen Bereich eine stabilisierende Funktion, da sie dem Ich im Wirbel der Sinneseindrücke Form und damit Halt gibt. Nicht zufällig sind die Begriffe „Wahrheit“ und „Subjektivität“ bezeichnend für die Jahrhundertwende.²¹¹ Wahrheit in ihrer einzig möglichen Form, ihrer subjektivistischen Ausprägung, zu finden, das steht hinter all den künstlerischen und reformatorischen Versuchen dieser Periode - nachweislich für Hugo von Hofmannsthal, der „die Befreiung von konventioneller Lüge in ihren tausend tödlichen Formen“ suchte, ebenso aber auch für Bahr, für den galt: „Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet. Der dienen wir.“²¹² Dies implizierte „die Verwirklichung einer von normativer Ästhetik befreiten Kunst und eine größtmögliche Autonomie des künstlerischen Individuums“ (ebd., S.51.), Bahr propagierte also eine subjektive Ästhetik²¹³, verbunden mit einem neuen kritischen Ansatz, seinem Ideal der

²¹⁰ Bahr, *Bildung*, S.35.

²¹¹ Kleinschmidt schreibt, „Die beiden Termini sind untrennbar miteinander verbunden, wobei der letztere mit dem traditionellen bürgerlichen Individualismus und dem um die Jahrhundertwende verabsolutierten bürgerlichen Subjektivismus korreliert ist und auch im Empirioskritizismus Ernst Machs seinen Ausdruck fand.“ (Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.50)

²¹² Beide Zitate nach: ebd., S.50 u. 51.

²¹³ Am 28. Februar 1894 schrieb Bahr über Schönheit: „Eine Ableitung ästhetischer Normen aus dem Verstande ist nicht möglich. Der Verstand ist kein Organ für das Ästhetische. Wenn er es fassen will, wird es

induktiven Kritik²¹⁴, wonach der Kritiker nachempfinden solle, was die Intention des Künstlers gewesen sei, - nur nach dem Grad des Gelingens der künstlerischen Umsetzung dieser Intention sei das Werk dann zu beurteilen.

Das von Bahr im Zusammenhang mit den Präraffaeliten beschriebene Wechselspiel zwischen Sinneseindrücken und Seele und Geist des Künstlers im Kurationsprozess ist ein Ziel, das er selbst intensivst - im Rahmen einer neuen Kunst - zu erreichen hofft: 1889 schreibt er:

Es ist mir, als wäre die Verbindung zwischen Leib und Seele zerschnitten, und als hingen sie nicht mehr zusammen. [...] So bleibt [...] mir immer eine intransigente Opposition im Ich, einmal leiblich, einmal geistig, immer unleidlich - und die einmal zu erwürgen, den Geist oder den Leib, um nur endlich, endlich die Einheit wiederzugewinnen, ja, darauf käme es an, daß der Leib mit dem Geiste, der Geist mit dem Leib gehen müßte. (Tb 1, 249f.)

Hofmannsthal teilte diese Überzeugung; er sah diese Einheit im englischen Wesen und in der englischen Kultur erfüllt. In welcher Form Bahr eine Annäherung an diese Einheit für denkbar hielt, soll weiter unten zu beantworten versucht werden.

Klar ist jedoch, dass der Naturalismus keine der von Bahr geäußerten Forderungen erfüllen konnte und wollte; die wahrheitsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit war seine Intention; der Grundsatz des Naturalismus sei „das Dokument, die Copie“, die Persönlichkeit könne sich also nur in der Form ausdrücken, beklagte Bahr 1889. (Vgl. Tb 1, 381.)

Die naturalistische Strömung brachte daher in Bahrs Augen keine Kunst hervor, war gerade das Gegenteil von Kunst (vgl. Tb 2, 89.), immerhin aber habe sie die Vorarbeit für eine neue Kunst geleistet: Die Malerei habe sich jetzt auf ihre eigentlichen Mittel - Farbe und Form - besonnen, nur darauf, nicht auf dem dargestellten Gegenstand, beruhe die Wirkung eines Bildes.²¹⁵ Der Naturalismus habe die großen Themen, Allegorien, Historien, Mythologien, vertrieben und sich im Bemühen, ein treues Abbild des täglichen Lebens zu schaffen, auf den Augenblick, das „Momentane der Dinge“ konzentriert: dadurch habe einerseits die malerische Technik perfektioniert werden müssen, andererseits aber sei, da ja nicht die ganze Fülle eines Momentes dargestellt werden könne, der Künstler sich also für das Wesentliche entscheiden müsse, das Wesen der Kunst - das für Bahr eben gerade in dieser Wahl besteht - wiederentdeckt worden. (Vgl. Tb. 2, 89f.) Trotz dieser Leistungen des Naturalismus beschäftigte sich Bahr bereits zu einer Zeit, in der der Naturalismus in Wien noch nicht einmal richtig Fuß gefasst hatte, mit dessen

denaturiert. Man kann seine Gegenstände nur aus Empfindung wissen. Man muß sie erlebt haben. Es ist thöricht, Schönheit zu definieren. [...] Das Schöne braucht weder bewiesen noch erklärt zu werden. Es ist da und scheidet die Menschen. Der Menge fehlen die Organe des Schönen. Wer seine Organe hat, ist noch nicht Künstler. Der Künstler braucht mehr.“ (Tb 2, 66)

²¹⁴ Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpblizistik*, S.199f. (Vgl. auch Bahrs Essay „Zur Kritik der Kritik“ aus dem Jahre 1890. In: *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze*. Erste Reihe. Zürich: Verlags-Magazin, 1890, S.248ff.)

²¹⁵ Diese - heute selbstverständlich gewordene - Auffassung propagierte Bahr auch in seinem Aufsatz „Schweine“, der 1897 in dem Band *Renaissance* erschien. Die „Meinung, daß es Dinge giebt, die man nicht malen darf, ist unkünstlerisch“ (Bahr, *Renaissance*, S.176), es komme nur darauf an, das „Zufällige aus ihnen [den ungefälligen Gegenständen] zu entfernen, das Ewige an ihnen rein darzustellen“(ebd.), die Menschen seiner Zeit sehnten sich „nach dem Zauberer, der auch im Häßlichen [...] die strahlende Seele wecken wird“ (Ebd., S.179).

„Überwindung“.²¹⁶ Laut Bahr fanden in der Malerei die - zum Teil nicht intendierten - Errungenschaften des Naturalismus in Whistler ihre meisterhafteste Ausprägung, im Ausdruck von Gefühlen scheint jedoch Khnopff der reichere, vielleicht auch intensivere Künstler gewesen zu sein:

Diese drei [] Dinge, vollkommene Technik, die jedes Hinderniß spielend bezwingt, Malerei auf das Malerische, die alle unmalerischen Wirkungen verschmäh und Wahl der Züge, also Veränderung der Natur, haben keinen größeren Meister als Whistler. Aber an Wirkung übertrifft ihn Khnopf. In Whistler ist der ganze Mensch nur Maler geworden. In Khnopf dient der Maler dem Menschen, der seine Freuden, seine Leiden malerisch sagen will. (Ebd., S.90.)

Im ausgeführten Text („Malerei 1894“) beschreibt er den Unterschied zwischen den beiden Malern genauer. Whistler, europaweit berühmt, hat die zwingende Kraft, die Bahr sucht, sowie eine enorme sinnliche Wirkung, das Gemüt aber lasse er unberührt:

Es giebt nichts, das neben seiner Kraft und Ruhe bestehen könnte. Da scheinen die besten Künste der anderen Experiment und Spiel. Nur er zwingt. Man kann ihn nicht anders denken, als er ist, und seiner gelassenen, unabänderlichen, nothwendigen Existenz muß man sich fügen. Er zwingt wie eine That der Natur [...] Alles ist ihm Farbe und nur Farbe ist ihm das Wesen. Er kann nicht anders als in Farbe denken, fühlen, sprechen. [...] Er empfängt alles in Farbe und erwiedert es in Farbe. Er giebt immer nur Dinge der sinnlichen Welt, weshalb er wohl ein Realist heißen mag, aber er giebt sie in Farbe verwandelt, auf ihren farbigen Wert gebracht, so daß diese nämlichen Dinge neu und anders scheinen [...] Daher die unendliche Lust der Augen an seiner Weise [...] Und man muß nur staunen, daß von dieser reichen Wonne nichts an das Gemüth dringt: jene Macht des Fiesole oder Leonardo fehlt ihm.²¹⁷

Bahr resümiert: „Er wirkt immer weltlich, an der Fläche des Menschen, auf die Sinne. Seelisches weckt er nie. Und so wird er doch wohl, bei aller Größe und Gewalt, der kräftige Held der neuen Kunst nicht sein.“ (Ebd., S.183.)

Bahr teilt also - bei aller sonstigen Wertschätzung - nicht die Meinung jener, die in Whistler bereits den „Erlöser“ gekommen sahen²¹⁸, obwohl sich für ihn beide - Whistler und Khnopff - wohltuend von den übrigen Malern abheben, über den Naturalismus hinausgehen und, nach seiner Definition, als einzige als Künstler gelten können.²¹⁹

Zu diesem Zeitpunkt scheint er seine Hoffnung eher auf Khnopff zu setzen; in der Art, wie er mit Farbe umgehe, erinnere er an Whistler, allerdings sei er

taub gegen die sinnlichen Dinge, [...]. Er blickt einwärts, blickt in seine letzten und unirdischen Gefühle. Diese kündet er in Farben, die denn auch mehr als eine sinnliche Freude, die durch diese dem Gemüthe Bewegung oder Beschwichtigung geben: Pforten nach innen gehen auf, Vergessenes wird laut, Dunkles hell, Geheimes redet - er hat jene Macht des Fiesole und Leonardo. Und so, wenn er nur erst noch die Spuren der englischen Schule von sich streift und die neue Gefahr zu vermeiden weiß, vom Malerischen weg in das Poetische zu gerathen, mag er diese Hoffnung wohl verdienen.²²⁰

²¹⁶ Bereits in seiner Ibsen-Studie aus dem Jahre 1887 ist davon die Rede; durch seine Aufenthalte in Paris und Berlin war Bahr den Entwicklungen in Wien voraus.

²¹⁷ Bahr, *Renaissance*, S.182f.

²¹⁸ Vgl. Tb 2, 92; Skizzenbuch 1, 1894.

²¹⁹ Vgl. Tb 2, 87. Skizzenbuch 1, 1894.

²²⁰ Bahr, *Renaissance*, S.184.

Was Hofmannsthal - weniger kritisch - feststellte: die Malerei der Präraffaeliten sei dichtende Malerei, das ist in Bahrs Augen eine Gefahr, von der auch Khnopff bedroht ist; deren, der Präraffaeliten, Einfluss ist daher vermutlich vor allem gemeint, wenn Bahr von den „Spuren der englischen Schule“ spricht. Prettejohn beschreibt Fernand Khnopff als leidenschaftlichen Bewunderer des Malers Burne-Jones, der mit seinem Bild *I Lock my Door upon Myself* aber auch Rossetti Tribut gezollt habe.²²¹ Sie fügt hinzu: „Khnopff emphasises the enigmatic or mystical aspects seen in the work of Rossetti and his circle by continental observers.“ (Ebd.) Dies würde mit Bahrs Interpretation übereinstimmen.

An anderer Stelle („Malerei“) ist Khnopff für Bahr der „ganz große Künstler“, „ein Schüler der Praerafaeliten, [der] aber doch ganz anders ist und etwa malt, was Maeterlinck dichtet: sehr geheime Wallungen der Seele“.²²² Dies, so Bahr, sei jedoch das ohnehin Bekannte; in seinem anschließenden Versuch, die Kunst Khnopffs zu charakterisieren, finden wir starke Anklänge an Gehalte der *Décadence*²²³, auch an Worte des jungen Hofmannsthal etwa:

Er ist der Maler der späten Schönheit, die weiß, daß sie sterben muß, weil sie zu rein, zu edel, unmenschlich geworden ist. Die letzten Eleganzen des Gemüthes am Abende der Cultur, wenn schon die Sonne sinkt, malt er. Er malt Menschen, die sich mit inniger Bewunderung über ihre Seele beugen, [...] und [die] sehr glücklich sind, daß sie in das Wunder des Lebens schauen dürfen, aber von einem Glücke, das selber fühlt, daß es nicht dauern kann. Er malt Menschen, die von allen Dingen die Schleier zogen, aber nun frieren sie und es drängt sie, zu weinen. Er malt Menschen, die heiter sind, weil sie wissen, daß alles gut ist, und nichts mehr wollen, aber diese Heiterkeit hat den Tod in sich. Sie verneigen sich noch einmal vor dem Leben [...]. Aber sie können nichts mehr thun: ihre unendliche Anmut und der Geist von allen Dingen, der in ihnen ist, die schwere Rüstung erdrückt sie. Der eigene Leib ist ihnen fremd; sie leben nur noch mit der Seele;²²⁴

Khnopff, der große Künstler, malte das Gefühl der Zeit; der dialektisch denkende Bahr, der zwar große Hoffnungen auf ihn gesetzt hatte, musste aber doch eigentlich noch auf einen warten, der nach dem Introspektiven, eine innere Wahrheit Suchenden schließlich die Synthese vollbringen würde.

Der Engländer Walter Crane konnte dies nicht sein; er gehörte zu den „kleineren Menschen“²²⁵ und war seiner Meinung nach nur den „Suchenden“ willkommen:

Immer hat er einen Hang, die Natur zu verkehren, eine Neigung zum Heraldischen oder wie man dieses Gewaltsame nennen will, das doch nichts ist als die Unzufriedenheit einer Seele, der die Rechnung mit dem Leben nicht stimmt. [...] Die Accente der Natur genügen ihm nie. Er möchte,

²²¹ Der Titel des Bildes entstammt einem Gedicht Christina Rossettis. (Vgl. Prettejohn, *Rossetti*, S.73.)

²²² Bahr, *Renaissance*, S.206f.

²²³ Kleinschmidt weist darauf hin, dass Bahr die beiden Begriffe „*Décadence*“ und „*Symbolisten*“ in den gleichnamigen, in den *Studien zur Kritik der Moderne* enthaltenen Aufsätzen weitgehend synonym verwendet (Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.50.) Roger Bauer hatte ebenso deren anfangs „quasi-synonyme“ Verwendung festgestellt, aber auch angemerkt, die Benutzung der beiden Begriffe über einen längeren Zeitraum verfolgend, dass Bahr den Begriff der „*Décadence*“ immer seltener gebrauchte und ihn schließlich durch den des Symbolismus ersetzte. (Vgl. Roger Bauer: „Hermann Bahr und die ‘*décadence*““. In: „Der Herr aus Linz.“ Hermann Bahr Symposium. Bericht. Hrsg. v. Margret Dietrich, Linz, 1987, S.29.)

²²⁴ Bahr, *Renaissance*, S.207.

²²⁵ Vgl. ebd., S.206.

ganz wie Oscar Wilde, grüne Nelken. Den Suchenden wird er darum willkommen sein. Aber wer gefunden und seine Seele in Ordnung hat, wird ihn lieber meiden. (Ebd., S.207.)²²⁶

Crane, beeinflusst von Burne-Jones, lässt in seinen Bildern eher die Seele über den Intellekt triumphieren. Der narrative Zusammenhang war aufgelöst, die enge, eindeutig festzulegende Bedeutung der Symbole zertrümmert, für die Fantasie war neuer Raum geschaffen worden. Crane selbst beschrieb den Einfluss seines „Lehrers“ Burne-Jones später so: „The curtain had been lifted, and we had had a glimpse into a magic world of romance and pictured poetry“.²²⁷

Crane formierte später seinen eigenen Kreis, der von der Kritikerin Emily Pattison als „poetry-without-grammar school“ bezeichnet wurde, was auf den oft zu hörenden Vorwurf ihrer technischen Mängel verwies; Crane ging es jedoch vor allen anderen Dingen um ein höchstmögliches Maß an Suggestivität. (Vgl. ebd.)

Für Bahr bleiben also, ins Ausland blickend, nicht viele Künstler von Größe in den neunziger Jahren: Khnopff, dem er die Spuren des Englischen an seinen Bildern als Makel anlastet, auf den er jedoch große Hoffnungen setzt, Whistler, der Londoner Amerikaner, in seiner sinnlichen Wirkung unübertroffen, aber einer seelischen Wirkung nicht mächtig, Crane, ein ohnehin viel Geringerer, nur den „Suchenden“ willkommen.

Wie sah es dann im Vergleich dazu zuhause, unter den Wiener Künstlern aus?

Bahr setzte sich in nicht von allen geschätzter propagandistischer Weise²²⁸ für Wiener Künstler ein, die dahinterstehende didaktische Intention ist meist nicht verkennbar; einer dieser Künstler war Ludwig von Hofmann, dem er in „Rothe Bäume“ dem Kunstpublikum näherbringen wollte, denn „dieser so gewaltige, unbeschreiblich edle und vom stillen Wesen des Schönen strahlende Künstler [wurde] getadelt, ja verspottet, weil er rothe Bäume malt[e]“.²²⁹ Gerade damit hatte er es laut Bahr jedoch verstanden, das Gefühl der „Kunst der letzten Stunde“ auszudrücken, einer Kunst, die von der Seele, nicht den Sinnen bestimmt werde. (Vgl. ebd., S.175.)

In „Die Sezessionisten in Wien“, die Dynamik des Wandels vom Bruch mit der traditionellen Malerei über den Naturalismus und Impressionismus bis zum Symbolismus²³⁰ nachzeichnend, erscheint Hofmann als das lange ersehnte, endlich erreichte Ziel der Kunstentwicklung: Wer sich

²²⁶ Warum wehrt Bahr sich hier gegen „grüne Nelken“, wenn er sich an anderer Stelle zur Verteidigung von Ludwig von Hofmanns „Rothen Bäumen“ berufen fühlt und eine ganz ähnliche Interpretation dafür findet; der „Mangel“ - laut Bahr kann man ihn als solchen bezeichnen - ist bei beiden Künstlern derselbe, bei Crane lässt er ihn aber in einem negativen Licht erscheinen: Wie er in Cranes Bildern die „Unzufriedenheit einer Seele“ zu sehen meint, erscheinen ihm die roten Bäume als „Signale von einsamen, mit den Sinnen entzweiten und selbtherrlichen Seelen, die jene Welt von draußen neben dieser ewigen Fülle ihrer inneren elend, arm und dürftig fühlen [...] . Das ist das Gefühl, das sie gestalten, und weil es ein Gefühl ist, das die Kunst der letzten Stunde eben jetzt bestimmt, sind sie heute nicht nur erlaubt, sondern geboten: denn diese Kunst treibt es, aus den Sinnen zu laufen, die Gaben der Welt zu verachten und das Heimliche, Einsame der Seele zur Monarchie zu bringen. [...] Es ist die Rache der Seelen and den Sinnen“. (*Zur Überwindung des Naturalismus*, hrsg. v. Wunberg, S.175.) Was Bahr aber erhoffte, war die Synthese von Seele und Sinnen in einer Kunst der Zukunft. (Vgl. ebd.)

²²⁷ Zitiert nach: Prettejohn, *Rossetti*, S.35.

²²⁸ Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.220f.

²²⁹ *Zur Überwindung des Naturalismus*, hrsg. v. Wunberg, S.173.

²³⁰ Vgl. *Hermann-Bahr-Buch*, S.144.

von der alten Malerei der großen Meister wegbewegt, der müsse diese Bewegung bis zum Endpunkt hin vollziehen, denn er könne „sich in keiner Phase beruhigen, weil jede inkomplett ist und schon wieder eine neue in sich trägt“. Bis ans Ende, das heißt „bis zu diesem verrufenen Ludwig von Hofmann, wo erst die lange Entwicklung aus so vielen Wandlungen endlich wieder in das ewige Wesen der Kunst einkehrt“. (Ebd.)

Dieser Abschluß der Wandlungen war aber doch, so scheint es, noch immer nicht das Ende: Hofmann wurde übertroffen von Gustav Klimt, der dem am nächsten kam, was Bahr auf dem Gebiet der Malerei vorschwebte: „wie Bahr Hofmannsthal als exemplarischen Protagonisten seines österreichischen Literatur-Konzepts wählte, so wurde Klimt für ihn der österreichische Künstler *par excellence*.“²³¹

Klimt war in Bahrs Augen Idealist, und zwar ein vollkommener; er schuf Gleichnisse und Abbilder eines seelischen Zustandes - und war insofern auch Symbolist - jedoch war die Verbindung von äußeren Erscheinungen mit inneren Stimmungen niemals zufällig, nur durch ihn selbst motiviert, sondern notwendig: „indem er so nichts berühren kann, ohne es sogleich, wahrscheinlich durchaus unbewußt, zu vergeistigen und zu beseelen, ist er, was man einen Idealisten nennt.“²³² Ein vollkommener Idealist ist er, da „sein innerer Reichtum [...] nun so groß [ist], daß er den Erscheinungen der Natur völlig gerecht zu werden und sich selbst dennoch zu behaupten vermag“. (Ebd., S.148.)²³³ Sein eigenes Wesen auf solche Art auszudrücken, das ist eine Idealvorstellung, die Bahr auch in der Literatur verwirklicht sehen wollte. Den Anfang in der englischen Literatur machten für ihn, wie gesehen, Galsworthy, Bennett und H.G. Wells.

Wo Klimt nun über Hofmann hinausgeht, was das Ungewöhnliche an seinem Werk ausmacht, ist, dass zur Beseelung und Vergeistigung des Materiellen auf der anderen Seite eine Versinnlichung des Geistigen, eines abstrakten Begriffes etwa, kommt. Denn „hier [in *Philosophie, Medizin*] sehen wir denselben Klimt, der vor der Natur Idealist ist, vor dem Geiste auf einmal eine ungeheure Sinnlichkeit entfalten. [...] Seine Natur [...] ist offenbar, daß er in Gesichtern, in Visionen denkt.“ (Ebd.) Beides zusammen nun verleiht Klimt nicht nur die höchste Position am österreichischen, dem Bahr'schen, Kunsthimmel, sondern lässt ihn als den Kometen erscheinen, der mit der Kunst dem ganzen Dasein neue Wege weist, so Bahr:

Diese ganz einzige Verbindung von höchster beseelender Kraft mit einem wahren sinnlichen Chaos scheint es mir zu sein, die seine Werke zu so 'ungewöhnlichen' macht. Sie ist aber gerade das, was wir jetzt suchen, nicht bloß in den Künsten, sondern für unser ganzes Dasein. Aller Streit wird ja doch nur darum geführt, wie es uns gelingen kann, eine Einheit alles Denkens mit dem vollen Leben zu finden. (Ebd., S.149.)

Wie Hofmannsthal, in seinem ersten Aufsatz über d'Annunzio von seiner Generation als den „Spätgeborenen“ sprechend, die „keine Wurzeln im Leben“ hätten und denen neben einer

²³¹ Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.237.

²³² *Hermann-Bahr-Buch*, S.146f.

²³³ Das kommt in Bahrs Augen einer Synthese von Symbolismus und Naturalismus gleich.

„Analyse des Lebens“ nur eine „Flucht aus dem Leben“ bleibe,²³⁴ erhofft Bahr die Synthese von „Bewußtsein und Realität“ durch eine neue Kunst - und damit eine Errettung oder Erlösung für das gesamte Dasein. Während aber Hofmannsthal diese Einheit in der englischen Kultur sah, meinte Bahr die Anzeichen dafür in den Werken eines österreichischen Künstlers zu sehen. Gegenüber dem Bewusstsein, das von den Künstlern des *Fin de Siècle* als hypertrophiert betrachtet wurde, erhielt der Begriff des Lebens nun einen besonderen Wert: Wolfdietrich Rasch hat ihn als „Grundwert der Epoche“ bezeichnet, der sich in der Kunst der Jahrhundertwende als „Lebenspathos“ oder „Lebensmythos“ geäußert habe; Wolfram Mauser legte den Begriff in seiner soziologischen Ausprägung fest: als Gegenentwurf zu bestehenden Zwängen, zu allen „identitätshemmenden Faktoren“. (Vgl. ebd., S.48f.) Die Assoziation der am Ende einer Kultur angelangten Künstler weckt eine etwas distanziertere Stellungnahme Bahrs zu Klimt - und Hofmannsthal: „Bei beiden erinnern wir uns oft, dass es recht wienerisch ist, sein Gefühl bei sich zu behalten. Bei beiden spüren wir oft einen Widerspruch zwischen der Reinheit, ja Unschuld ihrer Empfindung und einem extremen Raffinement der Form, die manchmal beinahe precios wird.“²³⁵ Die Werke der beiden Künstler, die einander laut Bahr ergänzen, immer Teile des jeweils anderen evozierend, werden damit, wie Kleinschmidt bemerkt, als „tendenziell ästhetizistisch“ bewertet (vgl. ebd., S.48f.), da deren Form manchmal Gefahr laufe, unecht zu werden, dem Gehalt und den Künstlern nicht zu entsprechen - ein Phänomen, das sich bei den in die Schönheit der Werke der Vergangenheit Verliebten zeigt. Zudem erinnert die Bemerkung über das Wesen des Wieners an Bahrs oben zitierte Einschätzung des Engländers - dass dieser niemanden mit sich selbst behelligen, nichts von sich hergeben wolle - und lässt darauf schließen, dass Bahr in dieser Hinsicht eine Verwandtschaft zwischen den beiden „Volkscharakteren“ ortete. Allerdings scheint ihm die österreichische Literatur durch diesen Charakterzug nicht so sehr beeinträchtigt wie die englische beziehungsweise ist er in seiner Aussage nicht ganz konsequent, denn wenn der Wiener nun tatsächlich dazu tendiert, Gefühle nicht auszudrücken, wie ist es ihm, Bahr, dann trotzdem möglich, über die „Reinheit, ja Unschuld [seiner] Empfindung“ zu urteilen? Die hier erfolgte insgesamt positivere, optimistischere Beurteilung der österreichischen bildenden Kunst im Vergleich zur englischen wird zum Teil genuin, zum Teil aber auch Bahrs dahinterstehender, propagandistischer Intention zu verdanken gewesen sein. Das Propagandistische seiner Texte war einerseits ein zeittypisches Phänomen: es konnte damit jenem „verdrängte[n] und sublimierte[n] politische[n] Bedürfnis“²³⁶ Ausdruck verliehen werden, welches wohl auch dem quasi politischen (vgl. ebd., S.48f.) und reformerischen Anspruch der Kunst zugrunde lag. Aus dieser reformerischen Intention ergab sich eine „Säule“ des Bahr’schen kulturpolitischen Konzepts: die pädagogische, neben der ebenso wichtigen patriotischen, seinem Engagement für die Schaffung einer österreichischen Kunst. (Vgl. ebd., S.220) Dieses kulturpolitische Konzept zeigte sich, so

²³⁴ Zitiert nach: Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.49.

²³⁵ Zitiert nach: Ebd., S.237.

²³⁶ Ein Ausdruck Wunbergs, zitiert nach: Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.219.

Kleinschmidt, besonders deutlich in den Jahren nach der Gründung der Secession (vgl. ebd.), vor allem auch in seiner Rolle als deren „wichtigste[r] publizistische[r] Propagandist“. (Ebd., S.212.) Als solcher stand Bahr also wohl hinter den Zielen der 1898 bis 1903 erschienenen Secessionszeitschrift *Ver sacrum*, die sich von Anfang an auch offensiv-pädagogisch zeigte; in dem Grundsatzartikel „Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?“ hieß es: „Denn brechen wollen wir endlich mit der alten Gepflogenheit österreichischer Künstler, über das mangelnde Kunstinteresse des Publikums zu klagen, ohne einen Versuch zum Wandel zu machen“.²³⁷ Zudem propagierte sie „eine in den internationalen Kontext eingebundene neue Kunst“, die jedoch einen ausgeprägten nationalen Stil aufweisen sollte.²³⁸ Man wollte also Anregungen von außen aufnehmen, sich aber dennoch abgrenzen und eigenständige Ausdrucksformen entwickeln, so wie Bahr selbst in „Der Englische Stil“, einem fiktiven Gespräch über den englischen Stil im Kunsthandwerk, seine Position ganz in diesem Sinne als von allen an der Diskussion Beteiligten akzeptierte Meinung präsentiert hatte; in dem Text geht es weniger um den englischen Stil an sich, sondern darum, welche Bedeutung dieser für das österreichische Kunsthandwerk haben kann: er solle den österreichischen Künstlern eine Schule sein, sie könnten durch ihn ihr Können erweitern, aber das sei erst der Anfang ihrer Kunst: „mit diesem grossen Können der anderen wollen wir uns dann bemühen, wir selbst zu sein.“²³⁹ Die Authentizität und Subjektivität des Schaffens, die hier zum einzigen Gesetz erklärt wird, garantiert dann auch die österreichische Eigenart in der Kunst, nach der alle suchen: „Wenn wir mit der Einfachheit und Redlichkeit der alten Meister, in reiner Gesinnung, unserem Gefühl gehorchen, dann wird jener österreichische Stil, von dem wir alle träumen, von selber werden. Wahrheit des Gefühls, Reinheit der Gesinnung, Treue zu sich selbst - das seien unsere Führer!“ (Ebd.)

Bahrs propagandistisches Engagement für die österreichische Kunst beruhte also auf den Säulen seines kulturpolitischen Konzeptes: dem Bedürfnis pädagogisch-reformerisch zu wirken, was in seinen Essays zu Bildung und Erziehung besonders explizit wird, und dem Ziel, patriotisch zu wirken, eine nationale Kunst zu schaffen. Diese Tatsache muss man sich auch vor Augen halten, wenn man seine Aufnahme englischer Kultur - und im Vergleich dazu die Beurteilung seiner eigenen, der österreichisch-deutschen, - analysiert.

Neben der zweifellos echten Bewunderung des Künstlers in der Person Otto Wagners begeisterte sich Bahr daher auch für den „animatore“, den Erzieher, Erreger und Erwecker in ihm²⁴⁰; vermutlich sah er hier auch eine gewisse Affinität zwischen sich selbst und dem Architekten. Es spiegelt sich etwas von Bahrs Selbstbild²⁴¹ in den folgenden, Wagner gewidmeten Worten:

²³⁷ Zitiert nach: Clarissa Stadler: „Layout einer Utopie“. In: *Der Standard*, 20.6.1997, Detail, S.8.

²³⁸ Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpblizistik*, S.121.

²³⁹ Hermann Bahr: „Der Englische Stil“. In: *Ver Sacrum*, Jg. 1 (1898), Heft 7, S.4.

²⁴⁰ Vgl. *Hermann-Bahr-Buch*, S.154.

²⁴¹ Kleinschmidt darüber, wie Bahr seine Rolle im Zusammenhang mit der Secession sah: „Als Mentor der Künstler, Katalysator der zur Abspaltung der Secession führenden Entwicklung, publizistische Speerspitze der Secession und überhaupt als Anreger der öffentlichen Diskussion.“ (Kleinschmidt, *Kunstpblizistik*, S.213.)

„Durch die Unerbittlichkeit, mit der er in dieser Stadt der gefälligen Täuschungen auf den Ernst der hohen Kunst dringt, [...] ist er der Erzieher einer ganzen Generation geworden, künstlerisch nicht bloß, sondern auch menschlich.“²⁴²

Otto Wagner hatte einen Kreis bedeutender „Nachfolger“ herangezogen - Joseph Olbrich, Joseph Hoffmann, Kolo Moser- , aber auch weit über das Gebiet der Architektur hinaus gewirkt und damit die Basis für eine „künstlerische Zukunft Österreichs“ geschaffen:

Was in England die um William Morris, [...] das hat in Österreich dieser einzige Mann allein vollbracht. Ohne Otto Wagner hätten wir keine Sezession, keine Klimtgruppe, kein Wiener Kunstgewerbe, keinen Alfred Roller und keinen Adolf Loos. Denn Otto Wagner stellte die Atmosphäre her, in der dies alles dann erst möglich wurde. Und ohne Otto Wagners entzündende Verwegenheit hätte noch keiner den Mut, wieder an eine künstlerische Zukunft Österreichs zu glauben. (Ebd., S.154f.)

Was war nun das Zukunftsträchtige an Wagners Architektur? Sie war das Gegenteil des von Bahrs Generation verhassten, eklektizistischen Ringstraßenstils, Ausdruck im Gegensatz zum bloßen Effekt, Notwendigkeit im Gegensatz zur Willkür, auf Schwindel, Kitsch und Theater verzichtend, das ausführend, wonach die Sache verlangte. (Vgl. ebd., S.152.)²⁴³ Die Schönheit, die seine Werke ausstrahlten, war „nichts als völlig entfaltete Notwendigkeit“²⁴⁴, was in Bahrs Augen wohl der höchsten Definition von Kunst gleichkam. Darüber hinaus aber hatte Wagner auch, „fest in unserer alten Tradition“ stehend, etwas durchaus Österreichisches an sich; für Bahr ist dies seine Sinnlichkeit, die „freilich einen Zug ins Prunkhafte, Luxuriöse, Schwelgerische“ hat - dies lässt unwillkürlich an Bahrs eigene „Sprachschwelgerei“ denken -, weswegen er von Nichtösterreichern, etwa den Norddeutschen, nie ganz verstanden werde. (Vgl. ebd., S.153.) Bahr evoziert mit dieser Beschreibung die Merkmale des barocken Stils und nimmt damit einen später wesentlichen Gedanken im Bereich seiner Kulturkritik vorweg, wonach sich der Österreicher auf die seinem Wesen entsprechende Tradition des Barock zu besinnen habe. Wagner erhält von Bahr jenen Platz in der österreichischen Kunst- und Lebenswelt, den Morris seiner Ansicht nach in der englischen einnimmt. Nicht nur engagierten sich beide für die künstlerische Erneuerung in ihrem jeweiligen Land, sondern sie verfolgten mit ihrer Kunst eine direkte Einflussnahme auf die Lebensumstände einer möglichst breiten Masse an Rezipienten; während die Wiener Künstler jedoch - ebenso wie ihr publizistischer Vorkämpfer Hermann Bahr - vor allem durch ihr künstlerisches Schaffen eine neue Form des Daseins verwirklichen wollten, verließ sich William Morris nicht allein auf die gesellschaftsreformatorische Macht der Kunst, sondern engagierte sich

²⁴² *Hermann-Bahr-Buch*, S.154.

²⁴³ Wagner hatte als Verfechter einer funktionaleren Architektur ebenso gegen den Historismus opponiert wie etwa Bahr und Hofmannsthal und dann in entscheidendem Maße zur Konstituierung der Sezession - zum Austritt einer Gruppe von Künstlern aus der „Genossenschaft bildender Künstler Wiens“ - im Frühjahr 1897 beigetragen. (Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpblizistik*, S.53ff.) In Analogie zu seiner, im Gegensatz zum Historismus, positiven Bewertung Wagners setzt Bahr sich auch in der Bühnengestaltung für „Ausdruck“, gegen bloße „Dekoration“ ein, er spricht - im positiven Sinne - auch von einer „Beseelung der Dekoration“. Bahr schätzte die Arbeit eines Gordon Craig, sprach aber trotzdem von einer „Wiener Priorität“ auf diesem Gebiet, insbesondere aufgrund der Leistungen Kolo Mosers. (Vgl. Heinz Kindermann: *Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater*. Graz, Köln: Böhlau 1954, S.248f.)

auch in der *Labour*-Bewegung. Dabei stellt, wie Simonis in ihrem Essay zur Morris-Rezeption argumentiert, die Morris'sche Ästhetik des Kunsthandwerks, die von ihm in Verbindung damit propagierte, reaktionär erscheinende²⁴⁵ Rückkehr zu mittelalterlichen Produktionsmethoden, keinen Widerspruch zu seinem politischen und sozialistischen Engagement dar: seine politisch-sozialen Ziele erwachsen, im Gegenteil, gerade aus dem künstlerischen Impuls: aus seinen Texten könne man ersehen, „daß beide Aspekte Hand in Hand gehen und die ästhetischen Vorlieben [Perfektionierung des Schönen, Ästhetisierung der Lebenswelt] eine treibende Kraft im utopischen Denken und in der politischen Imagination des Autors darstellen und einander wechselseitig bedingen“. (Ebd., S.179.) Dabei habe Morris „seinen Lesern und Zuhörern mit jener Verbindung von kunsthandwerklichem Ästhetizismus und sozialrevolutionärer Politik keine geringen Paradoxien [zugemutet], die sich beim Transfer in den deutschen Sprachraum noch verstärken mußten“. (Ebd., S.179.) Gerade Bahr war aber, wie man aus seiner Perzeption des Engländers sieht, für diese Paradoxien empfänglich, so wie auch Kassner gemeint hatte, dass es „die Vorliebe für das Paradoxe [sei], die die deutschen bzw. österreichischen *Fin de siècle*-Schriftsteller mit den englischen Künstlern“ verbinde.²⁴⁶

Während Bahr sich nach seinen Studentenjahren vom politischen Engagement im engeren Sinne abwandte, nahm er im Gegensatz zu anderen Autoren der Wiener Moderne²⁴⁷ sehr wohl auch die politisch-utopischen Implikationen von Morris' Theorie des Kunsthandwerks wahr und setzte die daraus bezogenen Anregungen in seinem Einsatz für das Wiener Kunstgewerbe um; wahrscheinlich inspirierten sie auch (geplante) Projekte wie die Darmstädter Künstlerkolonie mit. Es lässt sich vermuten, leider aber mangels an Belegen nicht nachweisen, dass Bahr auch hier als Vermittler - wenn auch nicht der einzige - von Morris' Ideen an die Wiener Kunstszene fungierte: Das 1901 in seinem Tagebuch vermerkte Vorhaben, einen Aufsatz über Morris zu schreiben (vgl. ebd., S. 171.), wurde leider nicht verwirklicht und auch sonst ließen sich, abgesehen von dem oben zitierten Vergleich zwischen Morris und Otto Wagner, keinerlei explizite Belege seiner Auseinandersetzung mit Morris finden. Obwohl aus verschiedenen Äußerungen, die oben und in der Folge dargelegt werden, ohne Zweifel hervorgeht, dass Bahr - natürlich - mit der englischen *arts and crafts*-Bewegung, als deren „maßgebliche Gründerfigur“ Morris bezeichnet wird (vgl. ebd., S. 172.), vertraut war, dass er die englischen Vorbilder des Wiener Kunstgewerbes kannte, kann daher nicht beurteilt werden, ob Bahr die politischen Reden und sozialutopischen Schriften

²⁴⁴ *Hermann-Bahr-Buch*, S.155.

²⁴⁵ Ausführlicheres über die - von Ruskin beeinflusste - Morris'sche Philosophie des Kunsthandwerks und die damit verbundene soziale Utopie bei Annette Simonis: „Politische Utopie und Ästhetik. Die deutsche William Morris-Rezeption.“ In: *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hrsg. v. Norbert Bachleitner. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, S. 179, S.195.

²⁴⁶ Zitiert nach: Ebd., S.191.

²⁴⁷ Simonis schreibt, dass der deutschsprachige Leser die Möglichkeit hatte, „Morris' Vorstellungen von Anfang an in ihrer eigentümlichen Verschränkung des Politischen und Ästhetischen zu rezipieren“ (Ebd., S.177), dass die frühe deutsche Morris-Rezeption um 1900 einen „politisch akzentuierenden“ und einen „ästhetisch-poetischen Zweig“ entwickelt habe; letzterer zeige sich besonders bei Rudolf Kassner, den Autoren der Wiener Moderne und bei George. (Vgl. ebd., S. 175.)

von Morris gelesen hatte, noch welche seiner kunsttheoretischen Abhandlungen ihm bekannt waren.

Trotzdem erscheint es plausibel, dass die didaktische Ausrichtung, die für Bahrs Texte in zunehmendem Maße bestimmend wird, ihren Ursprung bei Morris bzw. in der englischen Kunsthandwerkbewegung hat, wobei der didaktische Impuls hier noch stark ästhetizistisch gefärbt ist und vor allem in der Absicht, das Volk für das Schöne empfänglich zu machen, zum Ausdruck kommt - so stellte die Schulung der Sinne des Menschen aber auch für Bahr lange Zeit eine Priorität dar.

Obzwar hier keine detaillierte und umfassende Analyse der Kunstszene in England und Österreich geliefert werden kann, zeigt sich schon bei exemplarischem Vergleich, dass es in den Intentionen und Ausdrucksformen einiger Künstler Parallelen gab: so war der Versuch der Ästhetisierung des Alltags den englischen und den österreichischen Künstlern ebenso gemein wie, in der englischen *Art- and Crafts-* bzw. der Wiener Kunstgewerbebewegung, das Streben nach Veränderung des künstlerischen Produktionsprozesses. Unter den Österreichern ist insbesondere an Gustav Klimt zu denken: 1905 veröffentlichte die 19köpfige sogenannte „Klimtgruppe“ bei ihrem Austritt aus der Secession ihre Intention, „daß sie [die Künstler] [...] danach trachten müssen, auf immer mehr Äußerungen des Lebens Einfluß zu gewinnen“.²⁴⁸ Dazu Kleinschmidt: Diese

Absichtserklärung bedeutet nichts anderes als eine Abwendung vom Primat der ‘hohen’ Kunst und eine Forderung zur weitgehenden Einflußnahme des Künstlers auf die gesamte Gesellschaft mit den Mitteln des Kunstgewerbes. Sie deckt sich damit mit dem ebenfalls 1905 veröffentlichten ‘Arbeitsprogramm’ der Wiener Werkstätte. (Ebd.)

Die österreichische Situation analysierend, meint Kleinschmidt, dass die Rolle und potentielle Macht der Kunst in der Gesellschaft um die Jahrhundertwende überschätzt worden, dass der Glaube an deren Auswirkungen auf die Gesellschaft illusionär und utopisch gewesen sei.²⁴⁹ In einem der programmatischen Aufsätze des ersten Heftes von *Ver sacrum* wird als eine der Intentionen der Secessionsbewegung genannt, sie wolle

die grosse Masse kunstempfindlicher Menschen [...] bilden, damit der schlummernde Trieb geweckt werde, der in jede Menschenbrust gelegt ist, nach Schönheit und Freiheit des Denkens und Fühlens. Und da wenden wir uns an euch alle, ohne Unterschied des Standes und des Vermögens. Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‘hoher Kunst’ und ‘Kleinkunst’, zwischen Kunst für die Reichen und Kunst für die Armen. Kunst ist Allgemeingut.²⁵⁰

Damit wurde zwar die Basis gelegt für eine Aufwertung des Kunstgewerbes, andererseits hat aber gerade die Wiener Werkstätte dann bewiesen, dass ihre Produkte doch nicht für alle Bevölkerungsschichten zugänglich - weil unerschwinglich - waren. Die „Beschwörung einer alle Schichten umfassenden künstlerischen Kulturgemeinschaft, in der unausgesprochen alle sozialen

²⁴⁸ Zitiert nach: Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.66.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S.252f.

²⁵⁰ Zitiert nach: Ebd., S.122. (Kleinschmidt weist auch auf den Wandel in den letzten Heften hin, in denen „die einstige Existenz gesellschaftsreformerischer Ideen nicht einmal mehr angedeutet“ werde. [Ebd., S.124.]

Konflikte aufgehoben wären“ sei nur ein Lippenbekenntnis, das in diesem Rahmen konzipierte Gesellschaftsbild utopisch gewesen, was jedoch nicht eingestanden worden sei, urteilt Kleinschmidt.²⁵¹ Bahr selbst engagierte sich enthusiastisch für das Wiener Kunstgewerbe, wenngleich auch er dessen potentielle gesellschaftlichen Auswirkungen überschätzte. Er führte Arbeiter durch Secessionsausstellungen, meinte jedoch etwas später in dem Aufsatz „Volksbildung“ der Nutzen dieser Führungen sei fragwürdig, wenn die Menschen nicht gelernt hätten, Kunst richtig zu sehen.²⁵² Wiener Kunsthandwerker machte er 1898 mit den Arbeiten der englischen und belgischen Vorbilder vertraut;²⁵³ Bahr kann als Mitbegründer der 1903 gegründeten Wiener Werkstätte gelten²⁵⁴, der von Anfang an das Ziel der Schaffung eines eigenständigen österreichischen Stils verfolgte: 1898 schrieb er an seinen Vater, er hoffe, „in ein paar Jahren etwas herauszubringen, was sich als ‘Österreichischer Stil’ überall sehen lassen kann. Dasselbe, was mir in unserer Literatur gelungen ist, will ich auch für unser Kunstgewerbe tun“.²⁵⁵

Interessant ist im Zusammenhang mit Bahrs Engagement für das Kunstgewerbe sein Konzept einer „Hauskunst“, wonach wir uns in unseren Häusern nur mit Dingen umgeben sollen, die quasi als Impulse für ein Wiederauflebenlassen von ekstatischen Augenblicken - und die Fähigkeit, der Ekstase Dauer zu verleihen, ist für ihn, wie zu sehen sein wird, eines der wesentlichen Merkmale des „neuen Menschen“ - fungieren können:

In Momenten der Verückung und Erleuchtung empfinden wir, was unser Dasein ist. Durch ein Gedicht machen wir uns ein Zeichen davon, zur Erinnerung. Es soll nun nichts mehr um uns geben, keinen Leuchter und keinen Stuhl, der nicht ein solches Zeichen wäre, zur Erinnerung an unsere Seele. Unser Hofmannsthal hat einmal gesagt: 'denn mich hat ein Glanz vom wahren Sinn des Lebens angeglüht'. In diesem Glanze sollen alle Dinge um uns stehen.²⁵⁶

Bahr selbst ließ sich diesen Wunsch von Joseph Maria Olbrich realisieren, den er mit dem Entwurf seines Hauses beauftragte - „eines Hauses, das, in jedem Detail einen ‘Vers’ seines Wesens spiegelnd, eine seiner Individualität perfekt angepaßte und diese zu voller Entfaltung bringende Umgebung darstellen sollte.“²⁵⁷

Die Hoffnung, „eine künstlerische Gesellschaftsreform ohne Änderung der politischen Strukturen“ durchführen zu können, wurde zunächst noch beflügelt durch das von Joseph Maria Olbrich und Bahr geplante Projekt der Darmstädter Künstlerkolonie. Diese hätte, finanziert vom Fürsten Ernst Ludwig, neben der Förderung des Kunstgewerbes eine Bühnen- und Theaterreform - die Gründung einer Schauspielschule war im Gespräch gewesen - ermöglichen sollen.

Die anfangs betonte Liberalität erstreckte sich freilich nicht auf das weibliche Geschlecht: Künstlerinnen waren als Mitarbeiterinnen der Zeitschrift unerwünscht. [Vgl. Stadler, „Layout einer Utopie“, S.8.]

²⁵¹ Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.122f.

²⁵² Vgl. Bahr, *Bildung*, S.35.

²⁵³ Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.231.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S.233.

²⁵⁵ Zitiert nach: Ebd.

²⁵⁶ Zitiert nach: Ebd., S.232.

²⁵⁷ Ebd., S.248.

Kleinschmidt unterstreicht in diesem Zusammenhang die überragende Position, die dem Künstler zugewiesen worden war:

er war es, der mit finanzieller wie ideeller Unterstützung des Souveräns die Grundlagen der neuen Kultur formulierte und propagierte. Seine beispielgebende praktische Tätigkeit aber sollte einen Aufschwung der kunstgewerblichen gegenüber der industriellen Produktion katalysieren und so eine ökonomische Blüte herbeiführen, womit sogar die 'soziale Frage' ihre Lösung gefunden hätte. (Ebd., S.249.)

Letzteres, so scheint es, kann durchaus mit dem verglichen werden, was William Morris in England zu erreichen versuchte, wobei sich Morris, wie gesagt, nicht nur als Künstler engagierte, sondern auch in der *Labour*-Bewegung involviert war. Es war jedoch der Einfluss des Engländers Morris, der sich im Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte niederschlug: Als die Aufgabe des Kunstgewerbes wurde darin betrachtet, „durch veränderte Produktionsformen (Ablehnung der maschinellen Fertigung) dem Arbeiter 'wieder eine Freude am Schaffen und eine menschenwürdige Existenz zu erringen'.“ (Ebd., S.67.) Dies entspricht den Erwartungen, die Morris an eine Erneuerung des Kunstgewerbes geknüpft hatte, der Hoffnung auf die „Wiederherstellung einer Identität von Subjekt und Objekt im künstlerischen Produktionsprozeß. Die dekorativen Künste sollen [wie Simonis schreibt,] jene Kluft beheben helfen.“²⁵⁸

Die von Kleinschmidt betonte, elitäre Position des Künstlers war für Bahr wohl seit langem klar gewesen. Am 28. Februar 1894 hatte er in einem seiner Skizzenbücher vermerkt:

Genie, oder Künstler - wer eine andere Vision der Welt hat [...] die mediocren Menschen sind nur Stoff für ihn. Begrifflich schon die große Trennung von Mensch und Künstler, in der der erste Geschöpf, der andere Schöpfer ist. [...] Es ist absurd, sich Gott fertig, unbeweglich, starr zu denken. Er ist im ewigen Fluße. Er schafft unerschöpflich Correcturen seiner selbst, das ist seiner Werke. Die Organe dieser Correcturen, in welchen er sich besinnt, mit sich beräth und seine Entschlüsse gestaltet, sind die Künstler. (Tb 2, 65)

Die euphorische Haltung Bahrs wendete sich - möglicherweise bedingt durch das Scheitern des Darmstädter Projekts, aber auch durch den allgemeinen Wandel der ehemals optimistischen Grundstimmung - nach 1900 zunehmend ins Resignative. In seinem 1909 erschienenen Tagebuch stellte er sich „die Frage, ob die Kunst 'vielleicht gerade der ärgste Betrug' sei, der 'an uns von den Mächtigen verübt, um uns vom Leben zu entfernen'“; bereits 1905 hatte er aber geschrieben: „mir ist in den letzten Jahren immer mehr alles, was in Österreich künstlerisch versucht wird, als ein Schwindel vorgekommen. [...] Der Künstler vermag nichts, dies verlangt politische Taten.“²⁵⁹ Auf die Frage, welche Konsequenzen diese Neubewertung der Rolle der Kunst, der künstlerischen und der politischen „Tat“ für Bahrs Schaffen hatte, wie sich Bahrs Verständnis von Politik und vom Zusammenspiel zwischen Politik und Kunst insgesamt entwickelte, wird weiter unten im Kontext von Bahrs Auseinandersetzung mit dem Werk Shaws noch eingegangen werden.

²⁵⁸ Simonis, „Utopie“, S.201.

²⁵⁹ Beide zitiert nach: Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.252.

Bahrs Lektüre englischer Literatur und Kritik: von der ästhetizistischen Faszination zum „englischen Hermann Bahr“ und „Schauspieler“ Shakespeare

„Bahr war kein Kritiker sondern ein Symptom der Tendenzen zur Jahrhundertwende.“²⁶⁰ Zu diesem Urteil gelangt Berlage, der Bahr neben mangelnder Rationalität seiner Argumentationsweise auch seinen „Zitatenstil“ (ebd.), sowie seine Arbeitstechnik, das „Sich-Zueigen-Machen von Fremdem“ (ebd., S.92) vorwirft. An Bahrs Kritik ist es sein spezifischer Zugang, das „Programm des Anempfindens“²⁶¹, das er ablehnt. Berlage schreibt: „Bahrs Kunstfeuilleton ist nicht eines, das positiv diskursiv für diese, seine Kunst eintritt, sondern eines gegen alle Kunsttheorie und damit für jede Kunst, seine eingeschlossen.“ (Ebd., S.94)

Während hier auch der (vielleicht berechtigte) Vorwurf gegen den Kritiker, der seine eigene Kunst bewirbt, mitschwingt, bringt dieser Zugang Bahrs das tatsächlich schwerwiegendere Problem mit sich, dass es ohne Festlegung von gewissen Prinzipien, denen ein Werk entsprechen soll, ja eigentlich unmöglich ist, zu entscheiden, ob es als Kunstwerk zu betrachten ist oder nicht; in der Praxis folgt der Kritiker also allein seiner Intuition.

Bahr ist sich rückblickend der Problematik seiner besonderen Form von Kritik durchaus bewusst. Er bestätigt in gewissem Sinne das Urteil Berlages, rechtfertigt jedoch seine „Animierkritik“, wenn er in seinem *Selbstbildnis* schreibt:

Zum Bejahen geboren, hieß ich mein eigenes Empfinden vor Künstlern und ihren Werken schweigen, es schien mir unwichtig für sie, mein Ehrgeiz war nicht, wie der der poncifen Kritik, Kunstrichter zu sein, mir genügte, an ihnen die 'Forderungen der Zeit' abzulesen, wobei mir zuweilen geschehen sein mag, daß ich manchen mit Tendenzen meiner eigenen Entwicklung etikettierte, von denen ihm selber nichts schwante. Das war im Grunde das gerade Gegenteil von Kritik und eben darin lag der Reiz, die Wirkung und das Verdienst meiner Art von Kritik. Es ist ein großes Glück für meine ganze Generation gewesen, daß ich in so hohem Grad durchaus unkritisch begabt war. Unter den Aktiven meiner Tätigkeit steht kein stärkerer Posten. Merkwürdig aber ist, daß meinem so duldsam unkritischen Sinn, der jeden Wegerich am Rande der Kunst freundlich hegte, dann auch noch das klarste sicherste zuverlässigste Gefühl für die Rangordnung beigelegt war. Mir war auch das kleinste Talent willkommen, aber nur auf seiner Stufe. Meiner Empfindlichkeit für Talent hielt die für Rang das Gleichgewicht.²⁶²

Es mangelt Bahr also durchaus nicht an Selbstbewusstsein, wenn er über die Wirkung seiner Kritik für die österreichische Kunst Bilanz zieht. Zwanzig Jahre lang sei er deren „großer Nothelfer“ gewesen (vgl. ebd., S.284.); seine fördernde Kritik, die ohne vorgefertigte Prinzipien

²⁶⁰ Andreas Berlage: *Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1994, [=Europäische Hochschulschriften, Reihe 20, Philosophie, Bd. 414], S.97.

²⁶¹ Berlage zitiert dazu die folgende Stelle aus „Zur Kritik der Kritik“: „Sie [die moderne literarische Kritik, A.B.] hat ganz einfach, redlich und ohne Vorurteil die zeitgenössische Kunst, wie sie einmal ist, in ihrem ganzen Inhalt und Umfang zu untersuchen, die Züge ihres Antlitzes nachzuziehen, ihre Absichten und Wünsche zu verstehen und dieses Verständnis in faßlicher Formel den anderen mitzuteilen und zu verbreiten unter den Leuten. (...) Nur diese neue Kritik ist gerecht. Jene alte Kritik [der ewigen Grundsätze, A.B.] ist es immer bloß [sic] gegen ihre freiwilligen Unterthanen. Nur diese neue Kritik untersucht das Kunstwerk aus dem Willen heraus des Künstlers selbst, indem sie seine Absicht annimmt.“ (Ebd., S. 84.)

²⁶² Hermann Bahr: *Selbstbildnis*. Berlin: Fischer 1923, S.285.

an jedes Werk herangegangen sei, sei auf der anderen Seite durch sein Gefühl für Rangordnung ausgeglichen worden.

Ästhetizismus, Kritik und Kultur: von Walter Pater zu Oscar Wilde

Während wir aufgrund von Bahrs spezifischem Ansatz von „Kritik als Kunst“ davon ausgehen können, dass er mit dem Werk des englischen Kritikers bereits in den neunziger Jahren vertraut gewesen sein muss, beschäftigt er sich nachweislich erst im Jahre 1902, anlässlich des Erscheinens der deutschen Übersetzung von Paters *Studien zur Renaissance*, mit dem Engländer. Er bittet Anfang Mai 1902 um die Reservierung eines Exemplars (vgl. Tb 3, 201), seine Rezension erschien am 26.6.1902 im *Neuen Wiener Tagblatt*. Der Artikel lässt die von Bahr empfundene Affinität zu Pater erkennen, verhüllt aber die Tatsache, dass wir es hier - wie bei Hofmannsthal - wohl mit einem für ihn wesentlichen, direkten Einfluss auf sein Konzept der Kritik zu tun haben: Bereits der Titel des 1897 erschienenen Bandes *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne* klingt wie ein Wiederhall von dem oben genannten Werk Paters, und mit großer Wahrscheinlichkeit wird Bahr auch Hofmannsthals Pater-Essay aus dem Jahre 1894 gekannt haben.²⁶³

In seinem eigenen Versuch über Walter Pater stellt er jene Aspekte der Pater'schen Kritik dar, in denen er offenbar eine Parallele zu seinem eigenen feuilletonistischen Schreiben sah. So konstatiert er etwa, Pater habe als Kritiker

eine ganz einzige Art [...], Künstler und Kunstwerke anzuschauen, nämlich weder als Forscher wie Taine, noch als Erzieher wie Ruskin, sondern man darf vielleicht sagen: als ein gutes, sehr empfindliches und empfängliches Medium, als ein Vortänzer oder Vorbeter der Gefühle, von welchen der Künstler erregt ist und welche das Kunstwerk erregen will.²⁶⁴

Ähnlich dem von Bahr praktizierten kritischen Verfahren des Anempfindens fühlt Pater als Kritiker die Intention des Kunstwerkes nach und macht sie, als Vermittler zwischen Künstlern und Rezipienten, dem Publikum zugänglich. Allerdings sei dieser nicht Kritiker geworden, um Künstler oder Publikum zu belehren, „sondern um selbst erst zu erfahren, was er fühlt.“ (Ebd.) Pater, der ganz „unenglisch“, ganz Romane, „Lateiner“ sei, werde als solcher „Alles erst redend gewahr. Indem er sagt, was er fühlt, erfährt er es selbst. Dazu redet er, nicht für die Anderen, sondern um durch seine Worte aufzuwachen.“ (Ebd.) Erst durch den Klang seiner Worte wird er sich seiner Gefühle bewusst, ähnlich wie dem jungen Bahr erst der formale Gehalt der Worte

²⁶³ Ulrike Stamm führt in ihrer Studie aus, dass Hofmannsthal mit dem Werk Paters erst 1894 bekannt geworden sei, dass er dessen Namen jedoch bereits vorher aus Wildes Schriften gekannt habe. (Vgl. Stamm, *Hofmannsthal und das Werk Paters*, S.10f.) Ähnliches könnte für Bahr zutreffen.

²⁶⁴ Bahr, „Walter Pater“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg.36 (1902), Nr.174., 36.Jahrgang, 26. Juni 1902, S.1-3.

Wahrheit greifbar zu machen schien. Die sinnliche Lust an den Worten, die ihm selbst so vertraut war, sieht Bahr auch als *Movens* in Paters Kritik:

Das Wort ist ihm ein Instrument der Erregung. Indem er sie ausspricht, spricht er sich erst in sie hinein. Seine Kritik ist die Kunst, durch Worte zu genießen. [...] Um besser zu genießen, inniger, zärtlicher und tiefer ist Pater Kritiker geworden. Es fällt ihm gar nicht ein, 'Fehler' zu suchen. Er fragt jedem Künstler immer nur ab: 'Was ist das wesentlich angenehme im nachempfindenden Geist des Beschauers, das wir bei anderen Künstlern nicht finden? Denn dies ist stets die Hauptfrage, welche der Kritiker zu beantworten hat.' (Ebd.)

Nach Paters „wunderbare[r] Formel der Kritik“ komme es vor allem darauf an, dass der Kritiker die besondere Begabung besitze, „durch schöne Dinge tief bewegt zu werden“. (Ebd.) Es ist anzunehmen, dass Wilde als ein deklariertes Schüler Paters in seinem Verständnis des Künstlers als „Korrektor der Natur“ von Pater beeinflusst wurde; Bahr scheint jedenfalls, sowohl in seiner Auffassung des Künstlers als auch der des Kritikers, mit beiden übereinzustimmen, wenn er über Pater schreibt:

Dieser Kritiker steht vor den Werken der Künstler, wie der Künstler vor der Natur steht. Die Natur will etwas sagen, aber es kommt nur roh heraus, es gelingt ihr nie; nur der Künstler hört es doch, hilft ihr nach und will es vollenden, indem er hofft, es kürzer, klarer und stärker zu sagen, als sie es kann. So hofft der Kritiker dem Künstler das Geheimnis abzufangen, das seine Werke verbergen. Er vernimmt die Absicht des Künstlers heftiger und reiner, als dieser sie jemals ausdrücken kann. Und hat man den Künstler den Epitomator der Natur genannt, so wäre der Kritiker einer der Kunst. (Ebd.)

Empfindet Bahr Pater als „unenglisch“, so zählte Wilde für ihn zu den „aus der Art schlagende[n] Engländer[n]“²⁶⁵ - in übrigens durchaus positiver Form; Shaw verlängert diese Liste der „unenglischen Engländer“, die - vielleicht paradoxerweise - Bahrs Bild von Enland mitprägten, andererseits aber auch auf ihn als Feuilletonisten, Kritiker und Schriftsteller wirkten, wobei Bahrs Auseinandersetzung mit Shaw unter den Genannten, durch Jahrzehnte dauernd, den weitaus größten Raum einnahm.

Schon der zeitliche Rahmen von Bahrs Auseinandersetzung mit dem Werk der beiden irisch-englischen Autoren verrät einiges über Bahrs eigene Entwicklung als Schriftsteller und (Kultur-)kritiker: das Jahr 1903, das, wie oben ausgeführt, einen Wandel in Bahrs Englandbild einleitete, war gleichzeitig ein Schlüsseljahr für die Aufnahme der beiden Dramatiker in der Wiener Theaterwelt.²⁶⁶ Während damit die Aufnahme der Wilde'schen Theaterstücke in Österreich erst einsetzte, beschäftigte sich Bahr seinen Aufzeichnungen zufolge im Jahre 1903 zum letzten Mal intensiver mit Wilde, obwohl zunächst einmal davon ausgegangen wird, dass er sich damit nicht wirklich von allem „verabschiedete“, was Wilde für ihn ausgemacht hatte: vieles scheint, besonders im Bereich der Kritik, in ihm nachzuwirken.

²⁶⁵ Aus dem Nachlass zitiert (Zeitungsartikel, Schachtel 1, A-B, Hermann Bahr Z Ba M), aus dem Artikel „*Maurice Baring*“, ohne Angabe von Datum oder Erscheinungsort, vermutlich aber wie ein Feuilleton gleichen Titels aus dem Jahre 1924. In Aufzeichnungen zu den beiden genannten Artikeln bezeichnet er Wilde - neben anderen - als „latinisierten“ Engländer. (Nachlass, Blaue Hefte, Heft 47, S.1)

²⁶⁶ Vgl. Weiss, „*Terra Incognita*“, S.347.

Bahrs schriftliche Auseinandersetzung mit Shaw hingegen begann erst 1903 mit der Rezension einiger seiner Stücke.

Bahrs Beschäftigung mit Wilde, zunächst, kann bis zu einem gewissen Grad als Synonym für seine Beschäftigung mit dem Phänomen des Ästhetizismus bzw. der Décadence, das er selbst verkörperte *und* kritisierte, gesehen werden.

Aus der Perspektive des Kritikers weist er dieser Art von Literatur den Stellenwert einer präliminaren, notwendigen, aber nicht wirklichen Kunst zu:

Es muß über sie [die europäische Literatur in den 80er Jahren] gegen alle Gegner immer wieder und wieder gesagt werden, daß sie notwendig, unvermeidlich und ohne sie eine Renaissance der Kunst nicht möglich war. Aber es muß ebenso endlich gesagt werden, daß sie die Kunst nur suchte, nicht fand, [...] Sie wollte aus der Kunst das getreue Conterfei des Lebens machen - des Lebens draußen oder des Lebens in der Seele oder des Lebens in Extasen. Naturalismus, Psychologie und Décadence. Was erreichte sie am Ende? Das Ende war immer, daß sie noch einmal gab, was schon das Leben gab. (Tb 2, 176)

Dies aus einem Entwurf, vermutlich zu einem Vortrag bei den Literaturfreunden im Jahre 1894. Die Situation der Literatur glich also jener der Malerei: Naturalismus, psychologisierende Darstellung und Décadence hatten in ihren - zudem einseitigen - Versuchen, das Leben abzubilden, nur Kunst gesucht, selbst keine Kunst hervorzubringen vermocht. Von dieser Kritik konnte Bahr selbst nicht ausgenommen sein: die Ekstase, genauer die Dauer der Ekstase, war eine seiner Lieblingsvorstellungen:

Ruhige Exstase - Exstase als Zustand, nicht bloß als vergänglicher Moment - Dauer von Exstase scheint mir das Genie. Jeder kann in Momenten zu seinem ganzen Gefühle, 'zum Wesen seiner Geste' und das ist zur Anschauung Gottes, getrieben werden. Jeder kann momentan All werden. Es immer zu sein ist das Genie. (Tb 2, 72)

Das schrieb er am 28. Februar 1894 in sein Skizzenbuch. In Österreich ließ er Mitte der neunziger Jahre nur Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian als Repräsentanten einer neuen Kunst gelten: alle übrigen seien nur

demütige Figuren an der Kirchenthüre der großen Kunst - jener ewigen Kunst, die mehr ist als das Leben. [...] Ihr Wesen ist es, das Leben nicht zu copieren, sondern zu deuten, den Sinn seiner Formen zu suchen und aus dem Scheine des Täglichen das ewige Sein zu holen. [...] Die Begierde dieser Kunst haben immer deutlicher viele. Aber das Vermögen dieser Kunst haben einstweilen nur drei Leute in Europa: (Tb 2, 176f.)

- nämlich: Maurice Barrès neben Hugo von Hofmannsthal und Leopold Andrian. (Vgl. ebd., S.177.)

Bahrs Auseinandersetzung mit dem Wilde'schen Werk verläuft, obschon sich insgesamt eine Entwicklung ausmachen lässt, alles andere als geradlinig und widerspruchsfrei. Seinen Notizen in Tage- und Skizzenbüchern zufolge hat sich Bahr zweimal intensiv mit Wilde auseinandergesetzt; obwohl Bahr auch über die Dichtungen Wildes urteilt, also insbesondere angesichts der großen

Präsenz von Wildes Dramen in Wien ab 1903²⁶⁷ wohl davon ausgegangen werden kann, dass er spätestens ab diesem Zeitpunkt einen wesentlichen Teil von Wildes Werk gekannt haben muss, ist nur die Lektüre seiner Essays nachweisbar: 1894 beschäftigte ihn Wildes Essay „The Decay of Lying“, was darin evident wird, dass er längere Passagen daraus notiert. Im Jahre 1903 las er offenbar den gesamten Essayband, *Intentions*, auf Deutsch: sein besonderes Interesse galt wieder „The Decay of Lying“, darüber hinaus dem Essay in Dialogform „Kritik als Kunst“ („The Critic as Artist“), wiederum längere Textstellen - ohne ausführlichere Kommentare - zitierend, woraus jedoch, vergleicht man diese mit Notizen Bahrs, der Stellenwert, den Wilde für Bahr einnimmt, erschlossen werden kann. Expliziter wird seine Kritik in dem 1897 in dem Band *Renaissance* publizierten Essay „Décadence“.

1894 scheint Bahr mit dem zu sympathisieren, was Wilde in „The Decay of Lying“ als Wesen der Kunst proklamiert. „Nicht imitativ, sondern creativ zu sein. Der Satz, that Life imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality. A great artist invents a type and Life tries to copy it, to reproduce it in a popular form. Rossetti“, notiert Bahr. (Tb 2, 77) Wilde erhebt die Kunst über die Natur, sagt sie von der Mimetik los, zu der sie der Naturalismus verpflichtet hatte, und eben in der „Überwindung“ des Naturalismus lag für Bahr das Verdienst der Décadence - die Definition der englischen Décadence bestand für Bahr in der „Flucht aus der Natur, nicht Verklärung, Stylistisierung der Natur“. (Vgl. ebd.) Wilde war für Bahr in der Literatur, was Whistler und Khnopff für ihn in der Malerei bedeuteten, insofern als an dem Stil dieser drei erkenntlich wird, „daß wir endlich wieder, was den Naturalisten fehlte, Kunst fühlen - ihren Beruf, ihr Wesen“. (Ebd., S.84.) Die Analogie in der Wirkung Whistlers - des Meisters der Malerei, der die Sinne anspricht, aber nie das Gemüt erreicht - und jener Wildes wird in „Décadence“ deutlich:

Oscar Wilde ist mehr durch sein Leben als durch seine Werke berühmt. Diese haben Geist, eine gefällige Gabe, schön zu tapezieren, und den Glanz von Juwelen und Geschmeide. Jetzt schmeicheln sie dem Auge, jetzt dem Ohre, alle Sinne schwelgen; aber es schweigt das Gefühl. Sie sind Dichtungen für Dichter, die immer seine gewählten, ungemeynen Absichten, die seltenen und reichen Mittel bewundern müssen; aber zum Menschen dringen sie mit allen feinen Listen nicht. Sie verschwenden die edelsten Würzen; aber es fehlt der Saft, der den großen Rausch giebt.²⁶⁸

Damit benennt Bahr, worauf er bei Wilde zumindest anfänglich so angesprochen hatte: bei Wilde kann der Leser in Sprache schwelgen, schöne, wenn auch tote Sprachformen genießen: es ist Sprache, die den „Glanz von Juwelen und Geschmeide“ an sich hat. Bahr bewundert, genießt und versteht diese Sprachschwelgerei als Schriftsteller, der selbst beim Schreiben den Verlockungen der pleonastisch ausschmückenden Sprache erliegt.

Kunst, die die Sinne erfreut, das alltägliche Leben durch alle möglichen künstlichen Mittel ästhetisiert, den Menschen im Innersten aber unberührt lässt, - das ist die Kunst Wildes und Whistlers.

²⁶⁷ Vgl. Weiss, „Terra Incognita“, S.373-386.

²⁶⁸ Zur Überwindung des Naturalismus, hrsg. v. Wunberg, S.170.

Wilde, so Bahr, sei vor allem durch seine Art zu leben (- the „art of living“ - könnte man ebenso sagen) berühmt und bei den „Estheten“, den „Erben der Präraphaelite Brotherhood“ beliebt geworden²⁶⁹, mehr aber noch durch seinen „Decay of Lying“, den Bahr in seiner Propagierung einer Kunst, die „aus der Natur flieht“, als Programm der *Décadence* versteht.²⁷⁰ Wilde proklamiert darin die Selbstbezüglichkeit, die Autonomie des Kunstwerks, wenn es etwa (in den Worten Vivians) heißt: „Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror.“²⁷¹ Das Lebensgefühl der *Décadents*, „unselige Spätlinge“ und Erben einer Kultur der Väter zu sein²⁷², war Bahr selbst und auch dem jungen Hofmannsthal nicht fremd, insofern erscheinen ihm seine Auswirkungen begreiflich, sogar unvermeidlich. (Vgl. ebd., S.170.) 1897 schrieb er jedoch, die Lebensferne der Kunst der „Estheten“ - den gewählten Sprachbildern nach, assoziierte er diese vor allem mit den Präraffaeliten (bzw. deren „Erben“, wie er an anderer Stelle schreibt) - kritisierend: deren Kunst

kommt nicht mehr aus dem Leben und geht in das Leben nicht mehr, wird aus Vergangenheiten geholt und, statt die Natur zu deuten, ihr Wesen zu suchen, ihre Werte auszulegen, will sie vielmehr aus ihr fliehen und sie in Träumen, Betäubungen, Extasen vergessen. Das ist der Sinn dieser gothischen Möbel und dantesken Trachten, dieser Lilien, Wappen, Pfaue, dieser Gewänder nach Mantegna und botticellisch feierlichen Gesten, welche die ‘Estheten’ lieben. Sie wollen das Leben verleugnen.²⁷³

Das Leben der Gegenwart ist ihnen, in Bahrs Sicht, durch die Kunst und die Kultur der Vergangenheit verstellt; da das Leben ihnen nicht halten kann, was die Schönheiten der Kunstwerke versprechen, wenden sie sich angeekelt vom Leben ab. Wenden sie sich aber ihrer Seele zu, so ist diese leer, denn sie braucht die sinnlichen Erfahrungen, sie kann nur an den Dingen fühlen, wenden sie sich dagegen der Kunst zu, so scheitern sie auch,²⁷⁴ denn

sie ist doch immer nur gefühltes Leben. Jene todte der Vergangenheit mögen sie in Erinnerungen genießen; selber können sie keine der Gegenwart schaffen. Sie sind stumm, nichts will mehr in ihnen quellen und, indem sie die Natur verloren, verloren sie auch die Kunst. Es ist ihre Natur, weil sie unnatürlich sind, unkünstlerisch zu sein.²⁷⁵

Als Bahr 1894 Wildes/ Vivians These, wonach Kunst nicht imitativ, sondern „creativ“ sei, notiert hatte, schien er diese Reaktion des Dichters gegen den „Realismus“ begrüßt zu haben; nun, nur drei Jahre später, begründet diese Künstlichkeit das „Unkünstlerische“, die Sterilität ihrer Werke. Damit werden die *Décadents* von Bahr von Künstlern zu Dilettanten degradiert, denn genauso absurd, wie eine zweite Natur zu schaffen, sei es, eine Kunst zu schaffen, die wieder nur die alte sei (vgl. ebd., S.172.) - dies ist der Grund, wie oben gezeigt, warum er die Präraffaeliten ablehnte.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S.171.

²⁷¹ Wilde, *Complete Works*, S.982.

²⁷² Vgl. *Überwindung*, hrsg. v. Wunberg, S.169.

²⁷³ Bahr, *Renaissance*, S.171f.

²⁷⁴ Vgl., *Überwindung*, hrsg. v. Wunberg, S.169f.

²⁷⁵ Ebd., S.170.

Wilde gehört für ihn also zu jenen „Dilettanten, die ein rechtes Gefühl der Kunst, aber die schöpferische Kraft der Künstler nicht haben“. (Ebd.) Er, wie andere Ästhetizisten, „sind nicht Künstler, die schaffen, sondern Laien, die genießen wollen. Es handelt sich ihnen nicht um neue Werke, sondern um andere Freuden. Sie geben nichts, sie möchten nur nehmen.“ (Ebd., S.170.)²⁷⁶ Sie haben, laut Bahr, also eine ganz egozentrische Auffassung von Kunst - ein Aspekt, der mit seinem eigenen, um diese Zeit entstehenden Konzept einer pädagogischen Kunst nicht vereinbar ist; genauso wenig wie er jetzt die Zweckfreiheit der Kunst, wie sie von Wilde in seinem „Decay“ propagiert worden war,²⁷⁷ gutheißen konnte. Gleichwohl hatte er die Décadence im Gefolge des Naturalismus als notwendig betrachtet. Was Bahr aber suchte, war „die geheime Magie des Künstlers, [der,] indem er die Natur nimmt, mehr als Natur zu geben [vermag], da er sie als Äußerung seiner Seele deutet“,²⁷⁸ - ein Anspruch, der an seine Perzeption Klimts erinnert.

Trotz dieser schon hier deutlich gewordenen Distanzierung Bahrs von Wilde finden wir im Tagebuch des Jahres 1903 noch deutlichere Spuren seiner Auseinandersetzung mit dessen Schriften. Es war aber der ästhetizistische Dichter Wilde gewesen, von dem er sich distanziert hatte, den Literaturtheoretiker, so scheint es, konsultierte er weiterhin als jemanden, der „ein rechtes Gefühl der Kunst“ (ebd.)²⁷⁹ hatte, und noch 1903 zählte er, wie gesehen, Wildes *Intentions* zu den größten Errungenschaften der englischen Kultur.

Inwiefern unterscheidet sich Bahr aber selbst von den Ästheten beziehungsweise den für ihn höherstehenden Schriftstellern Oscar Wilde, oder auch Vernon Lee?

Fraglich ist zunächst, ob Bahrs eigenes Verhältnis zum Leben um 1890 wesentlich anders ist als das der von ihm später kritisierten Ästheten. 1889 schrieb er in seinem *Spanischen Buch*:

Nur so weit werde die Welt beachtet, als Futter für meine Sinne. [...] ich will faire du sensationnisme, aber nicht [...] bloß in der Schrift, was eine verderbliche Halbheit, sondern in der Tat, was erst die selige Erfüllung ist. Ich will Sensationnismus leben, und nichts als Sensationnismus. Dieses Buch sei mein Instrument. Empfindungen, 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. (Tb 1, 237)

²⁷⁶ Tatsächlich hatte Wilde in „The Critic as Artist“ geschrieben: „the mission of the aesthetic movement is to lure people to contemplate, not to lead them to create“. (Oscar Wilde: *The Complete Works*. London, Glasgow: Collins 1948, S.1050.)

²⁷⁷ Vgl. ebd., S.976.

²⁷⁸ Vgl. *Überwindung*, hrsg. v. Wunberg, S.172.

²⁷⁹ Bahr meinte mit dieser wiederholt auftretenden Formulierung vom „rechten Gefühl für Kunst“ wohl in erster Linie das Verständnis des Kunstwerks als absoluter Ausdruck des Wesens des Künstlers. Das Neue daran kann man sehen, wenn man damit Bahrs Klage über den Zustand der bildenden Kunst in Österreich vergleicht: „der ganze Jammer unserer Kunst kommt daher, weil das Persönliche fehlt, in dem Geschmacke der Laien und in den Werken der Künstler.“ Oder: „Ueberall sonst tritt heute die Originalität um jeden Preis trotzig gegen alle Ueberlieferung und Lehre.“ (Bahr, „Bildene Kunst in Oesterreich. 3. Die Kunst und die Künstler.“ In: *Deutsche Zeitung*, Nr. 7550, 4.1.1893.) Vor dem Hintergrund der von Kritikern, künstlerischen Institutionen (hier der Wiener Genossenschaft Bildender Künstler) und Rezipienten an das Kunstwerk herangetragenen rigiden Vorstellungen davon, wie Kunst zu sein habe, ist erst der Persönlichkeitskult, der zum prägenden Element des *Fin de Siècle* wurde, zu begreifen; auch daher erklärt sich die zunächst positive Reaktion Bahrs auf Oscar Wilde.

Dies könnten die Worte eines hedonistischen Dekadenten aus der Welt *Dorian Grays* sein, Worte also, die auch aus Wildes Feder denkbar wären. Bahr aber scheint diese „Pose“ immerhin zu hinterfragen, sich um Ursprünglichkeit des Gefühls, des Ausdrucks zu bemühen: „Ein Gefühl, ein wirkliches Gefühl aus mir heraus, das nicht von den Büchern herkäme, ein unbeschriebenes, noch von keinem vor mir herausgegebenes Gefühl, das ich mir selber verdanke und keinem anderen zu entleihen brauchte - aber das werde ich ja niemals erleben!“ (Tb 1, 248)

Sich Freimachen vom Einfluss der Geschichte, des geschriebenen Wortes, das Suchen nach dem völlig Neuen, nur der eigenen Person Wesenhaften - ein für die Zeit charakteristisches Verlangen, das aber nicht minder Pose gewesen zu sein scheint.

Um die Jahrhundertwende hat Bahr sich bereits aus dieser Selbstbezogenheit befreit und gedanklich in dieser Hinsicht eine ähnliche Entwicklung absolviert wie Hofmannsthal; er schreibt: „Die ganze Wahrheit seines Lebens kann keiner aus sich selbst entwickeln, sondern sie wird ihm erst aus den Berührungen mit andern, den Bezieh[un]g[e]n auf andere zuteil.“ (Tb 3, 90)

Wie Bahr zum Leben stand, lässt sich auch aus seinem Verhältnis zur Politik, dem weiter unten ein eigener Abschnitt gewidmet ist, erschließen; zunächst soll hier nur festgehalten werden, dass Bahr, verglichen mit anderen Schriftstellern des *Fin de Siècle*, am politischen Geschehen relativ interessiert war und sich in bestimmten Phasen sogar in politischen Angelegenheiten engagierte, auch wenn er vieles aus heutiger Sicht nicht realistisch einschätzte. Dazu kommt aber auch, für die Zeit vor der Jahrhundertwende, ein für unsere Begriffe sehr eigentümliches Verständnis von Politik - wer spräche heute in der Politik noch von der Seele des Menschen? - so schrieb er am 16.Juni 1894:

Politisch kenne ich keine andere Norm als alles auf sein Leben prüfen. Die Dinge der Welt annehmen, die in den Seelen der Menschen noch Aequivalente haben. Die anderen verneinen, deren Aequivalente verstorben sind. Neue Dinge verlangen, wenn neues in der Seele entsteht. Verlangen ist genug. Wünschen ist hier thun. (Tb 2, 73)

Ein ganzheitliches Politikverständnis einerseits, dem es andererseits aber an Praxisbezogenheit und Tatkraft fehlt. Bahr scheint die Unzulänglichkeit dieses Konzeptes auch einzusehen, wenn er im November 1905 schreibt: „Der Künstler vermag nichts, dies verlangt politische Taten. Ich aber traue mir solche nicht zu. Ich kann politisch nur wünschen oder wüten. Also fort. [...] Fort, bis Männer der Tat, stärker, mutiger und fester als ich, uns ein Vaterland geschaffen haben werden.“²⁸⁰

Während Bahrs sich wandelnde Haltung gegenüber Politik kaum als konsequente Entwicklung bezeichnet werden kann, lässt sich im Sozialen eine Transformation vom solipsistischen Genießer der frühen neunziger Jahre zum selbsternannten Gesellschaftsreformer der Jahrhundertwende ausmachen. Analog dazu verläuft sein Werden im ästhetischen Bereich: vom anfangs bestimmenden Wunsch nach ästhetischem Genuss und Ästhetisierung des eigenen Lebens führt ihn der Weg zum „Aktivisten“ für die ästhetische Erziehung des Menschen, zum Propagator und

Verfasser von, im weitesten Sinne, didaktisch orientierter Literatur. Sein Einsatz für eine Erziehung, die den Menschen für das Schöne empfänglich machen soll, manifestiert sich zunächst im Bereich der bildenden Kunst, und da vor allem in seinem Engagement für die Etablierung und Förderung des Kunsthandwerks. Während dabei auf den Einfluss der englischen *art and crafts*-Bewegung um William Morris verschiedentlich, etwa von Kleinschmidt, hingewiesen wurde, ist es erwähnenswert, dass auch Wilde eine Erziehung propagierte, in der die Entwicklung der Rezeptivität des Menschen für das Schöne oberste Priorität haben sollte; so heißt es in seinem Essay „The Critic as Artist“ „that the true aim of education was the love of beauty, and that the methods by which education should work were the development of temperament, the cultivation of taste, and the creation of the critical spirit“.²⁸¹

Auch in Wildes Augen fungierte das Kunsthandwerk als Medium dieser ästhetischen Erziehung des Menschen: „for the cultivation of temperament, we must turn to the decorative arts: to the arts that touch us, not to the arts that teach us“ (Ebd.), lautete die Forderung. Tatsächlich habe die Renaissance der „*decorative arts*“ in England bereits viel bewirkt: „Ugliness has had its day.“ (Ebd.)

Es erscheint also durchaus als möglich, dass Bahr auch durch seine Lektüre Wildes auf das englische Kunsthandwerk aufmerksam wurde. Bei Wilde ist jedoch die Betonung des artifiziellen, künstlichen Charakters der „dekorativen Künste“ entscheidend:

the art that is frankly decorative is the art to live with. It is, of all our visible arts, the one art that creates in us both mood and temperament. [...] By its deliberate rejection of Nature as the ideal of beauty, as well as of the imitative method of the ordinary painter, decorative art not merely prepares the soul for the reception of true imaginative work, but develops in it that sense of form which is the basis of creative no less than of critical achievement. For the real artist is he who proceeds, not from feeling to form, but from form to thought and passion. [...] He gains his inspiration from form, and from form purely, as an artist should. [...] To be natural is to be obvious, and to be obvious is to be inartistic. (Ebd., S.1051f.)

Die Kunst, die, in Ablehnung der Mimesis, als ihr einziges Anliegen die Hervorbringung der ästhetischen Form sieht, bereitet den Menschen auf die Rezeption des wirklich schöpferischen Kunstwerks vor; sie hilft ihm, den Sinn für Form zu entwickeln, auf dem laut Wilde sowohl kreatives Vermögen als auch kritisches Verständnis beruht. Die Form allein entscheidet, wie wir gesehen haben, in seinen Augen über den Wert oder Unwert eines Werkes, und von der Form allein soll der wahre Künstler seine Inspiration beziehen.

Während Bahr nun, wie gesagt, den anti-realistischen Aspekt der Wilde'schen Ästhetik begrüßte, bewegte er sich zunehmend von dieser extremen Betonung der formalen Seite des Kunstwerks weg: von den Zeiten, in denen die Form der Sprache ihm allein Wahrheit auszudrücken schien, zu den feuilletonistischen Tagen, in denen er den „Klang der Worte zuweilen über deren Sinn“ stellte, bis zum (Kultur-)kritiker, der neben der Mäßigung des Menschen, die Mäßigung des Künstlers im Ausdruck, die „Mäßigung des Talents“, propagierte - dies vielleicht zur

²⁸⁰ Zitiert nach: Kleinschmidt, *Kunstpblizistik*, S. 252.

²⁸¹ Wilde, *Complete Works*, S.1050.

selbstverordneten Heilung seiner eigenen „Sprachkrankheit“ - verlief seine Entwicklung. Der artifizielle Charakter des Kunsthandwerks schien für Bahr, im Gegensatz zu Wilde, nicht diese besondere Rolle zu spielen, vielmehr versuchte er das Künstliche daran in seinem oben erwähnten Konzept der „Hauskunst“ durch die Verbindung mit der Persönlichkeit des Rezipienten in gewissem Sinne zu idealisieren, indem seiner Vorstellung gemäß die den Menschen umgebenden Werke „Ausdruck seiner Seele“ sein sollten.

Von der rein ästhetisierenden Funktion von Literatur und Kunst beim Ästhetizisten und Verfechter des *l'art pour l'art* ist es nur ein kleiner Schritt zur „Instrumentalisierung“ von Kunst zur ästhetischen Bildung des Volkes, und schließlich zu einer didaktisch ausgerichteten Literatur: damit propagierte Bahr besonders in den Jahren um die Jahrhundertwende keine zweckfreie Kunst, sondern eine Kunst, die - in übersteigter Erwartung - gesellschaftsreformerische Aufgaben erfüllen sollte. Die mit dieser Überzeugung, in seiner Person als Kritiker, verbundene „ihm angelastete[...] Effekthascherei, die Kunst zunehmend mit journalistischen Mitteln zu verbreiten suchte“ wurde nicht von allen gebilligt.²⁸²

Bahr versuchte schließlich, eine Synthese von Kunst und Leben in zweifacher Hinsicht zu vollziehen: entsprechend den Anliegen der Ästheten sollte die Entfremdung von Leben und Kunst, von der er in „Englisches Bein“ gesprochen hatte, aufgehoben werden; Kunst und Künstler sollten wieder eine zentrale Bedeutung im Leben der Menschen einnehmen, vom nebensächlichen, für einige wenige Stunden reservierten Luxus zur „Hauptsache“ avancieren; andererseits aber, dies im Einklang mit seiner Kritik am ästhetizistischen Schöpfungsprozess, soll der Künstler seine Inspiration wieder vom Leben, von der Natur beziehen, nicht von der Kunst.

Bahr hat damit den ästhetizistischen Impuls, den er von Wilde empfangen hatte, nicht bloß „überwunden“, sondern produktiv verarbeitet, für seine eigenen Zwecke nutzbar gemacht. Dasselbe trifft, wie am folgenden Beispiel zu sehen, auf einige andere Aspekte seiner Lektüre Wildes zu.

Auch nach seiner oben ausgeführten kritischen Distanzierung vom Ästhetizismus Wildes schätzte er dessen Essays. Im Jahre 1903 las er den Sammelband *Intentions* auf Deutsch und erwähnt daraus wiederholt den „Decay of Lying“; zudem finden wir Zitate aus dem dialogischen Essay „Kritik als Kunst“. („The Critic as Artist“) Aus dem „Decay“ notierte sich Bahr: Was uns im Grunde die Kunst über die Natur eröffnet, ist der Mangel an planvoller Absicht, die seltsame Ungeschliffenheit, ihre furchtbare Eintönigkeit, das ganze Unfertige ihres Zustandes [...] Freuen wir uns aber, daß die Natur so unvollkommen ist, da wir sonst die Kunst nicht hätten. (Tb 3, 319) Dies entspricht durchaus Bahrs eigener sehr hoher Bewertung der Rolle der Kunst und der des Künstlers - die Künstler waren für ihn die „Correctoren“ der Schöpfung Gottes. Ebenso notiert er sich wieder, dass laut Wilde nicht die Kunst die Wirklichkeit nachbilde, sondern umgekehrt das Leben die Kunst nachzubilden suche: „Und es ist von jeher so gewesen. Ein großer Künstler

²⁸² Tb 3, VII (Vorwort).

erfindet einen Typus, und das Leben sucht ihn nachzubilden.“ (Tb 3, 320) -„Life is Art’s best, Art’s only pupil“, heißt es bei Wilde.²⁸³

Bahr musste fasziniert sein von dieser Überzeugung, denn sie ließ sich für ihn entsprechend seinem eigenen optimistischen Glauben an die pädagogische und gesellschaftsreformatatorische Rolle der Kunst deuten, wobei sie von Wilde natürlich nicht so, also didaktisch, gemeint gewesen war, sondern gerade den autonomen Aspekt der Kunst zu betonen gesucht hatte. Bahr aber sah, womöglich angeregt durch diese Äußerung bei Wilde, etwa Horatio als den „erste[n] Entwurf, den uns Shakespeare vom Zukunftsmenschen gegeben hat“ (Tb 3, 96); und er entwarf selbst in seinem eigenen schriftstellerischen Werk, wie zu sehen sein wird, verschiedene Typen des „neuen Menschen“.

Durchaus bezeichnend sind einige der Stellen, die sich Bahr 1903 aus Wildes Essay „The Critic as Artist“ notierte, da daraus deutlich wird, dass sein Verständnis vom Wesen der Kritik demjenigen Wildes ähnlich ist. So zum Beispiel: „Denn die höchste Kritik ist nichts anderes als ein Erzählen von seiner eigenen Seele.“ (Tb 3, 322) Oder ähnlich:

Das beste, was von dem größten Teil moderner Kunst zu sagen wäre, ist etwa, daß sie ein ganz klein wenig weniger gemein ist, als die Wirklichkeit; der Kritiker aber mit seinem feinen Gefühl für Unterschiede und seinem sicheren Sinn für die zartesten Abstufungen wendet sich fort vom Chaos und Lärm des wirklichen Lebens und schaut in den silbernen Spiegel oder durch den gewobenen Schleier, wenn auch der Spiegel getrübt, der Schleier zerrissen ist. Er hat nur *ein* Ziel: Eindrücke seiner Seele zu schildern. (Tb 3, 323)

Dem Kritiker wird da, wenn Bahr diese kommentarlos zitierten Ansichten teilt,²⁸⁴ erlaubt, was er dem Künstler schon nicht mehr zugesteht: sich abzuwenden „vom Chaos und Lärm des wirklichen Lebens“ und die „Eindrücke seiner Seele“ in Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk mitzuteilen. Andererseits hat aber gerade Bahr in seiner Selbstdarstellung oft genug betont, dass er Kritik nicht zum Selbstzweck betrieb, sondern damit bestimmte Ziele, allgemein gesprochen, das Ziel der Förderung der bildenden Kunst und Literatur in Österreich, verfolgte. Allerdings hatte die Kritik auch Wilde zufolge eine bestimmte, sogar entscheidende Aufgabe: „The duty of imposing form upon chaos does not grow less as the world advances. There was never a time when Criticism was more needed than it is now. It is only by its means that Humanity can become conscious of the point at which it has arrived.“²⁸⁵ Diese Aufgabe aber, so scheint es, wurde von Bahr eher der Kulturkritik zugeteilt: als Kulturkritiker trat er dazu an, seinen Lesern den Zustand

²⁸³ Wilde, *Complete Works*, S.983.

²⁸⁴ 1893 schrieb Bahr über die Aufgabe des Kunstkritikers: „Rath und Lehre muß an seine [des Künstlers] Natur gepaßt sein. Was der Künstler will, ist seine Sache allein. Nur ob er es kann, und wie er sich etwa mit besseren Mitteln nähern möchte, hat der Kritiker für ihn zu entscheiden. Der Kritiker müßte sein Lehrer sein, [...] der sich ganz in die Natur des Schülers versenkt, aus ihr denkt und sich der rechten Mittel für sie bewußt wird.“ [Bahr, „Bildende Kunst in Oesterreich. 4. Die Kunst und die Kritik“. In: *Deutsche Zeitung*, Nr. 7571, 25.1.1893, S.1.] Damit scheint er hier - in der Betonung des Einfühlungsvermögens, das der Kritiker für den Künstler und dessen Kunstwerk aufbringen soll - seiner Interpretation des Kritikers Walter Pater näher zu stehen als Wildes Ansicht von der Selbstbezogenheit des Kritikers: Pater, so Bahr, würde die Absicht des Künstlers klarer sehen, als dieser sie ausdrücken könne; in diesem Sinne sei er, wie weiter oben ausgeführt, der „Epitomator der Kunst“. Dies aber scheint auch Wilde als das Wesen des guten Kritikers zu sehen.

²⁸⁵ Wilde, *Complete Works*, S.1055.

ihrer Kultur zu Bewusstsein zu bringen oder, vielleicht besser, „ans Herz zu legen“, und dem Chaos des Zerfalls seine Vision einer neuen Form entgegenzusetzen.

Noch interessanter als die von Bahr notierten Zitate sind einige Stellen aus „The Critic as Artist“, die Bahr seinem Tage- und Skizzenbuch vorenthalten hat. Hätte Wilde Hermann Bahr gekannt, hätte er in ihm mit seiner Neigung zu unablässigem Wandel wohl eine ideale Verkörperung seiner Vorstellung des Kritikers gesehen, denn die folgenden Sätze können als Motto für Bahrs gesamtes feuilletonistisches Schreiben gelten:

The true critic will, indeed, always be sincere in his devotion to the principle of beauty, but he will seek for beauty in every age and in each school, and will never suffer himself to be limited to any settled custom of thought, or stereotyped mode of looking at things. He will realise himself in many forms, and by a thousand different ways, and will ever be curious of new sensations and fresh points of view. Through constant change, and through constant change alone, he will find his true unity. He will not consent to be the slave of his own opinions. For what is mind but motion in the intellectual sphere? The essence of thought, as the essence of life, is growth. [...] What people call insincerity is simply a method by which we can multiply our personalities.²⁸⁶

In Wildes Aufsätzen begegnen wir der Überzeugung von der Dynamik der Kritik (vgl. ebd., S.1046.), die Bahr in seinen „Überwindungen“ auslebte, ebenso wie dem - auch für Bahr charakteristischen - Beharren auf der Relativität menschlicher Erkenntnisse,²⁸⁷ auch in seiner Verwandlungsfähigkeit und dem damit verbundenen Verfahren der Anverwandlung weist Bahr eine Affinität²⁸⁸ zum Kritiker Wilde'scher Prägung auf:

For who is the true critic but he who bears within himself the dreams, and ideas, and feelings of myriad generations, and to whom no form of thought is alien, no emotional impulse obscure? And who the true man of culture, if not he who by fine scholarship and fastidious rejection has made instinct self-conscious and intelligent“.²⁸⁹

Während diese Definition des „wahren Kritikers“ auch an Bahrs Glauben an die „Allverwandlung“ im Moment der Ekstase, auf der seiner Ansicht nach auch die Kunst des Schauspielers beruhte, erinnert, führt uns der zweite Teil des Zitats zur Kulturkritik und Lebensphilosophie Bahrs, zu der auch von ihm vertretenen Meinung, dass der „wahre Kulturmensch“, der „neue Mensch“, Instinkt und Bewusstsein bzw. Geist zur Synthese zu bringen

²⁸⁶ Ebd., S. 1048.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S.1078.

²⁸⁸ Wenngleich man davon ausgehen kann, dass Bahr in seinem dynamischen Konzept der Kritik mit dem spezifischen Aspekt der Anverwandlung von Pater und, vielleicht besonders, von Oscar Wilde Einflüsse aufgenommen hat, würde es sicherlich zu weit gehen, nähme man deren direkten Einfluss als allein konstituierenden Faktor an: zum einen entsprach die Anverwandlung der Gedanken anderer augenscheinlich der impressionablen Persönlichkeit des Schriftstellers und Kritikers; zum anderen stimmte sie mit seinem spezifischen Zugang zur Überlieferung, seinem Verständnis von Bildung überein. Was die Dynamik des Wandels betrifft, wurde sie, wie Wunberg ausführte, in der für Bahr typischen Form der Überwindung Teil seines Modernekonzepts. Bahr sprach einmal vom „Zwang zur unablässigen Selbstüberwindung [...] aus Selbstbehauptung“ (Vgl. Bahr, *Selbstbildnis*, S.239.); die Dynamik seines Verwandlungsglaubens könnte man demnach als Drang, sich zu verändern, um sich nicht von dem gerade aktuellen Anderen vereinnahmen zu lassen, interpretieren. Erwähnenswert erscheint jedoch, wie Bahr die Fähigkeit der Verwandlung und Anverwandlung im Rahmen seiner Kulturkritik positiv (um-)deutet, indem er sie zur Grundlage des Schauspielerischen, den Schauspieler aber zum Mitträger seiner gesellschaftlichen „Revolution“ macht.

²⁸⁹ Wilde, *Complete Works*, S.1041.

wisse. England kann in diesem Sinne für ihn als kulturelles Vorbild wirken, denn Engländer und Österreicher haben in seinen Augen „das Verlangen nach grossen Synthesen gemein“.²⁹⁰

Nach den folgenden Zeilen zu schließen, erscheint es durchaus denkbar, dass Bahr im Bereich seiner Kultur- und Gesellschaftskritik auch in Hinblick auf die Bewertung von Tradition und Instinkt von Wildes „Critic as Artist“ inspiriert wurde:

The security of society lies in custom and unconscious instinct, and the basis of the stability of society, as a healthy organism, is the complete absence of any intelligence amongst its members. The great majority of people being fully aware of this, rank themselves naturally on the side of that splendid system that elevates them to the dignity of machines, and rage so wildly against the intrusion of the intellectual faculty into any question that concerns life, that one is tempted to define man as a rational animal who always loses his temper when he is called upon to act in accordance with the dictates of reason.²⁹¹

Man kann sich jedoch gut vorstellen, wie Wilde auf das Produkt dieser Inspiration, die in Bahrs schlussendlicher Überzeugung von der gut funktionierenden englischen Gesellschaft zum Ausdruck kommen sollte, reagiert hätte: denn die ironisch-sarkastischen Töne über das antirationale Verhalten der Menschen sind bei Bahr vergessen; stattdessen beruhen seine kulturkritischen Visionen gerade auf seiner skeptischen Haltung gegenüber der Vernunft, und er bejaht (am Beispiel des englischen Modells) die Tradition und die unbewussten Instinkte aufgrund der Sicherheit, die diese dem Individuum im sozialen Leben bieten.

Freilich sieht auch Bahr, dass das Befolgen von auf Tradition beruhenden Normen und Erfüllen gesellschaftlicher Erwartungen dem künstlerischen Ausdruck zuwiderläuft, ja eigentlich, da dieser dem Wesen der Kunst entsprechend ein höchst individualistischer ist, verhindert; deshalb musste er gerade die von ihm besonders geschätzten Dichter und Künstler des englischen Sprachraumes zu „unenglischen Engländern“ erklären. Dies galt, um zum Beginn zurückzukehren, auch für Wilde: das Spannungsverhältnis zwischen Kunst bzw. Individualismus und Gesellschaft begann bei Bahr in den Jahren um die Jahrhundertwende stärker zu werden; während er Wildes Überzeugung vom Individualismus der Kunst augenscheinlich teilt,²⁹² stimmt er mit dessen Auffassung von der Aufgabe des Künstlers, der Kunst in der Gesellschaft nicht mehr überein. Wilde sprach, zumindest gedanklich konsequent, von der „zerstörerischen Kraft“ von Kunst: „Art is Individualism, and Individualism is a disturbing and disintegrating force. Therein lies its immense value. For what it seeks to disturb is monotony of type, slavery of custom, tyranny of habit, and the reduction of man to the level of a machine.“ (Ebd., S.1091.) Wildes kunsttheoretische Ansichten wären eigentlich als sozialrevolutionär zu bezeichnen, wenn seine zum Teil utopischen Visionen tatsächlich über den Wirkungsbereich einer sozialen und

²⁹⁰ Zitiert aus dem Nachlass: Blaues Heft Nr. 8, S.11. (Undatiert.)

²⁹¹ Wilde, *Complete Works*, S.1044.

²⁹² Ein geringfügiger Wandel in Bahrs Ansichten lässt sich dahingehend feststellen, dass er, wie Wilde (vgl. ebd., S.1097), zunächst die absolute Unabhängigkeit des Künstlers vom Publikumsgeschmack propagiert hatte, - dies eigentlich weiterhin tat -, trotzdem aber zunehmend mit der Wirkung des Schriftstellers und Künstlers beschäftigt war.

künstlerischen Elite hinausgingen.²⁹³ In Bahrs Augen hingegen hatte Kunst stabilisierende, gesellschaftskonservierende Funktion, auch wenn sie diese Funktion nur über den Umweg der Erneuerung des Menschen erfüllen konnte. Es war also nicht so sehr ein Wandel seiner Auffassung vom Wesen der Kunst an sich, die Bahr von Wilde zu intensiverer Beschäftigung mit Shakespeare und Shaw führte, sondern vor allem eine Transformation der sozialen Implikationen von Kunst, eine sich mehr und mehr von Wilde differenzierende Sicht der Welt. Jahre später schrieb Bahr in konsequenter Beibehaltung seines Konzeptes der bedingten Freiheit über das Schicksal Oscar Wildes, den Unterschied zwischen ihnen verdeutlichend: Wildes Ende sei Ausdruck der Störung der inneren Freiheit Englands gewesen, einer Störung, die zunächst Sitten und Bräuche bedrohe. In Deutschland, so Bahr weiter, sei

sein Fall durchaus mißverstanden worden: Wilde wurde nicht ein Opfer seines Lasters, [...] sondern seiner Verwegenheit, für dieses Laster Berechtigung fordern zu wollen. Wer aus Schwäche, wer aus unwiderstehlicher Leidenschaft sündigt, dem wird in England immer Verzeihung, aber gegen jeden Versuch, ein Laster entschuldigen oder gar noch rühmen zu wollen, empört sich der gesunde Hausverstand des Engländers, eben aus seinem starken Gefühl für Freiheit, die er bedroht sieht, sobald sie sich in ein Synonym für Willkür zu verwandeln versucht.²⁹⁴

Zeichen des Wandels: Elizabeth B. Browning und Robert Browning

Wir erfahren nicht viel über Bahrs Beschäftigung mit diesen beiden Dichtern; aber auch wenn diese nur wie ein kleines gedankliches Zwischenspiel anmutet, ist sie nicht minder bedeutend: sie scheint - zwischen Wilde auf der einen Seite und Shakespeare und Shaw auf der anderen Seite - einen Wandel Bahrs anzudeuten.

Im November 1903 schrieb der Schriftsteller, auf die vergangenen zwölf Jahre seines Wirkens in Wien zurückblickend:

Ich habe meinen Begriff der Kunst durchgesetzt als der höchsten Äußerung eines sich in einem extatischen Moment zusammenfallenden Lebens (sowol beim einzelnen als dann bei der Nation, während vor mir in Östreich Kunst oder Literatur, kurz das Schöne immer nur als ein Nebenbei, eine Zutat, eine in den liberalen Berufen in müßigen Stunden betriebene Liebhaberei empfunden und geübt worden war.²⁹⁵

²⁹³ Bahr versuchte dem Individualismus entgegenzusteuern; Wilde hingegen sah den Individualismus als einzig mögliche Entwicklung des Menschen. (Vgl. ebd., S.1101.) Görner stellt die berechtigte Frage, wie ernst man diesen Sozialismus nehmen könne, wie ernst ihn wohl Wilde selbst genommen habe - und antwortet: "Gemeint war damit ein Gemeinschaftsideal als ästhetisches Vergnügen, eine Gemeinschaft der Exzentriker, die sich in der Menge baden, um durch diese abschreckende Erfahrung ihr Selbstverständnis als modische Sonderlinge bestätigt zu bekommen." (Rüdiger Görner: „Ringstraße oder Square“. In: *Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang*. Hrsg. v. Thomas Eicher unter Mitarbeit von Peter Sowa. Oberhausen: Athena 2001, S.107.)

²⁹⁴ Hermann Bahr, „Lloyd George“, 1929. (Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 3, F-H. Ohne Angabe von Erscheinungsort und genauem Datum.)

²⁹⁵ Zitiert nach dem Vorwort zu Tb 3, VIII.

Daraus wird ersichtlich, welche Bedeutung Bahr dem Augenblick der Ekstase beimisst - dass erst in solchen Momenten die wahre Erkenntnis unser selbst und, bedingt dadurch, ein schöpferischer Akt möglich wird.

In der Bewertung dieses Augenblickes sah Bahr eine Übereinstimmung mit der englischen Dichterin Elizabeth Barrett Browning, die er - wie ihren Mann Robert Browning - offenbar als Menschen und Dichter bewunderte. Alles was sich über Bahrs Auseinandersetzung mit den beiden Brownings sagen lässt, stammt aus einem Entwurf einer Rezension des Buches *Menschen* von Ellen Key aus dem Jahre 1903 - ein Buch, das beider Leben, Werk und vor allem dem Verhältnis der Elizabeth Barrett zu Robert Browning gewidmet ist, weswegen Bahrs Notizen über erstere mehr Aufschluss geben. E.B. Browning umschreibt die Ekstase als das „Bewußtsein der Seele, das zuweilen in heißen Flammen aus den Klüften der Konvention emporschlägt“, „ein großes Mysterium der Natur und gänzlich von dem gewöhnlichen Bewußtsein getrennt“; der Schrecken, der dem seelischen Sichbewusstwerden folge, sei ihres Wissens noch nicht in der Dichtung verwendet worden. (Vgl. Tb. 3, 328f.) Dazu Bahr: „Dieser Gedanke, daß uns also unser eigenes Wesens [!] völlig fremd und für gewöhnlich unbewußt ist, so daß wir erschrecken, wenn es sich plötzlich offenbart, berührt sich sehr mit meiner Meinung, daß wir überhaupt nur in den Momenten der Ekstase zu uns selbst kommen.“ (Tb 3, 329)

Mit Bahrs Kunst- und Kulturauffassung berührt sich auch E.B. Brownings Überzeugung, wonach Poesie „Offenbarung“ sei, so Browning:

Kein Dichter, der nicht die Tiefen hinter dem Dasein sieht, wird wirklich groß: der Dichter, der dies nicht vermag, ist wie ein Uhrmacher, der nur das Zifferblatt und die Zeiger versteht, nicht die Räder [...] Immer in großer Weise sein eigenes Selbst sein, das ist das Schwerste von allem, aber das ist die unabweisliche Voraussetzung echter Größe.²⁹⁶

Das Werk Robert Brownings stimmt mit dieser Forderung überein. Ellen Key schrieb, der Dichter sei der „Lebensberauschung“ und der „Lebensbeobachtung“ - wie treffend auch für den jungen Bahr - ergeben gewesen, dadurch sei er „eine neue, bis dahin unvernommene Stimme in der englischen Literatur“ geworden, „the noblest asserter of soul in song“.²⁹⁷ Bahr legt nun in seinem Entwurf dar, warum Robert Browning, in „Deutschland“ noch kaum bekannt, in seinem eigenen Land, abgesehen von einer kleinen in der „Browning society“ formierten Anhängerschaft, deren Bewunderung ihm selbst oft lästig war, nicht verstanden wurde:

Seiner ganzen leidenschaftlichen und ungestümen Natur nach, die sich gegen jedes Gesetz empörte, dem bedächtigen und strengen Sinne der englischen Nation bedenklich, sie auch noch durch die Ungeduld seines ganzen Wesens beleidigend, dazu von einer verwegenen Lust, die Sprache zu vergewaltigen, machte er es sich selbst sehr schwer. (Tb 3, 331)

Den Erwartungen der Leser, in seiner Dichtung das „Richtige“ von sich zu geben, hatte er also auf der ganzen Linie widersprochen, ihm ging es vielmehr um den Ausdruck seiner selbst. Dasselbe gilt wohl auch für E. B. Browning, allerdings sei sie „zugänglicher“ und habe auch im deutschen

²⁹⁶ Zitiert nach: ebd.

Sprachraum Bewunderer gefunden. Ebenso wie beide aber aufgrund ihres ungewöhnlich intensiven Verhältnisses zueinander legendär wurden, erachtete Bahr das Leben der beiden als mindestens gerade so wichtig wie ihr Werk. Sie erscheinen als Vorläufer der Moderne, genauer, der gesellschaftsreformerischen Bewegung, wenn Ellen Key schreibt, sie seien zum Mittelpunkt einer Gruppe von Menschen geworden, die die Überzeugung hatten, „daß die Menschheit sich einer Epoche der neuen großen Entwicklung der geistigen Natur nähert“.²⁹⁸ Für beide war das Geistige eine unüberwindliche Macht, die über den Tod hinauswirkt. Darin und in ihrer Art zu leben, alles einem großen geistigen Lebensplan zu unterstellen, alles sich nicht Einfügende, also Unwesentliche, abzulehnen, „wirken [sie] auf uns als Vorgestalten einer neuen Menschheit, die wir überall schon ahnen“.²⁹⁹ Bahr hält hier - in nicht untypischer Weise für seine Skizzenbücher - offenbar Gedanken Keys unkommentiert fest, hätte dies aber wohl nicht getan, wenn er nicht deren Relevanz für sein eigenes Schaffen gesehen hätte. Ähnlich wie bei Wilde, von dem er gesagt hatte, er sei mehr für sein Leben bekannt als für sein Werk, hatte Bahr offenbar auch die Wichtigkeit des Lebens des Dichters und der Dichterin gesehen, der Grund dafür war aber ein anderer, war, so scheint es, der Bedeutung des Lebens des Ästhetizisten direkt entgegengesetzt: ging es bei Wilde um möglichst individualistisches und vielseitiges Ausdrücken und Ausleben der Persönlichkeit, wurden Elizabeth und Robert Browning, indem sie alles „einem geistigen Plan“ unterstellten, als „Vorgestalten einer neuen Menschheit“ empfunden, womit also das synthetisierende Element in den Vordergrund rückte, worin sich die Anfänge von Bahrs Versuch der Stilisierung von Einheit in seinem Werk, der Einheit von Leben und Werk, abzuzeichnen scheinen. Darüberhinaus war es augenscheinlich die Bedeutung der Ekstase, das Verständnis von Poesie als Offenbarung, die Bahr eine Affinität zu den beiden Dichtern verspüren ließ und die zu tragenden Gedanken auch in seiner Beschäftigung mit Shakespeare und dem Schauspielerischen werden sollten.

George Bernard Shaw

Bahr und Shaw wurde offenbar eine geistige Verwandtschaft nachgesagt³⁰⁰, welche Bahr 1904, als er eine Kritik des Stückes *Candida* in der Form eines offenen Briefes an Shaw verfasste, weder

²⁹⁷ Zitiert nach: ebd., S.329f.

²⁹⁸ Zitiert nach: ebd.

²⁹⁹ Kein wörtliches Zitat Keys. (Vgl. ebd.)

³⁰⁰ Der Staats- und Verwaltungsrechtler und Politiker Josef Redlich, der im politischen und kulturellen Leben Englands Versierte, der, wie aus dem Briefwechsel mit Bahr hervorgeht, oft genug zwischen habsburgischer und englischer Welt vermittelte, schrieb im Februar 1910 in der Absicht, Bahr vor seiner Englandreise bei einigen ihm, Redlich, bekannten Politikern einzuführen, in einem Brief an Charles F.G. Masterman: „I should like to compare my friend as to Mr. G. Bernard Shaw. Like this brilliant Irishman Bahr is a sharp critic of his own country and nation, combining, like Shaw, literary and dramatic genius of greatest quality with that specific political radicalism, so strong now in the prominent intellectuals of Europe of to-day.“ (*Dichter und Gelehrter. Hermann Bahr und Josef Redlich in ihren Briefen 1896-1934*. Hrsg. v. Fritz Fellner. Salzburg: Neugebauer, 1980. [= Quellen zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd.2], S.72.) Es war

dementierte noch bestätigte, vielmehr bekundete er sein Interesse, Shaw kennenzulernen, sich aneinander zu messen: „Wenn es nämlich wahr ist, was man mir immer sagt, daß Sie der englische Hermann Bahr sind, ich aber der deutsche Bernard Shaw (ich weiß nicht, für wen das beleidigender ist), wie nett muß es für beide sein, uns einmal von allen Seiten anzugucken [...] und ‘Halme zu zieh’n ums Seniorat’.“³⁰¹ Gleichzeitig unterstellt er, dass sie beide als Kritiker und Interpret der Werke des anderen besonders geeignet sein müssten, indem er sagt: „Einstweilen aber will ich Ihnen doch ein paar Andeutungen machen, damit Sie endlich wenigstens ungefähr über Ihr Stück orientiert sind.“ (Ebd.) Oder durch seine Aufforderung zum Schluss: „Es wäre nur billig, wenn Sie sich jetzt gleich meine sämtlichen Werke kaufen würden, um sie genau (langsam!) zu lesen. Es gibt da nämlich auch manches, was ich gern endlich einmal erklärt haben möchte.“ (Ebd., S.189.) Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Bild, das Bahr sich von Shaw - wie im übrigen auch von England - machte, natürlich subjektiv gefärbt war, dass er vielleicht Shaw in gewisser Voreingenommenheit eigene Charakteristika und Entwicklungstendenzen andichtete; umso mehr als Bahr selbst die Gültigkeit seines Standpunktes durch die Ironie, die diesen Text in besonderem Maße prägt (so auch die eben zitierten Textstellen), gleich wieder relativiert.

Einander ähnlich, aber gerade darin uneinig waren sich Shaw und Bahr in ihrer Bewunderung der Kultur des jeweils anderen. Bahr berichtete über einen Streit, der sich bei seinem ersten Besuch bei Shaw in London entwickelt habe:

Ich, damals vom Erlebnis der englischen Kultur bezaubert, deren Geheimnis es ist, auch den einfachen Mann aus dem Volke, jeden einzelnen auf der Straße mit der allen gemeinsamen großen Form zu durchdringen, ärgerte mich, daß er, über sein Vaterland spottend, mir durchaus beweisen wollte, jeder deutsche Kellner hätte mehr wirkliche Kultur als mancher Lord.³⁰²

Folgerichtig befand Bahr 1910, Shaw sei „eigentlich mehr Deutscher als Engländer“³⁰³; während man in Deutschland aber glaube, Shaw verkörpere „den spezifisch englischen Gedankengang“, fände man diese Vorstellung in England lächerlich. Die Deutschen verstünden ihn einfach besser als die Engländer, bewunderten ihn als Dramatiker und Witzbold, erachteten ihn aber auch als

übrigens Redlich, der Bahr zu Beginn der neunziger Jahre mit Shaws Namen bekannt gemacht hatte - damals aber noch nicht in dessen Eigenschaft als Dichter, sondern als prominent werdende, in der *Fabian Society* agierende Figur um Sydney und Beatrice Webb. (Vgl. Hermann Bahr: „Begegnung mit Shaw.“ In: *Beilage der Neuen Freien Presse*, 25.7.1926, Nr. 22 220, aus dem Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 1, A-B, ohne Seitenangabe.)

³⁰¹ Bahr: *Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)*. Berlin: Fischer 1907, S.183.

³⁰² Bahr, „Begegnung mit Shaw“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 1, A-B. (Einander ähnlich sind sie sich auch darin, wie sie - aus der Außenperspektive - das Irische und Österreichische ganz selbstverständlich unter dem kulturellen Zusammenhang des Englischen bzw. Deutschen subsumieren, selbst aber sehr wohl das Spezifische der Kultur des eigenen Herkunftslandes sehen.)

³⁰³ Bahr stand mit dieser Auffassung nicht allein; während des ersten Weltkrieges wurde Shaw sein Interesse für deutsche Kultur schwerstens angelastet, er wurde als „Sympathisant der Deutschen“ dargestellt, als einer, der „seine geistige Heimat [...] immer in Deutschland gefunden“ habe. (Michael Holroyd. *Bernard Shaw: Magier der Vernunft. Eine Biographie*. (Übers. v. Wolfgang Held.) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 669 u. 670.) Rudolf Weiss hingegen spricht von der „von Shaw selbst in die Welt gesetzten Legende“, derzufolge er im deutschsprachigen Raum entdeckt und besser verstanden worden sei als in den englischsprachigen Ländern. (Weiss, „Terra Incognita“, S.369.)

„ernst zu nehmenden Reformator“, die englische Presse hingegen würde aus seinen Reden und Vorträgen nur die Witze zitieren, den wesentlichen Inhalt aber ignorieren.³⁰⁴

Dieses für den Außenstehenden Bahr schwer verständliche, unachtsam erscheinende Übergehen des Kultur- und Gesellschaftskritikers Shaw von seiten des englischen Journalismus ist wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Shaw, wie dieser selbst spöttisch vermerkte³⁰⁵, ein äußerst unbequemer Beobachter und lautstarker Kommentator englischen Lebens war. Bahr selbst hat diese Rolle Shaws 1912 durchaus erkannt und in seiner Analyse den Punkt benannt, in dem sich ihre sonst als verwandt betrachteten Geister scheiden: Er selbst ist großer Bewunderer des englischen Konzeptes der „bedingten Freiheit“³⁰⁶, Shaw aber,

der überall durchaus auf das Echte geht, [sei dies] ganz unerträglich: er würde sich eher in einer unbedingten Knechtschaft, als in dieser bedingten Freiheit wohlfühlen. So verbringt er sein Leben damit, die englischen Verabredungen zu stören. Sobald man sich wieder verabredet hat, über etwas zu schweigen, beginnt er gleich davon zu sprechen. [...] Er ist ja stets die Korrektur Englands.
(Ebd.)

Wie ihm der Künstler als „Corrector“ der Schöpfung Gottes nötig erschien (vgl. Tb 2, 65), akzeptiert er ihn hier als „Korrektur“, als Kritiker und Reformator der Gesellschaft, als einen, der sich außerhalb der für alle gewöhnlichen Mitglieder der Gesellschaft gezogenen Grenzen bewegen darf und soll, der es als Künstler vielleicht sogar muss - man denke an Bahrs Ansicht, dass englisches Wesen und Künstlertum nur schwer vereinbar seien, an die Tatsache, dass er eine Reihe ihm wichtiger Künstler aus dem anglo-irischen Sprachraum als „unenglisch“ bezeichnete. Demgegenüber bleibt aber Bahrs augenscheinliche Faszination durch die besondere Form der englischen Freiheit, seine Einschätzung ihrer kulturprägenden, ja -tragenden Funktion bestehen.

Politische Utopien, modernistische Synthesen

Die Frage ist nun, inwiefern sich - unter Berücksichtigung der Rolle, die der Kunst zugewiesen wurde - Bahrs Zugang zur Politik von dem Shaws in seinem englischen, besonders von William Morris geprägten Kontext, unterschied, wie Bahr sich diesbezüglich in sein Wiener Umfeld einfügte und in welcher Form sich das politische Interesse der beiden Schriftsteller tatsächlich manifestierte.

³⁰⁴ Vgl. den Artikel „Hermann Bahr über englisches Theater“. In: *Neues Wiener Journal*, 16. Oktober 1910, Nr. 6100, S.4.

³⁰⁵ Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.1071.

³⁰⁶ Bahr erklärt dieses Konzept folgendermaßen: „Die Engländer sind so sehr für Freiheit, daß sie es nicht mögen, wenn einer von seiner Freiheit einen Gebrauch macht, der andere in ihrer Freiheit stören könnte. Es ist deshalb unter ihnen stets stillschweigend ausgemacht, daß man über gewisse Dinge nicht spricht, über die nämlich, die Streit, also Störungen der Freiheit hervorrufen könnten. Der Engländer duldet alle Meinungen, bezeichnet aber stets einige davon als diskret zu behandeln, eben um der allgemeinen Freiheit willen. Die englische Freiheit ist also bedingt, dadurch nämlich, daß man sich verabredet hat, sie nicht in allen Fällen zu

Bahr, als Anhänger eines subjektivistischen Konzeptes der inneren Freiheit, sah für sich zunächst offenbar kaum die Notwendigkeit politischen Handelns; nach seinem anfänglichen Engagement in der aktiven Politik gegen Ende der achtziger Jahre, wandte er sich nach seinem Paris-Aufenthalt ganz der Kunst zu. „Eigentlich wurdest Du Österreicher von der ästhetischen Seite her ...“, schrieb ihm Engelbert Pernerstorfer, in dessen Kreis er sich auch bewegt hatte, daher.³⁰⁷ Im Gegensatz zu Pernerstorfer, Victor Adler und Otto Bauer, konstatiert Fellner, habe Bahr der Wille zum politischen Wirken gefehlt - vielleicht sollte man hier, eindeutiger, vom Willen zum politischen Handeln sprechen - ebenso wie die Fähigkeit der ideologischen Konsequenz. (Vgl. ebd., S.52.) Trotzdem lassen sich, etwa anhand seiner Tagebücher, nach der Jahrhundertwende wieder Phasen verstärkten politischen Interesses und Engagements ausmachen. (Vgl. ebd., S.52f.) Jedoch ging es ihm darin weniger um realitätsbezogene Auseinandersetzung mit tagespolitischen Ereignissen, als um Entwürfe einer österreichischen Utopie, eines idealen Österreich, das - in Analogie zur Literatur der Moderne³⁰⁸ und „wahren Kunst“ - erst in der Zukunft zu finden sei.³⁰⁹ Dieses Österreich sah er - seine Kritik an Bürokratismus und an der Verwaltung der slawischen Völker (insbesondere in seiner *Dalmatinischen Reise*) beweisen das - „von pannationalen Bewegungen bedroht und von zentralistischen Tendenzen verraten [...], [was er wollte, war] ein mächtiges Österreich, dem die Verpflichtung einer kulturellen Mission in Europas Südosten auferlegt sei“.³¹⁰ Die folgende These kann hier zwar nicht im Detail nachgewiesen werden, jedoch scheint es so, dass Bahr in seiner Vision eines kommenden idealen Österreich England in gewissem Sinne auch politisch als Vorbild verstand: England und, zu diesem Zeitpunkt, das britische Imperium kannte im Gegensatz zum österreichisch-ungarischen Reich nicht die Gefährdung seiner Existenz durch die nationale Emanzipation der Völker: Es war ein starker, historisch gefestigter Staat, in Österreich, so Bahr, äußerte sich die Unsicherheit seines Selbstverständnisses hingegen schon in dem Begriff des „Staatsgedankens“:

Die k.k. Staaten sagte man unter Kaiser Franz, und das war nur ein feierlicher Name für die 'Länder'. Der Singular entstand in den Kanzleien, man riecht es ihm noch an. Und er traute sich selbst so wenig zu, daß er sich vor allem zunächst um ein Hilfswort umsah, er wagte sich nur in einer Zusammensetzung hervor, nämlich als 'Staatsgedanke'. In England oder in Frankreich ist niemals vom englischen oder französischen 'Staatsgedanken', nur in Österreich ist fortwährend vom

realisieren.“ (Hermann Bahr: „Shaw über Religion“. *Hannoverscher Courier*, 20. Juni 1912. Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 7, S-T.)

³⁰⁷ Zitiert nach: Ebd., S.51.

³⁰⁸ Wunberg schreibt über die an die Literatur der Moderne geknüpfte Zukunftserwartung: „Die Literatur der Moderne wird gemessen an ihrer Zukunftsfähigkeit und allem, was damit zusammenhängt. Alles andere hat sich dem unterzuordnen. Begriffe wie 'Erlöser' und 'Messias', 'Überwindung' und 'neue Menschen', ja auch einfach das beliebig und klischeehaft überall verwendete Epitheton 'neu' beschreiben die literarische Moderne als Vorstadium, als Vorbereitung auf eine größere Zeit, die die Erfüllung erst noch bringen wird.“ (Gotthart Wunberg: „Utopie und Fin de siècle. Zur deutschen Literaturkritik vor der Jahrhundertwende.“ In: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Zum 70. Geburtstag des Autors hrsg. v. Stephan Dietrich. Tübingen: Gunter Narr 2001, S.160.)

³⁰⁹ Vgl. Fritz Fellner: „Austriaca: Ideologie und Politik in den Tagebüchern Hermann Bahrs.“ In: „*Der Herr aus Linz*.“ *Hermann Bahr Symposium. Bericht*. Hrsg. v. Margret Dietrich. Linz 1987, S.56 und Bahr, Redlich, *Briefwechsel*, S.61. Brief vom 12. 4. 1909.

³¹⁰ Fellner, „Austriaca“, S.53.

‘Staatsgedanken’ die Rede, weil, was hier Staat heißt, in der Tat weder eine Wirklichkeit ist, noch eine Idee, sondern ein bloßer Gedanke, von Beamten erdacht.³¹¹

Der „österreichische Staat“ war also nichts historisch Gewachsenes; die zentralistisch-bürokratische Organisation der Habsburgischen Monarchie lief in Bahrs Augen daher ihrem Wesen völlig zuwider: Länder und Gemeinden waren für ihn die konstituierenden politischen Elemente der Monarchie, was seine Begeisterung für Redlichs Werk über die *Englische Lokalverwaltung* aus dem Jahre 1904 ebenso erklärt wie die enthusiastische Aufnahme seiner Schrift über die österreichische Kommunalverwaltung.³¹²

Bahr sah also vermutlich in England nationale Einheit bei gleichzeitiger politischer Potenz auf regionaler Ebene; den Ausgleich, könnte man sagen, von einheitsstiftender, Zusammenhalt gewährender Idee und von politischer Praxis, die dem von Bahr kritisierten Zentralismus gegensteuerte. Während des Ersten Weltkrieges nahm das Britische Kolonialimperium gemeinsam mit dem Römischen und Karolingischen Reich Vorbildcharakter³¹³ im Rahmen seines „Welterlösungsplanes“ an: „ein ‘Weltkaisertum’ [sollte] die Geschicke ‘autonomer’ Gemeinden leiten. Dies verstand Bahr als ‘die Anwendung der Idee Österreichs auf den Erdball’. ‘Mitteleuropa gab uns gleichsam nur den Vorgesmack einer übernationalen Ordnung’.“³¹⁴

Die Basis für diese Utopie war vermutlich eben die, dass er in „seinem“ Österreich - im Widerspruch übrigens nicht nur zur politischen Realität, sondern auch zu seinem eigenen Empfinden des Zerfalls - einen Versuch „einer Organisation von Völkern in Freiheit, einer Ordnung des Vielfältigen zur Eintracht“³¹⁵ sah. Diese Idee des „Vielfältigen in der Eintracht“, die wir auch bei Hofmannsthal fanden, korrespondiert zudem mit Bahrs Sicht dessen, wie man in der englischen Gesellschaft mit Gegensätzen umgehe, wie auch der Einzelne dort das Widersprüchliche in seinem Charakter zu vereinigen verstehe.³¹⁶

Seine Vision beruht also im Grunde, so scheint es, auf der vermeintlichen Aussöhnung von Gegensätzen, die dadurch in Bahrs Augen noch eine Aufwertung - die einzelnen Elemente finden erst dadurch zu sich selbst - erfahren; nach der Interpretation von Farkas ist dieser erhoffte Ausgleich jedoch ebenso utopisch wie paradox, denn „Bahr erwartete sich die Verwirklichung jenes ‘tausendjährigen Reichs der Vernunft und Bruderliebe’ [...] durch eine Völkergemeinschaft ohne Völker, einen Nationenbund ohne Nationen; eine kosmopolitische Agglomeration im

³¹¹ Zitiert nach: Ebd., S.55.

³¹² Vgl. ebd., S.55 und Bahr: *Schwarzgelb. Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte*. Berlin: Fischer 1917, S.54.

³¹³ Nicht zuletzt hat man auch den Eindruck, dass Bahr den britischen imperialistischen Anspruch auf die Forderung einer „kulturellen Mission [Österreichs] in Europas Südosten“ überträgt.

³¹⁴ Zitiert nach: Reinhard Farkas: *Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne*. Wien, Köln: Böhlau 1989, S.122.

³¹⁵ Zitiert nach: Fellner, „Austriaca“, S.53.

³¹⁶ Vgl. dazu Bahrs Artikel aus dem Nachlass: „Probleme der Gegenwart/ Undeutsch“ (*Tagespost*, 29. Sept. 1922 in: Zeitungsartikel, Schachtel 6, P-R.) und „Ein Doppelleben: Dr. Jekyll und Mr. Hyde“ (Zeitungsart. u. Div. 24).

Weltmaßstab - ohne politische Strukturierung: eine Universalisierung der patriarchalisch geführten österreichischen Gemeinde!“³¹⁷

Bahr verdient jedoch durchaus, ganz wie Fellner fordert, „nicht nur als Propagator einer künstlerischen Moderne, sondern auch als Sucher nach einer österreichischen Eigenart“ Beachtung zu finden,³¹⁸ allerdings tritt er als solcher mit seinen Visionen erst im neuen Jahrhundert hervor; in den Jahren davor wird er tatsächlich, wie Pernerstorfer geschrieben hatte, Österreicher von der ästhetischen Seite her, sucht eine eigenständige, österreichische Kunst etablieren zu helfen³¹⁹ und versucht, da ihm eine Veränderung der Gesellschaft nur über die Änderung des Menschen selbst verwirklichtbar scheint, ein ganzheitliches, von der Kunst ausgehendes Programm zur Evolution des neuen Menschen zu entwerfen und durchzusetzen. Bahr fügt sich damit in die von Maderthaler konstatierte, für Österreich typische Entwicklung:

Für die politisch machtlosen Intellektuellen der siebziger und achtziger Jahre war die Flucht in die sinn- und einheitsstiftende Funktion der Kunst nur logisch, und gesellschaftliches Engagement ließ sich in Zeiten allgemeiner Stagnation überhaupt nur über den Glauben an die Veränderbarkeit der Menschen durch ein Programm der Lebensform behaupten.³²⁰

Diese sinn- und einheitsstiftende Funktion, die die Kunst auch für Bahr besaß, wurde bereits mehrmals angesprochen; sie beruht zum Teil auf einer Gleichsetzung von Kunst und Religion - oder läuft darauf hinaus - , aber auch, wie es für die Wiener Moderne bezeichnend wurde, auf einer engen Verbindung von Kultur und Politik³²¹, sowie dem Versuch der Synthese von Kunst und Leben, was im Klartext bedeutete, dass Kunst zum bestimmenden Element des Lebens gemacht, ästhetische Kriterien auf das Leben selbst übertragen, das Leben ästhetisiert werden sollte. Unter anderem zeigte sich dies in den Bestrebungen der Secession und Wiener Werkstätte, in Bahrs eigenem Bemühen, den Wiener Arbeitern Kunst in Führungen näherzubringen; ebenso in seinem späteren feuilletonistischen Eintreten für eine Reform der Pädagogik, für eine Bildung, die die Menschen durch Schärfung ihrer Sinne für Kunst empfänglich machen sollte.

Bahr war sich sicherlich dessen bewusst, dass William Morris schon vor ihm im wesentlichen ähnliche Ziele verfolgt hatte, der geplante Aufsatz über ihn³²² wurde aber offenbar doch nicht geschrieben. Er war mit der englischen *arts and crafts*-Bewegung vertraut, wie etwa sein in *Ver sacrum* veröffentlichter Artikel „Der englische Stil“ bezeugt,³²³ und er anerkannte auch die

³¹⁷ Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S.121.

³¹⁸ Vgl. Fellner, „Austriaca“, S.57.

³¹⁹ Wie das Ziel der Suche nach einer österreichischen Identität für ihn ist, „auf unsere besondere österreichische Art europäisch zu sein“ (Ebd., S.53), konnte auch eine solche Kunst nur im Austausch mit ihrem europäischen Umfeld entstehen.

³²⁰ Wolfgang Maderthaler: „Politik als Kunst: Victor Adler, die Wiener Moderne und das Konzept einer poetischen Politik“. In: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Hrsg. v. Jürgen Nautz u. Richard Vahrenkamp. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, S.768.

³²¹ (Nicht etwa im Sinne einer politisch besonders engagierten Literatur, sondern, wie weiter unten ausgeführt, im Sinne einer „poetischen Politik“.) Neben dem „Adlerhorst“ habe sich auch die Gruppe im Café Griensteidl, der Pernerstorfer Kreis, „an den Nahtstellen von Politik und Kultur“ bewegt, schreibt Maderthaler. (Vgl. ebd., S.765.)

³²² Vgl. dazu eine Anmerkung Bahrs vom 1.Juni 1901. (Tb 3, 74)

³²³ Bahr, „Der englische Stil“, S.3-4.

ästhetisierende und in diesem Sinne volksbildende Wirkung der Präraffaeliten, obwohl er sie als Künstler kritisiert, als Epigonen oder Dilettanten bezeichnet hatte.

Betrachten wir zunächst jedoch das Wiener Umfeld Bahrs mit seiner spezifischen Verwobenheit von Politik und Kunst. Folgt man der Darstellung Maderthaners über Victor Adlers Entwurf einer „poetischen Politik“, kann man zu dem Schluss gelangen, dass Bahr, der ja zu dessen Kreis des „Adlerhorst“ gehört hatte, über einen ähnlichen politischen und kulturellen Hintergrund verfügte und im Wesentlichen die gleichen Ziele zu verwirklichen suchte, mit dem Unterschied eben, dass Adler dies von der Politik, Bahr von der Kunst her unternahm. Neben Nietzsche verehrte man in den kulturell und politisch orientierten Kreisen der siebziger und achtziger Jahre Wagner, insbesondere dessen Konzept des Gesamtkunstwerks. Wie Bahr dies mit seiner Betonung der kulturellen Notwendigkeit des Mythos und seinem Konzept einer Weiterentwicklung des Gesamtkunstwerks aufnahm und weiterführte, geht laut Maderthamer auch Adlers Ästhetisierung der Politik auf Wagner zurück:

Adlers ständiger Bezug auf die ästhetischen Dimensionen der Politik und deren Ausbeutung für und Anwendung auf die unmittelbare Tagespolitik verweisen direkt auf seine politische Sozialisation im deutschnationalen Lager, seine Verwurzelung im ästhetischen Kult und in der politischen Religion Richard Wagners.³²⁴

Daher spreche man in Zusammenhang mit Adler und der frühen österreichischen Sozialdemokratie auch von „Ästhetisierung der Politik“, „Metapolitik“ oder „Politik als Gesamtkunstwerk“ und meine damit eine Politik, die „auf eine gefühlsmäßige, emotionale Bindung breiter Arbeitermassen über einen fest umschriebenen, ritualisierten Kanon von Feier und Festen [zielt], und [...] in der praktischen Umsetzung der Wagnerianischen Ideologie“ gründet. (Ebd., S.773.)

Wie Synthese für die Moderne insgesamt, ist für dieses Konzept die Integration von religiösen und künstlerischen Elementen charakteristisch (vgl. ebd., S.775.); über das Angebot von politischen Symbolen soll die - in Reaktion auf die Entfremdung des Individuums (vgl. ebd., S.776) - angestrebte emotionale Bindung ihrer Mitglieder gewährleistet werden. (Vgl. ebd.) Die Inszenierung von Veranstaltungen zu „Massenmanifestationen“, zu Ereignissen, bei denen „die Arbeiterschaft sich selbst und ihren Massenwillen“ demonstrierte, kam diesem Ziel entgegen, entsprach dem dahinterstehenden „latenten Bedürfnis nach neuen solidarischen Erfahrungen“. (Vgl. ebd., S.774.) Im Unterschied zum ästhetizistisch geprägten Künstler oder Dandy, der Selbstdarstellung mit Liebe und Expertise betrieb, dabei jedoch isoliert blieb, bleiben wollte,³²⁵ verbanden sich diese Inszenierungen für den Arbeiter mit dem Erlebnis der Gemeinschaft. Bahr selbst vermisste dieses Erlebnis in der österreichischen Kultur, meinte es jedoch in England zu

³²⁴ Maderthamer, „Politik als Kunst“, S.770.

³²⁵ Vgl. Görner, „Ringstraße oder Square“, S.107.

sehen.³²⁶ Bei aller Entfernung in ihrem Engagement in den unterschiedlichen Bereichen von Politik bzw. Kunst und Kulturkritik waren sich Adler und Bahr doch in jener Hinsicht nahe, dass Bahr Kunst und Literatur nach seinen Jahren als Ästhetizist zunehmend in den Dienst der kulturellen Erneuerung des Menschen und der Gesellschaft stellte, der österreichische Sozialismus der Vorkriegszeit unter der Führung von Victor Adler sich - in Analogie dazu - laut Maderthamer „vornehmlich als Kulturbewegung, als Mittel zur sittlichen, moralischen und intellektuellen Hebung der Arbeiterschaft“³²⁷ verstand und Kunst zur Erreichung von gesellschaftspolitischen Zielen instrumentierte. Gerade darin trifft sich die „poetische Politik“ der Sozialdemokraten mit dem ästhetischen Sozialismus eines William Morris - wobei sich dessen soziale bzw. sozialutopische Ziele aus seinem spezifischen kunsttheoretischen Ansatz ergaben -³²⁸, aber auch Bernard Shaws.

Shaws Entwicklung war in gewisser Hinsicht sowohl auf dem Gebiet der Literatur als auch auf dem der Politik weitaus konsistenter als diejenige Bahrs. Während Bahr gegen Ende der achtziger Jahre, beeinflusst durch seine Freundschaft mit Adler, aktives Interesse für den Sozialismus zeigte, sich dann mit der Ausschließlichkeit des Ästheten der Kunst und, damit verbunden, gerade noch dem Thema der Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit zuwandte, schließlich erst langsam didaktische und gesellschaftsreformatorische Erwartungen mit Kunst zu verknüpfen begann, war Shaw nie ein *L'art pour l'art*-Typ gewesen³²⁹, er war, im Gegenteil, davon überzeugt, „daß an der Quelle alle Kunst didaktisch ist, und daß ausschließlich die Notwendigkeit zur Didaktik Kunst hervorbringen kann“. (Ebd., S. 135.) Er lehnte daher die Kunstauffassung des von Bahr bewunderten Malers Whistler ebenso ab, wie er Oscar Wilde als „Inbegriff des dilettantischen Ästheten“ kritisierte. Ein ernstzunehmendes Vorbild hingegen fand er in William Morris. (Vgl. ebd.) In ihm sah er die Integration von Kunst und Politik, nicht nur in der Hinsicht, dass der Künstler und Dichter Morris sich in der englischen sozialistischen Bewegung engagierte, sondern auch darin, dass er Poesie in „Prophetie“ überführte, Poesie ein Mittel zum Zweck werden ließ, wobei der Zweck nach Shaws Ansicht darin besteht,

daß eine Botschaft ergeht, die danach schreit, durch ihn offenbar zu werden. Also verschafft er sich Gehör dafür dadurch, daß er die Botschaft in Weltgewänder von solcher Schönheit, Gewalt und ewiger Denkwürdigkeit hüllt, daß der Welt gar nichts anderes übrig bleibt, als darauf zu achten. (Ebd., S.138f.)

Zudem betrachtete er Morris als eine Führergestalt, die „individuelles Genie mit kollektivistischen Prinzipien verband“. (Vgl. ebd., S.137f.) Shaw folgte seinem Vorbild - zu sehr etwa in Joyces Augen, für den „Shaw ein Prediger und Marktschreier, kein literarischer Künstler“ war (ebd.,

³²⁶ So dachte er etwa daran, in einem Artikel „der Verwaisung und Isoliertheit *unserer* Studenten die Verbindung der englischen Studenten mit dem öffentlichen Leben gegenüberzustellen“. (Bahr, Redlich, Briefwechsel, S.60.)

³²⁷ Maderthamer, „Politik als Kunst“, S.773.

³²⁸ Vgl. Simonis, „Utopie“, S. 178.

³²⁹ Vgl. Holroyd, *Shaw*, 565.

S.857.) -, und er bestand darauf, dass Literatur und Künste nicht von der Politik getrennt werden dürften (vgl. ebd., S.188), ebensowenig wie - im Sinne Ruskins - Kunst und Moral oder Kunst und Ökonomie voneinander zu trennen seien. (Vgl. ebd., S.132.) Shaw trat, wie Bahr, „als Mann der Zukunft und künftiger Neuerungen auf“ (vgl. ebd., S.565.) er besaß jedoch, im Gegensatz zu Bahr, auch den Willen, sich in Politik und Soziologie für die Shaw'sche Weltanschauung zu engagieren (vgl. ebd., S.422.); allerdings wollte auch er sich auf Dauer nicht selbst ins politische Leben stürzen; stattdessen bediente er sich der Presse, um seine Ansichten zu verbreiten und ihnen zu möglichst großer Wirkung zu verhelfen (vgl. ebd., S.359.) Abgesehen davon, dass er aber im Gegensatz zu Bahr dennoch beachtlichen politischen Einsatz im engeren Sinne zeigte, etwa als Redner und Verfasser von Schriften, besonders, aber nicht nur als Mitglied des Fabier-Vorstandes, als Befürworter der Gründung einer Sozialisten-Partei (vgl. ebd., S.241.), sowie als Abgeordneter der sozialistischen Fraktion in der Lokalverwaltung des Londoner Bezirkes St. Pancras, unterschied sich auch sein Kunst- und Literaturverständnis von dem Bahrs, insofern als er sich bemühte,

eine Kunst zu fördern, die ohne idealische Verfälschung sich aus den Lebensstatsachen nährte, wobei er nie 'die ernsthafte Verbindung mit einem ernsthaften Publikum' aus den Augen verlor. Dies hatte er mit Ruskin und Morris gemein. [...] 'Daher - weil ich dabei blieb, den Sozialismus zu propagieren - verlor ich nie den Bezug zur wirklichen Welt.' [meinte Shaw]. Ohne Kunst war die wirkliche Welt für Shaw zutiefst unbefriedigend; doch eine Kunstwelt ohne Wirklichkeit kam ihm noch schlimmer vor. (Ebd., S.135.)³³⁰

Während Bahr zwar schon in den neunziger Jahren in seiner Kritik der englischen und französischen Ästhetiker von der fehlenden Verbindung von Kunst und Leben sprach, ging seine Vorstellung der Synthese der beiden Bereiche - dies sei hier noch einmal zusammengefasst - zumindest anfänglich in eine andere Richtung: Bahrs Verhältnis zu Kunst und Leben war zunächst, zumindest entsprechend seiner eigenen Definition, wie jenes der Klassiker: seine Auffassung von Kunst war idealistisch geprägt in dem Sinne, dass ihr die Aufgabe zukam, das Notwendige hinter dem Zufälligen des täglichen Lebens sichtbar zu machen, von dem man sich in für das Wiener *Fin de Siècle* charakteristischer Weise zurückzog. Was als Rest eines Strebens nach Verbindung des Individuums zur äußeren Welt blieb, manifestierte sich in dem Versuch, sich diese erkennend und genießend anzueignen, was, wie etwa in Bahrs Tagebuchaufzeichnungen aus den frühen neunziger Jahren zu sehen, vom Verlangen nach sensualistischem Genuss und dessen Reflexion bis hin zum Entwurf eines neuen pädagogischen Programmes - besonders unter Berufung auf Goethe - ging. Künstlerisch gesprochen verlief die Entwicklung also, hält man sich an Bahr, von der Perspektive des reinen Ästhetizisten, der Kunst als Substitut, Surrogat und

³³⁰ Der Sozialismus hatte Shaw, wie er selbst später behauptete, eine Religion gegeben: „Von da an sei er ein Mensch geworden, der in der Welt etwas auszurichten hatte.“ (Ebd., S.108f.) Während für ihn Kunst vor allem ein Mittel wurde, diese Ideen zu verbreiten, war für den jungen Bahr Kunst selbst die Religion.

Korrektur des Lebens betrachtete,³³¹ zum Versuch einer Integration der beiden Bereiche; dabei verlagert sich sein Streben vom Versuch einer Ästhetisierung des Lebens durch Kunst zu dem einer Reform des Lebens durch Kunst. Freilich könnte man argumentieren, letzteres sei mit dem Versuch seiner Korrektur identisch, jedoch hat Kunst damit, streng genommen, ihre Zweckfreiheit verloren, genauso wie sie mit zunehmender Betonung des didaktischen Aspektes ihre Inhaltslosigkeit³³² verliert. Integration von Leben und Kunst, oder der Mangel daran, dieser sich wiederholende Topos in Literatur und Kritik des *Fin de Siècle*, kann, je nachdem ob von der Perspektive des Ästhetizisten oder des später didaktisch und lebensreformerisch orientierten Schriftstellers betrachtet, ganz Unterschiedliches bedeuten. Wenn Bahr Anfang der neunziger Jahre nach seinem Besuch in London noch von der fehlenden Verbindung von Leben und Schönheit, also Kunst, spricht, vernimmt man die Stimme des Ästheten³³³, während in der Folge mehr und mehr der Wunsch deutlich wird, mit den Mitteln der Kunst auf das Alltagsleben verändernd einzuwirken, und zwar in einer Form, die über den Aspekt der Ästhetik hinausgeht. Während sich bei Bahr darin eine Entwicklung ausmachen lässt, ist bei William Morris in seiner „Philosophie der dekorativen Künste“ die Verschränkung von Kunst mit deren ästhetisierender Funktion im Leben, aber auch mit ihren politischen und sozialen, und bisweilen, sozialutopischen Implikationen für das Leben von Anfang an vorhanden.³³⁴ Wenn man nun davon ausgeht, dass Bahr von Morris und der mit ihm assoziierten *Arts-* und *Crafts-*Bewegung inspiriert wurde, scheint es so, dass sein Interesse zunächst dem ästhetischen Aspekt der Morris'schen Kunsthandwerkstheorie galt, während er deren potentielle politische und soziale Bedeutung ausblendete. Bahr nahm aber, wie an seinem Einsatz für die Anliegen der Wiener Werkstätte und die erhoffte Gründung der Künstlerkolonie in Darmstadt zu ersehen, früher als andere Wiener Schriftsteller auch diesen Aspekt auf.³³⁵

Der bei Bahr nun stärker werdende sozialreformerische Impetus zielt, gemäß dem ganzheitlichen Anspruch der Epoche, noch immer auf eine Veränderung von innen her ab, mit dieser

³³¹ Vgl. Gotthart Wunberg: „Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft.“ In: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Zum 70. Geburtstag des Autors hrsg. v. Stephan Dietrich. Tübingen: Gunter Narr 2001, S. 222.

³³² Wunberg betrachtet die Inhaltslosigkeit als Charakteristikum der Kunst des Wiener *Fin de Siècle*, im Gegensatz zum deutschen Naturalismus. (Vgl. ebd.)

³³³ „Es gibt Schönheit, Anmuth und Kunst. Man muß sie nur suchen. Aber sie sind für sich, einsam und unverbunden. Sie sind vom Leben getrennt. Sie treffen das tägliche Geschäft der Menschen nicht. Das Schöne ist ein Luxus [...] der nicht zum Leben gehört. Es ist eine Sache für sich neben dem Leben, neben den Menschen, jenseits der Welt“, schrieb Bahr in „Das englische Bein“. (Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 2, C-E.)

³³⁴ Vgl. Simonis, „Utopie“, S. 202.

³³⁵ Simonis spricht von einem „ästhetisch-poetischen Zweig der Morrisschen Wirkungsgeschichte bei Rudolf Kassner, den Autoren der Wiener Moderne“ (Vgl. ebd., S.175.), was für Bahr, den sie nicht berücksichtigt, eben nur zum Teil zutrifft. (Das für Kassners Morris-Rezeption relevante Buch, *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, erschien im Jahre 1900.) In der vom späteren Bahr favorisierten didaktisch und reformerisch orientierten Literatur, wird, analog zur Kunsthandwerksphilosophie von Morris, „das Schöne und das Nützliche“ - nach ihrer Gegenüberstellung in der Ästhetik Kants etwa - wieder zusammengedacht. (Vgl. ebd., S. 202.)

Veränderung der Persönlichkeit des Menschen wird seine Befähigung zur Tat und also erst in der Folge seine Einflussnahme auf die äußere Welt - analog dazu Bahrs Wandel im Hinblick auf seine Auffassung von Politik - angestrebt. Wenn Bahr in den neunziger Jahren und noch über das Jahr 1900 hinaus von einer Befreiung des Menschen spricht, meint er damit ein tatsächliches Ausleben seiner Triebe, -eine Idee, die ihm wenigstens zum Grundsatz seiner öffentlichen Pose wurde,- nach der Jahrhundertwende findet er seine Synthese jedoch nach und nach in England, wo er eine Lebenshaltung vorzufinden glaubt, die seiner eigenen Orientierung nach innen entspricht, dazu aber die Verbindung zur äußeren Welt zu gewährleisten scheint: Bahr befürwortet das Konzept der inneren oder bedingten Freiheit wohl auch deshalb, weil sich in seinen Augen dem Engländer gerade dadurch, dass er auf den individuellen Ausdruck seiner Person verzichtet und allgemeine Formen und Verhaltensnormen akzeptiert, die Möglichkeit spontanen Handelns eröffnet. Shaw hingegen, auch ein Meister der Synthesen, - Holroyd spricht von Shaws „geniale[r] Fähigkeit zur Synthese“³³⁶ -, lehnte diese Art des Kompromisses ab.

Analog dazu propagierte Bahr als neuen Menschen den „untragischen“ Typus, den gemäßigten Prometheus, Shaws Vision des Übermenschen aber - in seiner Konzeption vor allem von Wagner inspiriert - ist prometheisch in ungebremster Vitalität und Willenskraft.³³⁷ Shaws Biograph Holroyd schreibt über dessen Cäsar-Figur, die für den Dramatiker zu einem „potentiellen Initiator des evolutionären Fortschritts der Menschheit“ (vgl.ebd., S.409.) wurde:

Shaw sieht also, wie Wagner, ein inspirierendes Moment in der Aufstellung eines Beispiels vorbildlicher Charakterstärke und Unerschrockenheit: eines Menschentyps, der sich mittels durchschlagender und überschäumender Vitalität zu vollkommener Instinktsicherheit erhoben hat, die keine Furcht kennt; einer Persönlichkeit, die sich nicht mehr dem Zwang von Gegebenheit, Umwelt, Notgedrungenheit beugt, sondern die Gestaltung ihres Geschicks in die eigenen Hände nimmt. Aus diesem prometheischen Entwurf erwuchs das Bekenntnis zur ‘schöpferischen Evolution’, die Shaw in der Traumsequenz von *Mensch und Übermensch* entfaltet. Damit befürwortet er den Willen als progressiven Weltbeweger, was seinem Bedürfnis des mehr und mehr pessimistischen Beobachters nach einer optimistischen Weltsicht entsprach. (Ebd., S.407f.)

Jedoch besteht auch in Shaws Augen die moralische Pflicht der Mäßigung des Menschen in seinem gesellschaftlichem Verhalten, dies wird etwa aus seinem Verständnis vom Sinn aller Politik klar, wonach die Staatskunst darin bestehe, „Mittel und Wege zu finden, wodurch all unsere Egoismen einer Verpflichtung zu Gerechtigkeit und Barmherzigkeit unterworfen werden und zur Selbstbescheidung [...]; andernfalls sind wir nichts als Schufte“.³³⁸

³³⁶ Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.8.

³³⁷ Prometheisch scheint daher in gewissem Sinne auch die zentrale dramatische Situation der Stücke Shaws zu sein: sie zeigt den „vitalen Mann, der mit seinen Ideen und Impulsen den trägen Gewohnheitsmenschen und Funktionärstypen entgegentritt“. (Vgl. ebd., S.780.)

³³⁸ Zitiert nach: Ebd., S.1033. (Affinitäten zu Bahrs neuem, gemäßigtem Menschen sind auch in einigen Shaw-Figuren zu finden: So stellt *Major Barbara* den Versuch dar, „einen denkenden Menschen, Cusins, die evolutionäre Leiter hinauf- und über allen Machthunger hinwegzuheben“. [Ebd., S.1028.] In seinem Stück *Man kann nie wissen* zeige die Gegenwart der Figur des Kellners, so Holroyd, „wie wir zu *gegebener Zeit* Schmerzzufügung vermeiden können, indem wir Takt, Umgänglichkeit, neidlose gute Manieren und vor allem den *Geist anerkennender Gelassenheit* [meine Hervorhebung] walten lassen, wie es von Shakespeare in *Was ihr wollt* und *Wie es euch gefällt* empfohlen wird“. [Ebd., S.333.] Bestes, wengleich utopisches Beispiel dieser gemäßigteren Variante des evolutionären Menschen scheinen die „Langlebigen“ in seinem

Wenngleich sich Bahr also als Kritiker des Individualismus präsentiert hatte, erwies er sich doch selbst immer wieder, wie Shaw, als Exponent dieser Weltanschauung. Zwar propagierte Bahr später die Mäßigung des individualistischen Typus, prometheisch scheinen sie jedoch beide gewesen zu sein, als (Kultur-)kritiker ebenso wie als Schriftsteller. Zudem waren sie beide - betrachtet man ihr Wahrheitsverständnis - ausgeprägte Subjektivisten und Relativisten, was sich auch an Bahrs Aufnahme des Shaw'schen Werkes deutlich zeigt.

Eine Parallele zwischen dem anglo-irischen „Vetter“ und sich selbst verzeichnete Bahr demzufolge sicherlich in Hinblick auf die Rolle, die sie beide im Kunst- und Kulturbetrieb als Kritiker in London bzw. Wien einnahmen. Bahr war wohl auch nicht zu bescheiden, um für sich den Titel des „großen Kunstweisers“, den er Shaw zumaß, für sich selbst in Anspruch zu nehmen. Shaws Kritikerlaufbahn beschreibend, meint Bahr, dieser habe „eine merkwürdig an- und aufregende Kraft gezeigt, und das wunderbare und so seltene Talent der großen Kunstweiser, die ganze Stadt, ja das ganze Land gegen sich aufzubringen, [habe] er reichlich“.³³⁹ - Bahr selbst sah sich ja gern als „An- und Aufreger“³⁴⁰ und nahm für sich zur Kenntnis, dass mit der Rolle des in die Zukunft weisenden Kritikers eben verbunden sei, dass man sich unbeliebt mache.³⁴¹

Als Feuilletonist und Kulturkritiker, der alles auf seine Berechtigung im Leben der Menschen seiner Zeit prüfen will, hat Bahr wohl etwas von dem Shaw, der die „englischen Verabredungen stört“, etwas von der Hartnäckigkeit seines Geistes, „der nichts schont [...] und alle menschlichen Beziehungen anbohrt“³⁴², obwohl man bei Bahr wohl kaum von einem „exzessiven, mißvergnügten, unerbittlichen, böartigen, rachsüchtigen Geist“ (ebd.) sprechen kann. Am wesentlichsten wird die Übereinstimmung zwischen den beiden da, wo es um ihr Grundgefühl, den Ausdruck dieses Grundgeföhles in ihren Werken geht. Bahr meint, es sei „recht eigentlich die Empfindung unserer Zeit [...], zu zweifeln, ob unser Dasein tragisch, [...] oder eine sinnlose Posse, [...] oder ein anmutig verworrener Traum“ sei, und er fährt fort:

Zyklus *Zurück zu Methusalem* zu sein, ein visionärer Entwurf eines völlig vergeistigten Menschentyps, der zurückgezogen in Selbstgenügsamkeit lebt. Diese Langlebigen, so Holroyd, sind „wesensmäßig ganz andere Menschen: sie hören ihre Besucher tote Gedanken in einer toten Sprache äußern und gewahren bei ihnen einen mangelnden Sinn für Moral und vernünftiges Sozialverhalten“. [Ebd., S.729.] Diese Langlebigen, so scheint es, sollen in Shaws Utopie die Kurzlebigen und das Dilemma ihrer prometheischen Vertreter, durch Napoleon repräsentiert, ablösen: dieser, das Orakel befragend, ob er weiterkämpfen und einer Hinrichtung entgegensteuern, oder aufhören zu kämpfen, und damit Selbstmord als großer Mann begehen, zum gemeinen Mann werden solle, erhält als Antwort, ihm bleibe als Ausweg nur der Tod, womit Shaw das Schicksal der Kurzlebigen entscheidet. [Vgl. ebd., S.730.] Auch Bahr greift, allem Anschein nach inspiriert durch seine Beschäftigung mit Shakespeare, die Frage des großen, sich zum „gemeinen“ Mann wandelnden Menschen auf. Inwiefern ihrer beider, Shaws und Bahrs, Entwürfe von Shakespeare mitbeeinflusst sind, noch auch wie weit die Parallelen zwischen ihren Über- und „Unmenschen“ tatsächlich gehen, wie weit sich ihre Entwürfe voneinander unterscheiden, wäre äußerst spannend zu verfolgen, würde aber über das Thema dieser Arbeit zu weit hinausführen.)

³³⁹ Bahr, *Rezensionen*, S.439.

³⁴⁰ Bahr sah seine Aufgabe unter anderem darin, sein „Vaterland aufzuregen für die Kunst“. (Vgl. Tb 3, VII.)

³⁴¹ Vgl. Bahr, *Selbstbildnis*, S.284, 286.

³⁴² Bahr, *Rezensionen*, S.441.

Eben diese Unsicherheit in den Elementen unserer Grundgefühle drückt Shaw mit einer verruchten Schadenfreude aus; ja man könnte überhaupt sagen, daß er der Dichter unserer Unsicherheit ist. Daß nichts am Menschen fest ist, daß er zerrinnt und wie in Dampf und Dunst zergeht, wie man ihn fassen will, daß keiner vom anderen jemals, aber auch von sich selbst nicht wissen kann, wie er ist, daß er überhaupt nichts ist, sondern immer nur wird, in der Beleuchtung jedes Ereignisses und in der Beziehung auf jeden immer schon wieder ein anderer, die anderen, aber noch mehr sich selbst durch Posen äffend und gar, wenn man ihm die Pose nimmt, ganz verloren, da diese ihm doch noch wenigstens einige Haltung gibt, während er ohne sie versinkt, und daß wir uns also, wenn wir jemals ehrlich über uns nachdenken würden, als die größten Lügner verabscheuen müßten, dann aber doch wieder erkennen würden, wie gerade die höchsten Taten der Menschheit eben ihrem Glauben an unsere Lügen zu verdanken sind, dies stellt er überall mit einem teuflischen Behagen dar. (Ebd., S.445f.)

Als Schriftsteller, der dieses Grundgefühl der Unsicherheit ausdrückt, dem dieses Gefühl selbst zutiefst eigen ist, kann auch Bahr durchaus bezeichnet werden, obgleich man bei ihm, wann immer er dieses Gefühl thematisiert, weniger von „teuflischem Behagen“ als einer Mischung von Faszination und Grauen sprechen kann. Unter anderem bringt Bahr dieses Gefühl in Tagebucheintragungen, Shakespeare-Kritiken, seinem Feuilleton vom „Unrettbaren Ich“ zur Sprache, zudem bedingt es aber auch seine Auffassung von Wahrheit, die wiederum hinter seinem Schaffen, besonders - wie oben zu zeigen versucht - hinter seinem Feuilletonismus, steht. Beide, Shaw wie Bahr, sind von der Relativität von Wahrheiten überzeugt. Shaw (wie Wilde übrigens auch) wisse,

daß jede Wahrheit falsch wird, wenn sie vergißt, wie fragwürdig und bedenklich sie doch immer bleibt. Hier stammen beide von Ibsen ab, der uns gelehrt hat, daß es doch eigentlich nur persönliche Beruhigungen gibt, keine sachlichen Gewißheiten, und daß darum jene Beruhigungen, die man in den Schulen lehrt, mit jeder neuen Zeit und eigentlich schon für jede neue Person ausgewechselt und ausgewechselt werden müssen. (Ebd., S.442.)

Laut Bahr zeigt Shaw also dieselbe Auffassung der Subjektivität, Relativität und notwendigen Wandelbarkeit von Wahrheit,³⁴³ die ihm, Bahr, selbst eigen ist - genügend Beispiele belegen dies.³⁴⁴ Bei Bahr stellt sich die Frage, inwiefern diese Sicht Ausdruck seiner sonst oft von ihm verfemten liberalistischen Wurzeln ist. Bahrs Wahrheitsverständnis entspricht jedenfalls dem des Liberalismus - des 20., vielleicht nicht des 19. Jahrhunderts:

Aus liberaler Sicht wird die Idee, daß es eine absolut gerechtfertigte Wahrheit gibt, die ein für allemal unveränderlich ist und dem menschlichen Erkenntnis- und Auffassungsvermögen in irgendeiner Form zugänglich sein soll, entschieden abgelehnt. Das liberale Wahrheitsverständnis ist ein relatives, hypothetisches oder plurales. [...] *Relativ* ist es, weil bei keinem Wahrheitsanspruch die Möglichkeit des Irrtums und der Revision von vornherein ausgeschlossen wird, wie dies bei der absoluten Wahrheitsidee der Fall ist.³⁴⁵

³⁴³ Vor allem unsere ethischen Überzeugungen seien laut Shaw „relativ und fortwährend durch Erfahrung zu überprüfen“. (Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.9.)

³⁴⁴ Etwa: „Heftig, leidenschaftlich und exzentrisch für seine Meinungen einstehend, weiß er doch, daß jede menschliche Meinung begrenzt, einseitig und immer höchstens nur eine Hälfte der Wahrheit ist, und so hilft er sich, um sein Gewissen zu beschwichtigen, mit einer Ironie aus, die dem stockernsten Bürger entsetzlich ist.“ (Bahr, *Rezensionen*, S.439.)

³⁴⁵ Kurt Salamun: „Grundkomponenten liberalen Denkens“. In: *Liberalismus: Interpretationen und Perspektiven*. Hrsg. v. Emil Brix und Wolfgang Mantl. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1996, [= Studien zur Politik und Verwaltung, Bd.65.], S.81.

Bahr scheint jedoch in seiner Skepsis über diese Relativität noch insofern hinauszugehen, als er grundsätzlich jedes menschliche Erkenntnisvermögen - es gibt für ihn nur annähernde, für den Augenblick geltende, subjektive Wahrheiten - bezweifelt und er sich daher in antirationaler Tendenz dazu genötigt fühlt, diesen kaum fassbaren Wahrheiten auf Gefühlen, Instinkten, Trieben beruhende Einsichten entgegenzuhalten. Daher sein kulturkritischer Ansatz und seine Empfänglichkeit für die Vorzüge der englischen Kultur, in welcher ihm Sicherheit im Tun möglich schien, ohne den Zwang zu vorheriger Reflexion, die den Menschen in seinem Handeln ohnehin nicht weiterbringe.³⁴⁶

Verstand und Gefühl: Synthese oder Dichotomisierung?

Vieles bei Bahr lässt sich auf diesen Antinomismus zwischen Verstand und Gefühl zurückführen; das Verhältnis dieser beiden Ausdrucksformen des menschlichen Geistes scheint ihn aber auch in seiner Auseinandersetzung mit Shaw am meisten zu beschäftigen. Tatsächlich, folgt man der Darstellung Holroyds, war die Frage der Natur dieses Verhältnisses für den synthetisch denkenden Shaw trotz seiner Intellekt-Orientiertheit ein kontinuierlich relevantes Thema.³⁴⁷

Zwei Texte aus dem Jahre 1912 bezeugen die Auseinandersetzung mit dieser Frage: der Artikel „Shaw über Religion“³⁴⁸ und der Essay „Barbaren“³⁴⁹; in ihrer Beantwortung stimmen die beiden Texte weitestgehend überein.

Während beim Deutschen, wie Bahr meint, eines der beiden, Gefühl oder Verstand, dominiere, die schwächer ausgeprägte Komponente die stärkere kommentiere oder interpretiere, seien bei Shaw „Verstand und Gefühl gleich verteilt, jedes hat sein Gebiet und hält sich in seinen Grenzen. [...] er läßt den Verstand nicht dem Gefühl dreinreden, und das Gefühl nicht dem Verstand.“³⁵⁰

Die Grenzen des Verstandes erkennend, habe er ein anderes Mittel gefunden, um darüber hinaus zu gelangen:

ein ganz unbedenkliches starkes Gefühl des Notwendigen [...], dem er sich nun unbefangen anvertraut. In allem, was der Mensch zum Leben braucht, ob es nun Gott oder den Zweck der menschlichen Mühen oder den uns vorgesetzten Sinn der Welt betrifft, ist er ganz ausgemachter Meinungen gewiß. Sie darzustellen, sich nach ihnen einzurichten, alles aus ihnen abzuleiten, wendet er nun wieder den Verstand an, niemals aber, um sie durch ihn etwa erst beglaubigen zu sollen, weil er dies nicht nötig hat und weiß, daß dies auch dem Verstande nicht gebührt. Er hat's nicht nötig, weil er aller Meinungen, die er zum Leben braucht, schon unmittelbar gewiß ist, nämlich eben durch dieses Gefühl, sie zu brauchen; welcher Beweis könnte stärker sein? Und dem Verstande gebührt's nicht, weil er, was wir haben, verbinden und abteilen und ordnen kann, nichts aber uns geben oder bringen, was nicht schon vor ihm in uns ist.³⁵¹

³⁴⁶ Vgl. unter anderem seine Überlegungen zu Hamlet und Horatio.

³⁴⁷ Vgl. Holroyd, *Shaw*, S. 117, S.894 u. S.964.

³⁴⁸ Bahr, „Shaw über Religion“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 7, S-T.

³⁴⁹ In: Hermann Bahr: *Essays*. Leipzig: Insel Verlag, 1912, S. 137-148.

³⁵⁰ Bahr, „Shaw über Religion“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 7, S-T.

³⁵¹ Bahr, *Essays*, S.141f.

Das Argument, das Gefühl für die Notwendigkeit einer Ansicht sei Beweis genug, benützte Bahr selbst des öfteren zur Legitimation seiner kulturkritischen Versuche. Wenngleich dieser Standpunkt aus logisch-rationaler Perspektive unangemessen erscheint, hat er doch insofern seine Berechtigung als der Liberalismus, in dessen Tradition Bahr trotz seiner reservierten Haltung gegenüber der Generation der liberalen Väter stand, keine verbindliche Beantwortung von Sinnfragen des Lebens gewährleisten kann. Wolfgang Mantl schreibt, man dürfe

keine religiösen Erwartungen an den Liberalismus richten, ihm nicht die Antwort auf die letzten Fragen nach *Leben* und *Tod* abfordern. Dies gilt für die Frage nach dem *Sinn* von Leben und Tod, nicht aber für die Frage nach der *Gestaltung* von Leben und Tod, die dann wieder erst recht eine zumindest vorläufige Beantwortung der Sinnfrage voraussetzt.³⁵²

Bahrs Skepsis gegenüber dem Verstand, die sich in seiner Aufnahme von Shaws Werk - in dessen Beharren auf den Grenzen des Verstandes vor allem - widerzuspiegeln scheint, war ja ein durchaus zeittypisches, also „modernes“ Phänomen und zeigt eine Analogie zu Wittgensteins Überzeugung, wonach die Beantwortung von ethischen Fragen über diese Grenzen hinausgehe: „Die Lösung der Probleme der Ethik, des Ich, und des Sinns des Lebens lokalisierte er außerhalb des entwerfend-konstruierenden Denkens und sah sie allein einem transzendentalen Standpunkt zugänglich.“³⁵³ Konsequenterweise ließ Wittgenstein diesen Teil der Ethik ungeschrieben, sagte aber, seine Abhandlung bestehe eigentlich aus zwei Teilen, dem von ihm konstruierten und dem notwendigerweise ungeschrieben gebliebenen. (Vgl. ebd.)

Die Frage nach dem Sinn, sieht man sie als Glaubensfrage, geht also über die Mittel des Verstandes hinaus; aus heutiger Sicht befremdend ist nur, dass Bahr, genau wie er dies hier bei Shaw schildert, in seinen Feuilletons Verstand und Gefühl, beide in ihren Grenzen, nebeneinanderstellt: es ist das von Berlage anhand des „Unrettbaren Ich“ kritisierte Schema, wonach rationale Wahrheiten neben den Wahrheiten des Gefühls, der Erfahrung oder Empfindung unverbunden und in ihrer unaufgelösten Widersprüchlichkeit bestehen bleiben. Für Bahr siegt zuletzt zwar immer die Wahrheit des Gefühls, denn er ist überzeugt:

Was ich fühle, kann mir mein Verstand nicht widerlegen, so wenig als er mir mich selbst widerlegen kann: denn ich bin und was ich fühle, ist für mich. Darum kann mir der Verstand, was ich fühle, nicht einmal verwirren. Er beweise mir tausendmal, daß es sich nicht beweisen läßt. Indem ich es fühle, ist es da. Ich lasse mich auch nicht beweisen, aber ich bin da.³⁵⁴

Freilich musste sich aber Bahr, indem er diese Worte niederschrieb, auch bewusst sein, dass er damit diese beiden Aspekte seiner Person in ihrer Gegensätzlichkeit bestehen ließ.³⁵⁵ Fraglich ist

³⁵² Wolfgang Mantl: „Liberalismus und Antiliberalismus in Österreich. Eine Spurensuche“: In: *Liberalismus: Interpretationen und Perspektiven*. Hrsg. v. Emil Brix und Wolfgang Mantl. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1996, [=Studien zur Politik und Verwaltung, Bd.65], S.44.

³⁵³ Sluga, „Wittgenstein“, S.250.

³⁵⁴ Bahr, „Shaw über Religion“, Nachlass: Zeitungartikel, Schachtel 7, S-T.

³⁵⁵ Wenn Berlage also von einer schlussendlichen „Bestätigung Machs“ im „Unrettbaren Ich“ spricht (Vgl. Berlage, *Empfindung*, S.82.), ist diese Bestätigung wohl als „Unrettbarkeit“ des Ich in diesem Sinne: als Uneinheitlichkeit, Widersprüchlichkeit, die dann auch im Text manifest wird, zu verstehen - weniger als

jedoch, ob Bahr diese Widersprüchlichkeit als problematisch betrachtete: jedenfalls wird durch seine Neigung zum Widersprüchlichen seine spätere Sympathie für das englische Wesen verständlich, diesem sei seiner Ansicht nach „diese menschliche Zweifaltigkeit, Fünffaltigkeit, Zehnfaltigkeit“ vertraut. Während der Deutsche diese auch spüre, glaube dieser, „zur inneren Einheit zu kommen“ zu müssen, indem er alles in ihm „dem einen Hauptzug“ seines Charakters unterordne, opfere; dem Engländer hingegen sei „Charakter eine Form, in der er sich mit seinen sämtlichen Widersprüchen unterbringen und diese so verträglich nebeneinander anordnen kann, daß er nie die Führung verliert“. ³⁵⁶ Englisch sei es schließlich, „allem Menschlichen im Menschen die gleichen Rechte, den sämtlichen Anderen, die zusammen das Ich eines jeden ausmachen, ihren Platz anzuweisen. Jeder einzelne Engländer [sei] sozusagen ein Bundesstaat aus allen menschlichen Widersprüchen.“ (Ebd.) Indem der Engländer solchermaßen zur Verkörperung des Paradoxen schlechthin erklärt wird, zeigt sich auch bei Bahr jene „Vorliebe für das Paradoxe“, die Rudolf Kassner im Rahmen seiner äußerst einflussreichen Morris-Rezeption als verbindendes Merkmal zwischen den österreichischen *Fin de Siècle*-Schriftstellern und den englischen Präraffaeliten postuliert hatte. ³⁵⁷ Die Vereinigung des Widersprüchlichen wird in Bahrs Perzeption tatsächlich in vielerlei Hinsicht zu einem Charakteristikum alles Englischen, sodass man durchaus annehmen kann, dass die Bewunderung, die Bahr nach seiner anfänglichen leidenschaftlichen Ablehnung dafür aufbringt, zu einem wesentlichen Teil auf dieser Liebe zum Paradox beruht.

Bahr versucht mehrmals, das genaue Verhältnis zwischen Verstand und Gefühl bei Shaw zu fassen: 1912 schreibt er, Shaw instrumentiere quasi den Verstand, verwende ihn als Kontrollorgan des Gefühls, um das Echte vom Unechten, nicht mehr Lebendigen zu trennen; dies sei auch die Funktion des Witzes bei Shaw: das vermeintliche, bloß eingebildete Gefühl bekomme vor ihm Angst, während sich der Verstand vor dem echten Gefühl lächerlich mache; ³⁵⁸ genau das hatte Bahr wohl auch mit seinen kulturkritischen Texten im Sinn.

Mehr als zehn Jahre später, vermutlich 1926, meint er, Shaws Humor entzünde sich immer

an einer geheimen, tiefen Erbitterung gegen alles, was ihm sein unnachgiebiger Verstand diktiert. Er fühlt sich immer wieder überwältigt von diesem Verstande, der allen seinen inneren Stimmen widerspricht und ihm eben das aufzwingt, wogegen seine Seele fortwährend, doch ohnmächtig, revoltiert. Aus seinen Worten seufzt immer die verstummte Seele zuweilen leise wieder auf. Diesem Seufzer verdankt er es, ein Dichter zu sein, der er gar nicht sein will und der allein ihm die Geistesherrschaft, vielleicht nicht über England, doch sichtlich über den intellektuellen Mittelstand

bewusste und endgültige Zustimmung Bahrs zu dessen Theorie. Machs Theorie, könnte man vielleicht sagen, bewahrheitet sich am Text Bahrs.

³⁵⁶ Hermann Bahr: „Ein Doppelleben: Dr. Jekyll und Mr. Hyde.“ (Aus dem Nachlass, ohne Angabe von Erscheinungsort oder -datum des Feuilletons. Zeitungsartikel und Div. 24.)

³⁵⁷ Was Morris und die Präraffaeliten am Mittelalter fasziniert habe, seien jene „Motive, in denen Widersprechendes verdichtet erscheint; und das war für Kassner der Grund, „warum die modernen deutschsprachigen Autoren die präraffaelitische ‘Renaissance des Mittelalters’ bewundern und in ihr ein Vorbild für die eigene Schreibweise und Darstellungsintention zu erkennen meinen“. (Simonis, „Utopie“, S. 191.)

³⁵⁸ Vgl. Bahr, „Shaw über Religion“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 7, S-T.

Europas und Amerikas eingebracht hat. Denn auch aus diesem Mittelstand klagt immer noch die träumende Seele, so sehr er sich von der 'Wissenschaft' einreden lassen möchte, daß es doch derlei wie Seele gar nicht gibt ...³⁵⁹

Während Shaw um die Jahrhundertwende „Dichter der Unsicherheit“ war, trifft er nun, in den zwanziger Jahren, wieder das Gefühl, das eine bestimmte, entscheidende Gruppe von Menschen bewegt, indem er, obwohl vom Verstand beherrscht, doch immer wieder auch die leisen Regungen seiner Seele in seinen Werken spüren lässt. Sieht Bahr hier Shaws Verstand als „unnachgiebig“, seine Seele aber als „ohnmächtig“, scheint ihm das Verhältnis dieser Kräfte in einem aus dem gleichen Zeitraum stammenden Text schon wieder anders gewichtet, wenn er sagt, Shaw werde in England als „too clever“ zum Dichter eingeschätzt, eine Meinung, die sich leicht übernehmen lasse,

weil ja der Verstand Shaws in der Tat jedem Betrachter vor allem zunächst an ihm auffällt. Verstand scheint unter seinen Gaben auf den ersten Blick die stärkste, doch ist es offenbar ein Verstand so hohen Ranges, daß er sich selbst der Ohnmacht bewußt wird, zu der auch der höchste Verstand verdammt ist, wenn er isoliert bleibt.³⁶⁰

Diesem Verstand sei in Shaw daher das Gemüt an die Seite gestellt, welches Bahr, wie seinen Humor, als irischen Zug betrachtet; Shaw bemühe sich nun vergeblich, von diesem Gemüt nichts merken zu lassen: „sein Herz ist weitaus stärker als sein Kopf und wie sehr auch sein Verstand dagegen strampeln mag, sein Gemüt beherrscht ihn.“ (Ebd.)³⁶¹

Es ist schwer zu sagen, wie widersprüchlich diese beiden Einschätzungen eigentlich sind, denn gerade weil Shaws Verstand ein so mächtiger zu sein schien, war er sich nach Bahrs Ansicht auch seiner Grenzen, seiner potentiellen Ohnmacht - das Wort hat nun die Seite gewechselt - bewußt.³⁶² Warum es nun aber das Gemüt sein soll, das ihn *beherrscht*, bleibt freilich unklar - es sei denn, man interpretiert die Vorherrschaft des Verstandes, die Bahr das eine Mal konstatierte, als bewusste, das Durchdringen, ja das sich allmähliche Durchsetzen des Gefühls, das er das andere Mal wahrnehmen will, als unwillkürlichen, unbewussten Akt. So oder so bleiben aber in Bahrs Sicht, wie in seinen Feuilletons, Gemüt und Verstand als relativ separate Mächte bestehen.

³⁵⁹ Hermann Bahr: „Plauderei um Shaw.“ In: *Badische Presse*, 24. Nov. 1929. Hier aus dem Nachlass zitiert: Schachtel 6, P-R. Der Artikel ist jedoch seinem *Zauberstab*, Tagebücher 1924-26, entnommen. Der Entwurf zu dem Artikel findet sich im Nachlass in den *Blauen Heften*: Heft 56, Jahr 1926.

³⁶⁰ Bahr, „Begegnung mit Shaw“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 1, A-B.

³⁶¹ Tatsächlich sah Shaw „seinen Intellekt als eine Maschine, die eine 'Religion' braucht, um anzuspriegen - ein klares Lebensverständnis im Licht einer verständlichen Theorie.“ (Holroyd, Shaw, S.75.) Allerdings war diese Religion Shaws - als Ausdruck seines Strebens nach Synthese - eine stark vom Verstand geprägte: die Religion der „Schöpferischen Evolution“, die er als die „wahrhaft wissenschaftliche Religion“ propagierte. (Vgl. ebd., S.720f.)]

³⁶² Vgl. Slugas Interpretation des *Tractatus* von Wittgenstein als „Ausdruck der skeptisch-romantischen Richtung im Modernismus“: Wittgenstein sei zur Überzeugung gelangt, „daß Strukturen und Konstruktionen nicht sich selbst einen Sinn geben können. Wenn ein entwerfend-konstruierendes Denken Sinn hat, dann nur, weil es notwendigerweise bald gegen Grenzen anläuft und damit auf das hinweist, was jenseits solcher Grenzen liegt. Es ist das von solchem Denken Begrenzte, daß [sic] diesem Denken allein seinen Sinn schafft.“ (Sluga, „Wittgenstein“, S.250.)

In seiner „Plauderei um Shaw“ spricht Bahr, seine Kritik am Dramatiker Shaw geschickt in ein Kompliment verpackend, davon, „wie mächtig, ja von welcher Zauberkraft ein Geist sein muß, der ohne die geringste dramatische Begabung und ohne jedes Verständnis, ja auch nur das leiseste Gefühl für das Wesen und die Forderung des Dramas Stücke zu schreiben vermag, die die Bühnen Europas und Amerikas, [...] beherrschen“.³⁶³ Dieser, ihm von der Natur versagten dramatischen Wirkung bemächtigte sich Shaw durch sein Talent als Redner. Er sei „ein Schulbeispiel des Orators, ein höchstes Beispiel, wie hoch man durch Beredsamkeit gelangen kann“. Seine Dramen bzw. „was Shaw für Dramen ausgibt, [sei] alles oratorisch empfangen“.³⁶⁴

Bahr kannte selbst dieses Talent des Redners laut eigener Schilderung nur zu gut: Ein halbes Leben lang habe er gebraucht, um von dieser „Intoxikation am Ende doch halbwegs wieder zu genesen“.³⁶⁵ Im Rückblick auf seine Maturafeier schreibt er, während der von ihm gehaltenen Rede sei der Redner, „von allen Abarten des Schauspielers die gefährlichste, die trügerischste“ in ihm erwacht. Er habe den Machtrausch, den Genuss des die Zuhörer manipulierenden Redners erlebt. Der Redner sei gewissenlos, diene ungehemmt seinem Talent, das „darin besteht, die Welt in ein Wogen von Worten aufzulösen“. Der Redner werde „so zum Morphinisten seiner Begabung, daß er dann selber schon gar keiner Unterscheidung von Gut und Böse mehr fähig“ sei; ihm falle alles nur in die Kategorien von „wirksam oder unwirksam“. (Vgl. ebd.)

Diese Darstellung gleicht einerseits seiner Beschreibung des „Artisten des Wortes“, der er laut seinem *Selbstbildnis* in seinen früheren Jahren gewesen war; nämlich in der Faszination, die sich an den Worten - in der Situation des Redners vor allem auch an der sicht- und spürbaren Wirkung der Worte auf sein Publikum - entzündete; die manipulative Macht, die er in der Rolle erlebt, kommt hier jedoch hinzu.

Als Feuilletonist³⁶⁶ fühlte sich Bahr vom Klang der Worte berauscht, vor Lust am Ausdruck zuweilen den Inhalt vergessend, ebenso fühlte er aber wohl den Einfluss des Verfassers auf den Leser.³⁶⁷

³⁶³ Bahr, „Plauderei um Shaw“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 6, P-R. (Bahr entspricht damit ganz der gängigen, noch auf der Höhe des Shaw'schen Ruhmes vorherrschenden Kritikermeinung, wonach dieser trotz Witz und Intellekt ein „abscheulicher Dramatiker“ gewesen sei. [Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.253.] Auch in Wien wurde Shaw, obzwar er zunehmend populär wurde, überwiegend als „undramatischer“, zumindest unkonventioneller Stückeschreiber angesehen. [Vgl. Weiss, „Terra Incognita“, S.361. Zur Shaw-Rezeption S.359-373.] Im Jahre 1903 war Bahr Shaws Komposition seiner Figuren hingegen noch als vorbildhaft erschienen. [Vgl. Tb 3, 271])

³⁶⁴ Bahr, „Plauderei um Shaw“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 6, P-R. (- Ebenso ließen auch viele englische Kritiker Shaw nicht als Stückeschreiber gelten, sondern nur als „glänzenden Journalisten“ und „großartigen Redner“.)

³⁶⁵ Hermann Bahr, Nachlass: *Blaue Hefte*, Nr. 27, 30. Juli 1931, aus: „Fünfzig Jahre seit Matura“.

³⁶⁶ Die Verbindung Bahr als Feuilletonist, Redner und in dieser Form gefährlichsten „Abart des Schauspielers“ zeigt sich auch, wenn Berlage feststellt (aber nicht sehr genau ausführt), bei der Produktion seiner Feuilletons „überwinde[...] sich Bahr und inszenier[e] sich zum schöpferischen Schauspieler“. (Berlage, *Empfindung*, S.102.) Jedenfalls scheint dieser Gedanke eingehenderer Erörterung wert zu sein. (S. u.)

Inwiefern gleicht nun der Dramatiker-„Redner“ Shaw, dessen „genialer Einfall“ es gewesen sei, „die Bühne dem Orator zu erobern“³⁶⁸, dem (früheren) Redner Bahr? Vermutlich brachte Shaw, entsprechend der ihm eigenen Ästhetik³⁶⁹, tatsächlich viel vom Orator auf die Bühne,³⁷⁰ sicherlich ging es ihm um die Wirksamkeit seiner Worte, seine moralische Entscheidungsfähigkeit opferte gerade Shaw aber seiner Begabung bestimmt nicht, was auch Bahr so gesehen zu haben scheint. In seinem Entwurf zur Tagebucheintragung bzw. zum später als eigenständiger Artikel („Plauderei um Shaw“) erschienenen Text schrieb er, Shaw sei „das höchste Beispiel des Orators“ - mit der in den veröffentlichten Texten fehlenden Ergänzung: „und zwar in der englischen Abwandlung dieses Typus: zum Prediger.“³⁷¹

Dieser Begriff scheint im Gegensatz zum „gewöhnlichen Orator“ feste Überzeugungen und sehr genaue Vorstellungen über Gut und Böse zu implizieren - was sich im übrigen in das Bild fügen würde, das Bahr sich von *dem* Engländer machte.

William Shakespeare

Bemerkenswert ist die Überzeugung Shaws, dass Shakespeare ihm sehr ähnlich gewesen sei³⁷², wengleich deren Grundlage hier nicht wirklich erforscht werden kann. Stattdessen wollen wir uns direkt zu Bahrs Aufnahme des Shakespeare'schen Werkes wenden und mögliche Berührungspunkte zwischen Bahr dem Feuilletonisten, Lebensphilosophen, Kulturkritiker und - am Rande - Schriftsteller und seinem Verständnis Shakespeares aufzuspüren suchen.

³⁶⁷ Vergleiche seine Beschreibung Mitschis - „ein Feuilletonist, und von den besten“ -, der es verstehe, „hinterrücks seine eigene Persönlichkeit dem ahnungslosen Publikum sachte zu suggerierten.“ (Bahr, „Das Feuilleton“, *Vossische Zeitung*, Nr. 12, 1926, S. 26f. In: Nachlass: Zeitungsartikel. Schachtel 3, F-H.)

³⁶⁸ Hermann Bahr, Nachlass: *Blaue Hefte*, Heft 56, 1926, „Archibald Henderson: ‘Bernard Shaw’“, S.34.

³⁶⁹ Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, auf die bestimmenden Merkmale der Ästhetik Shaws ausführlich einzugehen; einige Anmerkungen dazu scheinen dennoch angebracht: Im Gegensatz zu Bahr glaubte Shaw, so Holroyd, an die Kraft der Argumente (Holroyd, *Shaw*, S.163), war aber andererseits davon überzeugt, dass Sprache nicht die Wirkung von Musik erreichen konnte. Es gab daher seiner Meinung nach „keine Zukunft [...] für ein Drama ohne Musik, es sei denn das Drama der Gedanken“. (Ebd., S.302.) Genau diese Form des Diskussionsdramas wurde für Shaw denn auch charakteristisch. Erste Versuche dahingehend manifestieren sich in seinem Stück *Der Herzensbrecher (The Philanderer)* und prägen sein Stück *Heiraten*, worin - als Ausdruck einer neuen Dramaturgie - die Rede Priorität über die Handlung habe und dem Wort die Anstoßkraft zu Reformen zurückgegeben werde. (Ebd., S.533.) Interessant das Urteil einer befreundeten Zeitgenössin, Beatrice Webb, wonach Shaw „seine Form“ in *Man and Superman* gefunden habe: „ein Stück, das kein Stück ist, sondern eine Kombination aus Essay, Abhandlung, Zwischenspiel, Gedicht - die verschiedensten Formen als Illustration der gleichen zentralen Idee“. (Zitiert nach: ebd., S. 442.)

³⁷⁰ Michael Holroyd spricht in seiner Shaw-Biographie von der „Shawsche[n] Manier, das Drama mitten im Stück enden und die Diskussion überhand nehmen zu lassen“. (Holroyd, *Shaw*, S.600.)

³⁷¹ Hermann Bahr, Nachlass: *Blaue Hefte*, Heft 56, 1926, „Archibald Henderson: ‘Bernard Shaw’“, S.34. (Diese Ansicht Bahrs entspricht durchaus dem Selbstverständnis Shaws: Seine in müßigen Augenblicken verfassten Dialoge liefen „alle auf einen bestimmten Endzweck hinaus, eine Predigt natürlich“. [Zitiert nach: Holroyd, *Shaw*, S.249.])

³⁷² Vgl. ebd., S.590.

William Shakespeare war neben der großen Wirkung, die er auf Bahr ausübte³⁷³, der englischsprachige Dichter, in dem Bahr - abgesehen vielleicht von G.B. Shaw - am meisten von sich selbst gefunden beziehungsweise in dessen Interpretation er am meisten von seinem eigenen Wesen und Schaffen gelegt hat.

Dementsprechend lässt sich an Bahrs Auseinandersetzung mit Shakespeare seine eigene Entwicklung vom Ästhet zum stärker kulturkritisch Engagierten und, schließlich, Verfechter des Barock, worin sich ästhetische Prinzipien mit religiösen Überzeugungen zu verbinden scheinen, nachvollziehen. Am deutlichsten wird die Entwicklungstendenz Bahrs in dessen feuilletonistisch-essayistischen Stellungnahmen zum „düsteren Shakespeare“ sowie seiner Interpretation des „Schauspielers“ Shakespeare bzw. des Schauspielerischen bei ihm. Die antirationale Haltung Bahrs hingegen zieht sich auffallend konstant für einen „Freund der Veränderung“ über den gesamten Zeitraum seiner Auseinandersetzung mit Shakespeare.³⁷⁴

Eine der Fragen, die ihn selbst am tiefsten bewegte, hatte, so Bahr in der Kritik einer Aufführung des Stückes *Maß für Maß*, auch Shakespeare zu dichterischer Auseinandersetzung getrieben:

Einem braven und gerechten Manne von höchster Entschlossenheit kann es geschehen, daß er, durch sein aufgeregtes Blut verstört, sich selbst verliert. Wir sind unser selbst niemals sicher. Wir glauben fest zu sein, aber wenn der Mond wechselt, entrinnt uns, was uns eben noch gewiß schien. Schon den jungen Shakespeare hat dies betroffen (im 'Sommernachtstraum') [...] Dem reifen Manne wurde es unheimlich. Was sind wir, wenn wir niemals sicher sind, was morgen aus uns geworden sein wird? Sind wir überhaupt, wenn ein Luftzug, jede Wallung uns verändern kann. Welch ein Leben, wenn wir wirklich 'aus solchem Zeug wie Träume gemacht' sind („Sturm“)!³⁷⁵

Das bedeutet zunächst einmal, Leidenschaften, gezähmt geglaubte Triebe können sich jederzeit der zivilisiertesten und tugendhaftesten Person bemächtigen und all ihr Tun bestimmen. Der Mensch kann sich also, Bahrs Ausführungen in seinen Entwürfen zu *Credo* beziehungsweise dem *Dialog vom Tragischen* zufolge (vgl. Tb 3, 102.) immer nur eine Zeit lang zivilisiert verhalten, dann ist er doch, wenn vielleicht auch nur in explosionsartigen Entladungen, immer wieder seinen Instinkten ausgeliefert.

³⁷³ Bahr nimmt Shakespeare zum Maßstab, wenn er sein Erleben des Schauspielers Novelli beschreibt: „Ich bekenne, daß es die größte Erschütterung gewesen ist, die ich je von einem Schauspieler erlitten habe, vielleicht überhaupt je von einem Künstler. Um ihre furchtbare Größe auszudrücken, giebt es nur einen Namen: Shakespeare.“ (Bahr, *Premièren*, S.134f.)

³⁷⁴ Bahrs Skepsis gegenüber dem Verstand bzw. Ablehnung der Dominanz des Verstandes kommt noch in seinen Artikeln zur „Shakespeare-Bacon“-Frage aus dem Jahre 1927 zum Ausdruck, worin er klar Position gegen die Baconisten bezieht, die behaupten, Bacon sei der tatsächliche Verfasser der Werke Shakespeares gewesen. Der Gebildete sehe in Bacon - für Bahr selbst der „erste typische Bourgeois“ - „den Ahnherrn des eigenen Geistes“ [Bahr, „Der Strohmann Shakespeare“, S.1. Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 7, S-T.], es wäre ihm aber unmöglich, den „Begriff des Genies ohne Bildung [wie er laut Bahr auf Shakespeare anzuwenden wäre,] zuzulassen, dazu steckt doch in jedem Europäer noch zu viel vom Hochmut des Schulmeisters, der sich die Herrschaft über allen Geist anmaßt. Es ist der Irrtum des Verstandes, als ob das Wissen um etwas notwendig sei, damit man es könne“. (Bahr, „Ist Bacon auch noch Cervantes?“, S.2. Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 4, I-L.)

³⁷⁵ *Theater der Jahrhundertwende: Kritiken von Hermann Bahr*. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Wien: H. Bauer 1963, S.285.

Wenngleich hier Bahrs eigene Beunruhigung angesichts der Veränderlichkeit des Menschen durchklingt, hat er immer auch die Notwendigkeit der Verwandlung propagiert. Betrachtet man diesen Zwiespalt aus kulturkritischer Perspektive, so werden die dahinterstehenden Überlegungen und Intentionen Bahrs deutlicher: Kultur, so Bahr, müsse vom Menschen immer als zivilisatorische Errungenschaft verstanden werden; sie müsse daher, wie es bei den Griechen üblich gewesen sei, an die Wildheit erinnern, die durch sie gezähmt worden sei.³⁷⁶ Funktion der Kunst ist es in Bahrs Augen also offenbar auch, die potentielle Bedrohung der Zivilisation durch die menschlichen Triebe und Instinkte darzustellen, wie dies etwa Hugo von Hofmannsthal in *Der Kaiser und die Hexe* getan habe.³⁷⁷ Dadurch würden die Menschen die Kraft gewinnen, sich ihre Kultur immer wieder von neuem zu erkämpfen:

Wenn uns die Kunst [...] zeigt, wie schmerzlich es auch den Guten gemacht wird, zu Bildung zu gelangen, dann werden wir die rechte Ruhe und die rechte Heiterkeit des Gemüthes durch sie gewinnen, jene, die sich niemals sicher fühlt, die sich immer bedroht weiss und die darum täglich aufs Neue sich zu erringen entschlossen ist. (Ebd.)

Während einerseits also die Bedrohlichkeit der Triebe und Instinkte bewusst gemacht werden soll, propagiert Bahr diese potentiell dunkleren Seiten des Menschen als zu bejahende Anteile jeder Person, denn alle Kulturen, die so täten, als ob die Kultur des Menschen seine Natur wäre, die also seine unerwünschten Triebe unterdrückten und schwächten,³⁷⁸ würden vergehen, wie im übrigen alle Kulturen seit den Griechen.³⁷⁹ In den neunziger Jahren ist die Folgerung, die Bahr aus diesem Dilemma zieht, die radikale der (zumindest theoretisch zu vollziehenden) Befreiung der Triebe: allein seinen Instinkten folgend, könne der Einzelne zu der nur ihm eigenen Wahrheit und Schönheit gelangen. Nach der Jahrhundertwende hingegen entwickelt sich diese Forderung, im Sinne seines Konzeptes der „inneren Freiheit“, dahingehend, dass der Mensch seine Instinkte akzeptieren, sich die Verbindung zur Intuition bewahren, seine Triebe jedoch nicht bzw. wenn, nur - unter Wahrung der Freiheit des Anderen - in seiner Privatsphäre ausleben soll. - Dies spiegelt sich in Bahrs Sicht des Engländer ab dieser Zeit wider: sein im Vergleich zu den frühen neunziger Jahren gewandeltes, positiveres England-Bild hängt vermutlich wesentlich mit dieser Mäßigung seiner Forderungen, seinem Versuch einer Kompromissbildung zwischen den Bedürfnissen des Individuums und dem Funktionieren einer Gesellschaft auf hohem zivilisatorischen Niveau zusammen.

Die Möglichkeit einer kurzfristigen Entladung der aufgestauten Triebspannung wird im *Dialog vom Tragischen* durchgespielt, wobei der Dichtung, genauer dem Drama, eine bedeutende Rolle zukommt.

³⁷⁶ Vgl. Bahr, *Bildung*, S.90.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S.91.

³⁷⁸ Noch Jahre später kritisiert Bahr diese „Methode der alten Erziehung“ schärfstens. (Vgl. Bahr: *Inventur*. Berlin: Fischer 1907, S.91.)

³⁷⁹ Vgl. Bahr, *Bildung*, S.90.

Dem in Bahrs Sicht so engen Verhältnis von Kultur und Kunst gemäß, stellt er für die Kunst selbst das gleiche Prinzip auf, wonach Triebe und Instinkte als potentiell kulturgefährdend, aber als der nicht zu verleugnenden menschlichen Natur entsprechend, dargestellt werden sollen:

Wenn [...] unser Streben nach Begrenzung, Beruhigung und Bethätigung in der Kunst, nach Form, nicht schon in ein paar Jahren sogleich wieder epigonisch entarten soll, [...] so müssen wir uns hüten, flach und leicht und leer zu werden, so dürfen wir die Tiefe der Leidenschaften, die Fülle der Begierden, die Schwere des Thierischen, das unten in jedem Menschen lauert, niemals in Vergessenheit gerathen lassen. Sonst sind wir morgen Philister und Pedanten. (Ebd.)

Dies erklärt die Pole, zwischen denen Bahr sich bewegt und die er zur Synthese führen will: Mäßigung und plötzliches Durchbrechen gewaltiger Leidenschaften, Objektivität, Sachlichkeit und Subjektivität bis hin zum Verlust von gestalterischer Perfektion. Shakespeares Dichtung verkörperte offenbar, es sei nur auf seine weiter unten zu diskutierende Rezension des *Timon von Athen* verwiesen, all dies für Bahr. Shakespeare konnte daher zum prägenden Impuls sowohl für den Kulturkritiker als auch den Schriftsteller Bahr werden.

Unter dem Aspekt des Verlustes an Kontrolle über seine eigene Person, die dem Menschen ständig droht, tat der junge Bahr wohl gut daran, den Instinkten, wie dem Schicksal, eine positive Wirkung und dem sonst stets wandelbaren Leben des Einzelnen einen festen Zweck zuzuschreiben. Wie Bahr notierte, dass das Leben der Brownings nach *einem* geistigen Plan ablaufe, alles was sich nicht darin füge, zurückgewiesen werde, hatte er Jahre zuvor (1896) in seiner Theaterkritik der Komödie *Was ihr wollt* geschrieben: „nur was einem Menschen zur Offenbarung seiner Schönheit hilft, darf gelten.“³⁸⁰ - Schönheit erscheint als der Lebenszweck, der Plan des (göttlichen) Zuschauers, dem alles übrige, Leiden und Freuden des Menschen, untergeordnet ist. Daher Bahrs Aufforderung:

folge nur unbekümmert deinen Instinkten. Was sich in dir regt, vernimm und laß es schalten, wie auch der Verstand sich wundern oder die Sitte dich tadeln mag. [...] Deine Leidenschaften sollen dich nur dahin bringen, wo du fähig sein wirst, deine ganze Schönheit zu zeigen. Das weißt du freilich nicht. Während sie nur Mittel sind, glaubst du, es handle sich um sie. (Ebd.)

Dahinter steht, wie Bahr in seinem Entwurf zu *Credo* festhielt, „das unbedingte Vertrauen auf ein planmäßig waltendes Schicksal“. (Tb 3, 99f.) So behauptet Bahr von Shakespeare, er sehe das Schicksal nun, 1601, nicht mehr als drohende Gewalt, sondern wisse,

daß es mit gnädiger Hand jeden Menschen seiner inneren Bestimmung zuführt und die in ihm ruhende, durch Zufälle betrübte, noch ungestaltete Schönheit aufwecken will. [...] Immer will es jeden Menschen zur Erfüllung seiner Schönheit bringen; es rastet nicht, bis er so schön geworden ist, als er nach seinem inneren Gesetz nur werden kann. [...] Die Triebe, die die ewige Macht in uns gelegt, sollen wir zu den schönsten Formen führen; sie zu vernehmen und uns ihnen zu widmen sei unser einziges Gesetz.³⁸¹

³⁸⁰ *Theater der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Kindermann, S.274.

³⁸¹ Ebd., S.273.

Was trennt diese Interpretation - Darstellung von Schönheit als einziger Lebenszweck - von den Grundsätzen des Ästhetizismus? Kaum etwas. Vielleicht aber doch, dass Bahr entgegen ästhetizistischen Prinzipien eine bestimmte Absicht damit verband, nämlich dem Menschen Gelassenheit gegenüber dem Schicksal, Sicherheit im Tun zu vermitteln, analog seiner Erklärung in *Credo*, dass dies „nur eine vorläufige Beruhigung darstellt und daß es sich gar nicht darum handelt, ob es bewiesen werden kann, sondern nur darum, ob es imstande ist, uns sicher im Thun, gefaßt im Leiden zu machen, uns Sicherheit und Fassung zu geben“. (Tb 3, 100) Ein solcher Mensch entspräche dem, laut Bahr, „idealen Mann“ bei Shakespeare, in der Hinsicht, dass dieser immer untragisch sei (Tb 2, 184), wie etwa Horatio, von dem Hamlet sagt, es sei ihm eigen, „Stöß’ und Gaben vom Geschick mit gleichem Danke [zu] nehmen“.³⁸² Bahrs Lebensphilosophie und seine daraus sich entwickelnde Vision des „neuen Menschen“ ist zunächst also, analog seiner Gleichsetzung von Kunst und Religion bzw. der Substitution von Religion durch Kunst, ästhetisch begründet.

Während Bahr aber in seiner Kritik aus dem Jahre 1896 darin das Heil zu finden glaubt, dass der Mensch ungeachtet seines Verstandes und Gewissens seinen Trieben folge, geht es ihm in *Credo* um die Harmonie zwischen Instinkt und Intellekt, darum, wie die Verbindung zwischen diesen beiden Antinomien wieder herzustellen sei, und auch seine Sicht Horatios erhält eine neue Dimension: „Horatio ist der erste Entwurf, den uns Shakespeare vom Zukunftsmenschen gegeben hat.“ (Tb 3, 96) An ihm, dem König und Hamlet selbst habe Shakespeare „die drei Grade gezeigt [...], die die Menschheit seit der Renaissance absolvieren muß“. Der König sei der weder durch Verstand noch Gewissen eingeschränkte, instinktmäßig handelnde Mensch; Hamlet derjenige, der seinen Instinkten misstrauere, Reflexion habe diese gebrochen und ihn zum handlungsunfähigen Zauderer gemacht, woran die Moral des ganzen Stückes geknüpft sei: „Reflexion kann Instincte nicht ersetzen.“ (Ebd.) Als Synthese in dieser Entwicklung folgt nun - zukunftsweisend - Horatio, „der die alten Instincte bezwungen hat, ohne deswegen doch auf Reflexion angewiesen zu sein, weil diese vielmehr in ihm bereits zu neuen Instincten geworden ist, so daß er gerade so unbedenklich handeln kann wie der König, jedoch aus einer durch den Geist gereinigten Natur.“(Ebd.) Horatio sei der erste in einer Reihe von Figuren, die ihren Höhepunkt zuletzt in Prospero erreicht habe; Horatio habe er aber in besonderer Absicht neben Hamlet gestellt, um „jene jungen Leute“ - Bahr war einst selbst nicht allzu weit von ihnen entfernt gewesen - davor zu warnen, dass sie in ihrer Ungeduld darüber, „daß die Anfänge einer neuen Bildung zunächst den Muth, die Entschlossenheit und die Raschheit der Entscheidung behindern und also den Menschen nur unfähig zum Thun zu machen scheinen,“ diese Bildung nicht gleich ablehnen und reaktionär werden, also zu den alten Instinkten, zurückkehren sollten. (Tb 3, 96)

Genau diese Argumentationslinie hatte Bahr in seinem 1902 publizierten Feuilleton „Gegen die Vernunft“ verfolgt; zudem wird aus diesem Text auch klar, warum er immer wieder auf Hamlet und Horatio zurückkommt: Hamlet wurde ihm die Verkörperung seiner eigenen Generation, die,

³⁸² Ebd., S.273.

„im Glauben an die Vernunft erzogen“, weder Gefühl noch Träume zu brauchen meinte, sich in ihrer Ausrichtung auf die Vernunft für das Leben gerüstet glaubte. Bald, so Bahr, hätte sie aber erkennen müssen, dass die Vernunft keine stabile, keine verlässliche Basis zum Handeln bilde.³⁸³ Wie die jungen Lords, die Hamlet und Claudius miteinander verglichen hätten, wären die Menschen seiner Generation nun überzeugt gewesen, dass nur die Instinkte, die Zugang zum Unbewussten, dem wahren Ich, verliehen, Sicherheit im Handeln geben könnten. Der „wahre Werth“ des Lebens liege ihrer Meinung nach außerdem im Unvernünftigen. Die Konsequenz, die diese Generation, wie die jungen Lords der Shakespeare'schen Epoche, daraus gezogen hätte, sei eine resignative gewesen: „Bilden wir uns doch nicht ein, bei uns könne eine neue Menschheit beginnen. [...] Die Vernunft verwirrt uns nur, die Wahrheit ist zu sein, wie die Väter waren, die Wahrheit ist in der Tradition [der Dominanz der Instinkte] allein.“³⁸⁴ Bahr betrachtete sich wohl als Teil dieser Generation, sah aber andererseits in Horatio den Weg nach vorne, den Shakespeare, so Bahrs Interpretation, als Entwurf des Menschen der Zukunft präsentiert hatte. Horatio nämlich, diese Worte legt er Shakespeare in den Mund, sei

so sicher im Thun, so rasch, so unbedingt als der König, und er denkt wie Hamlet. [...] Aber in Horatio ist die Vernunft, die ganze geistige Arbeit einer großen Zeit, wieder zum Instinct geworden, Urtheil zum Blut. Und vielleicht ist es der Sinn aller Geschichte, die Gedanken einer Zeit zu sicheren Gefühlen der nächsten zu machen. (Ebd.)

Die Lords hätten wohl nicht auf Shakespeare gehört, schließt Bahr (vgl. ebd.) - sonst würde sich ja die Bahr'sche Generation, wie im übrigen diejenigen davor, - Rationalismus war ja keine Erfindung des 19. Jahrhunderts - nicht in derselben Situation wiederfinden,³⁸⁵ und die Transformation von Gedanken (der Vergangenheit) in Gefühle, in welcher Shakespeare/ Bahr hier den Sinn von Geschichte zu finden meint, war, aus Bahrs Sicht, noch nicht vollzogen worden. Bahr fühlte sich augenscheinlich sowohl als Feuilletonist als auch als Schriftsteller dazu berufen, durch sein Schreiben die für die Moderne prägende Idee der Synthese (hier von Intellekt und

³⁸³ Bahr erlebt an *Hamlet* wohl die auch ihm selbst eigene Sehnsucht nach der Spontaneität zu handeln oder schreiben - befreit von der lähmenden Last des Bewusstseins. Zur Harmonisierung von Intellekt und Instinkten muss jedoch diejenige von Individuum und Gesellschaft kommen, um solches Handeln zu ermöglichen. (Diese scheint später in Bahrs neohumanistischem Ideal von der „Hingabe des Einzelnen an das Gemeinsame“, in seiner Überzeugung, „wie nur, wer sich selbst überwindet um sich anderen darzubringen, sich eben darin erst vollendet und in Erfüllung geht“, Form anzunehmen. [Bahr, *Inventur*, S.111 und 112.])

³⁸⁴ Bahr: „Gegen die Vernunft“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 36 (1902), Nr. 191, 13. Juli 1902, S. 3.

³⁸⁵ Die Erziehung, die Bahrs Generation in der liberalen Ära „genossen“ hatte, war zwar, wie Farkas betont, in ihrer rationalen Orientierung ins Extreme gesteigert. (Vgl. Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S. 95.) Unbestreitbar hat Bahr sich immer wieder gegen eine solche Art von Bildung, die in seinen Augen diese Bezeichnung nicht verdiente, gewandt; er protestierte gegen die Alleinherrschaft der „Nützlichkeitswerte“ (vgl. ebd., S.93.), und es ist auch klar, dass er gegen die Vereinnahmung der Kunst durch das liberale Bürgertum (vgl. Allan Janik & Stephen Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*. New York, London, Toronto u.a.: Simon & Schuster 1973, S.44.) kämpfen musste. Die Frage ist jedoch, ob man, so ausschließlich und pauschal wie Farkas das tut, von einer antiliberalistischen Position bei Bahr - Bahrs Kritik sei „bis hin zur zwanghaft anmutenden Konterkarierung liberaler Positionen“ gegangen (Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S. 93.), er habe die „Reintegration der durch den Liberalismus zerstörten Persönlichkeit“ verfolgt. (Ebd., S.97) - sprechen sollte, da er doch die Spaltung zwischen Instinkt und Intellekt, die Übersteigerung der Ratio schon im Zeitalter der Renaissance (am Beispiel Hamlets) und später im rationalistischen 18. Jahrhundert

Gefühl) zu verbreiten;³⁸⁶ aus den Shakespearisch getarnten Worten vom „Sinn aller Geschichte“ spricht zudem deutlich Bahrs eigene Auffassung von Bildung, worin er sich üblicherweise vor allem auf Goethe beruft, und sie offenbaren gleichzeitig den Zweck, den Bahr dem Historischen zuschreibt; ein Gedanke, den er als Anverwandlung in die Praxis umzusetzen pflegte: „Wir wollen nichts Fremdes mehr in uns haben, wir wollen uns Alles aneignen“³⁸⁷, schreibt Bahr; Worte, die gleichsam als Programm seiner eigenen Produktion zu verstehen sind. Oder: „Daß wir etwas wissen, hilft uns nicht, wenn es nicht wirkend, schaffend, zeugend in uns lebt, wenn es nicht unser Organ wird, ein Glied von uns, eine dritte Hand, ein neuer Sinn, wenn es nicht unser ist“. (Ebd., S.48f.) „Große Gedanken, edle Gefühle“ sollten zur eigenen „Natur, Verlängerung und Erweiterung“ der eigenen Person werden. (Vgl. ebd., S.49.)

Was Bahr mancherorts als allzu sorgloser Umgang mit geistigem Besitz anderer vorgeworfen wird,³⁸⁸ was man schlicht als mangelnde Originalität bezeichnen könnte, kann auch als Versuch verstanden werden, mit einem als Last empfundenen Maß an Geschichte³⁸⁹ im Sinne einer Verlebendigung von totem Wissen fertig zu werden.³⁹⁰

Freilich hatte diese Methode der Aneignung auch für Bahr selbst ihre problematischen Aspekte, deren er sich besonders als Schriftsteller bewusst wurde: Seine Schwierigkeit bestand in der oft unzureichenden Fähigkeit, das Fremde von sich fernzuhalten, sich in dem seinem eigenen Wesen Entsprechenden zu behaupten; so schrieb er im Jänner 1900: „Versteht man denn nicht, daß ein Mensch, der endlich gefunden hat, was ihm gemäß ist und wie er wirken soll, Fremdes abschütteln [!] und den äußeren Zudrang abzuhalten seine Not hat.“³⁹¹

anprangerte. In diesem Sinne scheint es zugleich umfassender und präziser, die antirationale Stoßrichtung seiner Kulturkritik zu betonen.

³⁸⁶ Aus demselben Grund bewundert er eine Reihe von Naturbüchern, populärwissenschaftliche Darstellungen, denn „sie vermitteln nicht Kenntnisse bloß, sondern sie setzen den Gedanken in ein Gefühl um, und als Gefühl rinnt er nun durch das Blut der Menschheit und kehrt aus ihm als Tat am Ende zurück“. (Bahr, *Essays*, S.134.) Daher hätten diese Bücher auch die Macht, die Einstellung, mit der der Leser dem Leben, der Natur gegenübersteht, zu verändern. (Vgl. ebd.)

³⁸⁷ Bahr: *Um Goethe*. Wien: Verlag des Volksbildungshauses Wiener Urania, 1917, S.48.

³⁸⁸ Berlage spricht am Beispiel des *Dialogs vom Tragischen* von Bahrs „freie[r] Spekulation in [...] Bereichen fremder Gedanken“, und stellt fest: „Der Philosoph [Nietzsche] wird mehrmals namentlich angerufen, die tatsächliche Abhängigkeit jedoch nirgends eingestanden.“ (Berlage, *Empfindung*, S.99 u. 100.)

³⁸⁹ Mit diesem Gefühl war Bahr weder allein (vgl. Hofmannsthal), noch war es neu; ein wesentlicher Einfluss war - auch hier - wohl Nietzsche. (Farkas verweist auf dessen Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das menschliche Leben* aus dem Jahre 1874. [Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S.64.]) Explizit bezieht sich Bahr auch auf Goethe. (Vgl. Bahr, *Essays*, 1912, S.132.) Die Natur, meint Bahr, könne den Menschen lehren, was, im Gegensatz zur Geschichte, tatsächlich Leben sei; in der Rückkehr zur Natur liege die Zukunft des Menschen, die etwa dem Amerikaner durch Whitman und Thoreau gewiesen werde. (Vgl. ebd.)

³⁹⁰ Auf der persönlichen Ebene war das Problem für Bahr, „[s]ich aus [s]einen allzuweiten inneren Weiten ins Enge zu ziehen, aber so, daß ihr Gehalt nicht ärmer, [s]eine Spannung nicht lässiger würde“. (Bahr, *Selbstbildnis*, S.289.) Seine Tendenz, „Agglomeration mit Gestalt“ zu verwechseln, führte er auf die josefinische Bildung zurück, in deren Rahmen der Verstand dominierte, in der alles intellektuell verarbeitet wurde, „die nichts zum Bilde werden, nichts in uns einwachsen, uns nichts erleben“ ließ. (Ebd., S.244.) Diese Probleme der Form lassen sich, wie im Folgenden zu sehen sein wird, durch sein Programm der Anverwandlung nicht wirklich bannen; vielmehr scheint er dafür Probleme ganz ähnlicher Art einzutauschen.

³⁹¹ Hermann Bahr: *Prophet der Moderne: Tagebücher 1888-1904*. Ausgew. u. kommentiert von Reinhard Farkas. Wien, Köln: Böhlau, 1987, S.101. (Zu einer ähnlichen Schwäche bekennt sich Bahr, wenn er in einer Rezension eines Stückes von Felix Hollaender die negativen Konsequenzen des ständigen sich

Meier vermutet, die zweitrangige Qualität seiner literarischen Texte sei unter anderem dadurch zu erklären, dass er es nicht geschafft habe, seine verschiedenartigen Vorbilder entsprechend zu verarbeiten und in *eine* Form zu gießen.³⁹²

In den Worten, die Bahr Shakespeare in den Mund legt, scheint er also gewissermaßen seine Methode der Anverwandlung begründen und legitimieren zu wollen. Vielleicht könnte man die Worte sogar als Versuch verstehen, von Shakespeare die Begründung seines Feuilletonismus herzuleiten, präziser, des für seine Feuilletons charakteristischen Argumentationsschemas, das, wie oben dargelegt, in der für unsere Zeit eigentümlichen Verbindung bzw. Juxtaposition von Gedanken und Gefühlen bestand. Tatsächlich, hält man sich an Schorskes Analyse des Feuilletons des 19. Jahrhunderts, war dies kein Spezifikum Bahrs, sondern ein zeittypisches Phänomen:

The feuilleton writer, an artist in vignettes, worked with those discrete details and episodes so appealing to the nineteenth century's taste for the concrete. But he sought to endow his material with color drawn from his imagination. The subjective response of the reporter or critic to an experience, his feeling-tone, acquired clear primacy over the matter of his discourse. To render a state of feeling became the mode of formulating a judgment. Accordingly, in the feuilleton writer's style, the adjectives engulfed the nouns, the personal tint virtually obliterated the contours of the object of discourse.³⁹³

Während sich Bahr also in dieser für den Feuilletonismus seiner Zeit offenbar typischen Durchdringung des Gedanklichen mit dem Gefühl anscheinend auch auf eine kulturkritische Begründung bei Shakespeare zu beziehen können glaubte, steht das Stilistische im engeren Sinne, das feuilletonistische „Glänzen und Glitzern“, in deutlichem Kontrast zu dem - in Bahrs Augen - von Sachlichkeit und Objektivität geprägten Werk Shakespeares: er spricht von Shakespeares „gelassen sachliche[m] Wesen, das überall auf die Darstellung der Dinge selbst, nicht der eigenen Empfindungen über sie geht“,³⁹⁴ womit übrigens seine Einschätzung des englischen Journalismus seiner Zeit, sein Urteil vom „schlichten, gelassenen und sachlichen Ton der Revuen“ (ebd., S.435.) übereinstimmt. Gerade diese laut Bahr charakteristischen Qualitäten der Shakespeare'schen Dichtungen scheinen für den Schriftsteller mehr und mehr zum positiven Gegenbild seiner eigenen Art zu schreiben geworden zu sein; fraglich ist jedoch, ob sich sein Stil dadurch tatsächlich wesentlich verändert hat.

Kulturkritisch und, in gewissem Sinne, pädagogisch gesehen knüpfte Bahr, wie gesagt, an Shakespeares Vision des Menschen der Zukunft, die dieser laut Bahr seinem Publikum etwa in der Gestalt Horatios vor Augen geführt hatte, an, indem er die durch Horatio und andere verkörperten Eigenschaften zum modernistischen Ideal der Erneuerung des Menschen machte. Bahr hält nun

Verwandeln aufzeigt: „Man spürt immer oder: ich glaube wenigstens immer zu spüren, daß es vom Autor schon wieder überwunden ist, der es, im Schaffen selbst, nur noch mit halber Seele hegt, während ihn schon wieder nach neuen Entwürfen zu verlangen scheint. Ich begreife dies, ich kenne den Zustand selbst, leider.“ (Bahr, *Glossen*, S.263.)

³⁹² Vgl. Meier, *Prometheus*, S.210.

³⁹³ Zitiert nach: Janik u. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, S.45f.

³⁹⁴ Bahr, *Rezensionen*, S.21.

jenen jungen Leuten, die sich dieser Erneuerung verschließen wollen, entgegen: „Ein Gewissen, das feige macht, ist eben ein schlechtes Gewissen. Es giebt uns aber kein Recht, gewissenlos zu sein.“³⁹⁵ Wir wollen uns ein gutes Gewissen suchen.“ (Tb 3, 97) Dieses „gute Gewissen“ ist für ihn das „tiefste Bedürfnis und die eigentliche Forderung unserer Zeit“. (Ebd.) Wie kommt der Mensch aber dazu?

Jeder neue Entwurf eines Menschen resultiere zunächst in einem Handeln aus dem Geist oder dem Gewissen und damit einer Spaltung zwischen Instinkt und Intellekt; während er den Wert der Pose einst angezweifelt haben mag, kommt ihr jetzt eine hohe Funktion zu, wenn er sagt,

daß ohne Pose keine Entwicklung höherer Menschen möglich wäre. [...] Jede neue Cultur tritt zuerst als [...] Fiction auf und alles was wir Fortschritt nennen besteht immer nur in der Arbeit, die Fiction allmählig zu verwirklichen. Der neue Mensch wird solange posiert bis er zuletzt wirklich geworden ist. Für den Historiker, der am Ende die ganze Entwicklung übersieht ist das völlig klar. Dem [!] Mitlebenden macht der Anblick freilich oft nervös. (Tb 3, 99)

Während die zu seiner Zeit vorherrschende, einseitig auf den Verstand ausgerichtete Bildung von innen nach außen gehe³⁹⁶, solle eine den modernen Erfordernissen entsprechende Bildung nach dem Vorbild der Griechen und der Renaissance von außen nach innen wirken, denn, so Bahr: „Auf ein schönes Sein, auf ein grosses Thun ist unser Trachten gespannt; das blosse Wissen, das leere Denken will uns nicht mehr genügen. Was nicht in uns selbst zu eigenem Leben werden kann, mit uns verwachsend, bedeutet uns nichts mehr.“³⁹⁷ Aneignung und solchermaßen Verlebendigung des Fremden, die für ihn nicht weniger als die Emanzipation des Individuums, seine Transformation vom passiven Empfänger zum aktiven Gestalter, bedeutet - „die innere Kraft, immer mit aufnehmender Seele bereit zu sein und sich aller Erscheinungen des Lebens zu bemächtigen“ soll ihm verliehen werden -, wird also zum aktuellen Bildungsziel erhoben. Voraussetzung dafür ist die Schulung der Sinne, die die Menschen erst für „die lebendige Kunst“, „die lebendige Natur“ empfänglich machen würde. Eine solche „ästhetische Bildung“, die in England etwa von den Präraffaeliten vorangetrieben worden sei (vgl. ebd., S.35.), bereitet erst den Weg für den Künstler, seine künstlerische und didaktische Wirkung zu entfalten. Die vom Künstler geschaffene Pose, das der Forderung des Meisters im *Dialog vom Tagischen* gemäß nachzuahmende Vorbild, kann so entsprechend aufgenommen und schließlich verinnerlicht werden.

Ein anderer Aspekt von Bahrs Bildungsprogramm, in dem die Kunst die führende Rolle spielen sollte, ist die Erziehung zur Harmonisierung von Geist und Instinkt, welche bedeutet, „daß die Grundsätze des Geistes am Ende selbst wieder zu Instincten [!] würden und daß jede Regung der

³⁹⁵ In seinem 1912 erschienenen Essayband *Inventur* heißt es allerdings: „Es ließen sich schon Menschen denken, die das Gewissen entbehren können: Menschen nämlich, in denen, was wir Gewissen nennen, nicht mehr ein abgesonderter Teil, nicht mehr ein eigenes Organ, sondern denen es ins Blut übergegangen wäre, bis tief in ihrer Triebe Grund, bis in ihren Seelengrund hinein, wie dem Horatio, den Hamlet in seines Herzens Herzen hegt, weil sich in ihm 'Blut und Urteil so gut vermischt'.“ An dieser Vermischung von „blood and judgment“, „Leib und Seele“ fehle es aber den Menschen. (Bahr, *Inventur*, S.103.)

³⁹⁶ Vgl. Bahr, *Bildung*, S. 31. Vgl. auch: Bahr, *Um Goethe*, S.46f.

³⁹⁷ Bahr, *Bildung*, S.32.

Instinkte [!] vor der Prüfung des Geistes bestünde“. (Tb 3, 100) Beide, Intellekt und Instinkt, müssten eben in der Erziehung gleichermaßen gefördert werden, dies bedinge vor allem Erziehung in Athletik und Tradition, Förderung der intellektuellen Entwicklung, „Erziehung zum Bedürfnisse einer vollständigen Harmonie, welches so sehr als das eigentliche Lebenselement empfunden werden muß, daß jede Störung, als wider die Natur, ja wie eine Bedrohung der ganzen Existenz, wie eine Entziehung des Nothwendigsten unerträglich wird“. Diese Aufgabe hätte die Kunst zu leisten, die „den Menschen mit lauter Zeichen der Harmonie umgibt“. (Ebd.) Hier unterscheidet Bahr zwischen der „hohen“ Kunst, die die Entwürfe des höheren Menschen gestalten, und der „anderen“ Kunst, die die Sehnsucht nach Harmonie in jedem Menschen ins Leidenschaftliche steigern solle, worin er den Sinn und die Bedeutung der Kunstgewerbebewegung sieht. (Vgl. ebd.)

Eigentlicher Ausgangspunkt, von dem aus zum neuen oder „höheren“ Menschen zu gelangen wäre, ist die Ekstase, diese wäre in der Folge zum Dauer-Zustand zu machen. Bahr beschreibt die Ekstase als Moment, in dem der Mensch zu „sinnenfreier Erkenntnis“ gelangt, in dem er nicht mehr über seinen freien Willen verfügt - durch den er in die Irre gehen könnte - , in dem die sonstigen Erkenntniswerkzeuge Verstand und Sinne weitestgehend ausgeschaltet sind. (Vgl. Tb 3, 110.) Worte sind jedoch unzulänglich, möchte man versuchen, dieses „Leben des befreiten Geistes“ zu erläutern; man müsse die Ekstase selber erleben, sonst bleibe sie unvorstellbar. Die Rückkehr aus diesem Zustand sei unerträglich, (Tb 3, 116) und wir haben unwillkürlich das Bild des Lord Chandos vor Augen, wenn Bahr schreibt:

Die Rückkehr ins gemeine Leben bestehen wenige unversehrt. Sie ertragen die zu dicke Luft nicht mehr und seit sie den thörichten, nur von unseren Sinnen gesponnenen Betrug erkannt haben, der unser dumpfes Dasein ist, bringen sie kaum den Ernst mehr auf, es auch nur als Spiel zu treiben; [...] sie haben die Verachtung des Lebens auf den Lippen und in ihren Blicken liegt der Tod. (Tb 3, 116f.)

Die Frage sei daher, ob und, wenn ja, wie diese ekstatischen Momente in dauerhafte Zustände zu transferieren seien. Die Antwort scheint - wie oben ausgeführt - Bildung zu sein, so Bahr:

Im Kleinen nennen wir es Bildung. Im Großen gibt diese Sehnsucht [nach Ekstase] wahrscheinlich die plastische Kraft ab, die aus den niederen Art [!] unablässig die höheren sich entwickeln läßt, da eine höhere Art nichts anderes ist als der Ausdruck einer aus einem Anfall zum Zustand gewordenen Ekstase. (Tb 3, 116)

Hat Bahr seine Vorstellungen zu einer Erneuerung der Bildung relativ konkret dargelegt, mutet seine Hoffnung, die Sehnsucht der Menschen nach dem Erlebnis der Ekstase würde dieses sogleich zum Dauerzustand machen, eher vage und naiv an.³⁹⁸

Noch im Jahre 1906 schien Bahr jedoch daran zu glauben, dass ein solches „ekstatisches Zeitalter“ bevorstand. In seiner Kritik einer Aufführung von *Torquato Tasso* stellt er, über die

³⁹⁸ Immerhin konkretisiert Bahr diesen Gedanken später, wie zu zeigen sein wird, mit der Rolle, die er dem Schauspieler und dem neuen Drama im Erreichen dieser höheren Entwicklungsstufe zuweist.

„Rasse Beethoven“ und die „Rasse Goethe“ sprechend, die „sinnenfreie Erkenntnis“ der Dominanz des Verstandes gegenüber. Das anzustrebende Ideal ist - am Beispiel der Griechen verdeutlicht - die Synthese dieser beiden „Rassen“ oder Zustände. Im Zweifelsfalle scheint Bahr jedoch die „Rasse Beethoven“ zu favorisieren, obwohl dies mit seiner üblichen Bewunderung Goethes nicht wirklich vereinbar ist.³⁹⁹ Diese Spannung Bahrs bzw. sein Versuch, die beiden Gegensätze zu vereinen, wiederholt sich in seiner Vision eines neuen Dramas, in der die Vermittlung des ekstatischen Momentes der Schöpfung zentral ist, und in seiner Propagierung der Mäßigung anhand des Typus des „untragischen Menschen“. In Bahrs Augen waren beide, Beethoven und Goethe, dämonisch gewesen.

Aber Beethoven bereit, sich dem Dämon zu opfern, indem er im Dämonischen nur das wahre Leben erkennt, während Goethe sich entschließt, die Grenzen seiner bewußten Natur zu hüten und alles anruft, um von ihnen den Dämon abzuwehren. Zwei Rassen. Die Größe der Griechen war es, daß sie es ertrugen [...], beide zu sein. Die ganze deutsche Mystik: Rasse Beethoven. Das Wesen der Renaissance, die noch immer nicht vollendet ist: daß die Rasse Goethe Herr wird. Aber man will Zeichen sehen, als könnte jetzt wieder die Rasse Beethoven beginnen.⁴⁰⁰

So hatte Bahr auch zwei Jahre zuvor, 1904, in seinen „Maximen“ geschrieben, die Griechen hätten Recht gehabt, denn für den Einzelnen gehe es darum, „einen einzigen großen Moment, der alle Fülle, alle Hitze, alle Gewalt des Lebens enthält“ zu erringen, für die Nation gelte es aber „nicht die Kraft und das Vermögen an viele, an alle gerecht zu verteilen, sondern so zusammendrängen, daß sie sich endlich in einem einzigen großen Manne entladen muß“.⁴⁰¹ Bahr zeigt sich hier, vermutlich auch unter dem Eindruck seiner Griechenlandreise, fasziniert von den Griechen, die die Ekstase auch um den Preis der darauffolgenden Depressionen angestrebt hätten. Eine „ungeheure“, bleibende Tat zu verüben, sei ihnen genug gewesen, Bahr und seine Zeitgenossen „aber, aus lauter Angst es könnte irgendein Recht beschädigt werden, sind zu feige, noch irgendeine Tat zu wagen“. (Ebd., S.118.) Dieser Welt, in der für das Genie kein Platz mehr sei, zieht er die Welt der Griechen vor, in der nur das Genie, der Held oder Künstler sich behaupten habe können. (Vgl. ebd.) Bahrs Vision hier ist eine Gesellschaft, in der sich zwar der Einzelne seinem Anspruch nach von der Kontrolle des Verstandes und des Gewissens befreien und so den einen ekstatischen Augenblick erleben soll, für den gewöhnlichen Menschen bleibt dies in Bahr'scher Sicht aber wohl nur ein anzustrebendes Ideal, dem er in verächtlichem Ton „Grillparzers und Stifters altösterreichische[...] Weisheit der Beschwichtigung und Entsagung“⁴⁰² gegenüberstellt, denn sonst bedürfte die Welt der großen Männer, Genies, Helden oder Künstler nicht, die in Bahrs sozialaristokratisch geprägtem Weltbild nötig sind. Dies entspricht aber auch

³⁹⁹ Vgl. Bahr, *Bildung*, S.16 und S.84.

⁴⁰⁰ *Theater der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Kindermann, S.291. (Eine Inszenierung *Torquato Tassos* verlange also, um von den Menschen seiner Zeit verstanden zu werden, daß der Schauspieler hinter den Text zurückspiele, „in das Chaos vor der Form“, der Vers, der von Goethe als Schild gegen das Dämonische benützt worden sei [Vgl. S.291.], müsse „ganz unlogisch, rein musikalisch und malerisch, bloß auf seinen Klang und seine Farbe hin, bloß als Mittel der Stimmung“ behandelt werden. [Ebd, S.294.])

⁴⁰¹ Hermann Bahr: *Dialog vom Tragischen*. Berlin: Fischer 1904, S.117.

⁴⁰² Bahr, *Glossen*, S.445. (1909 führt er diesen Gedanken aus. [vgl. *Tagebuch*, 1909, S.76f.])

Bahrs Sicht von Kultur, die in ihrer Funktion, „das Besondere allgemein zu machen“⁴⁰³, notgedrungen auf der Vermittlung zwischen den Großen und den Gewöhnlichen beruht.⁴⁰⁴

Bahrs Leben wie seine Lebensphilosophie, so scheint es, bewegte sich in eben dieser Spannung zwischen dem nach seinen Worten für die Zeit typischen „vermessenen“⁴⁰⁵ Streben nach Größe und dem stillen „Sich-Bescheiden“ mit dem Schicksal des Kleinen und Gewöhnlichen, der Mäßigung, wobei die Tendenz seiner Entwicklung insgesamt in Richtung Mäßigung geht. Bahrs Lektüre Shakespeares hatte daran wesentlichen Anteil; wiederholt setzte er sich mit der in der Shakespeareliteratur der Jahrhundertwende gängigen These vom „düsteren Shakespeare“ auseinander, wonach sich an Shakespeares Stücken allmählich eine Verdüsterung seines Gemütes ablesen lasse. Bahr aber schrieb:

Ist man ein Pessimist, wenn man die Grenzen erkennt, die unserem Leben und allem Menschlichen gezogen sind, und sich darum von der Illusion nicht mehr äffen läßt, die mit ihren Forderungen ins Unbegrenzte will? Wir haben uns nur angewöhnt, das ganze Leben falsch zu stilisieren. Und wer es auf seine wahren Verhältnisse bringt, scheint uns gleich sein Verächter. Wir stilisieren falsch, das heißt: wir nehmen mit unseren Sinnen an einer Erscheinung einen Teil wahr und nun ist es unsere Phantasie, die aus der Empfindung dieses Teiles dazu ein Ganzes schafft; wir dichten den Vorzug des Teiles dem Ganzen an.⁴⁰⁵

Der reife Shakespeare aber habe, umgekehrt, erkannt, dass gerade derjenige, der mit einem besonderen Vorzug ausgezeichnet sei, dies „mit einem Fehler, mit einer Schande oder einem Unglück auf der anderen Seite bezahlen“ müsse.⁴⁰⁶ Daher seien die vollkommenen Menschen, so etwa Horatio, „eigentlich immer ganz gewöhnliche Menschen, sie ragen nie hervor. Um vollkommen zu sein, darf man keinen Vorzug haben, weil man jeden mit einem Fehler büßt.“⁴⁰⁷ Genau so habe Prospero zuletzt ein „Mensch in der Menge“ sein wollen, und Shakespeare selbst, seine eigene „letzte Weisheit“ befolgend, habe schließlich auf jede Bedeutsamkeit verzichtet und sich auf das Land zurückgezogen, um dort „ein gemeiner Mann“ zu sein.⁴⁰⁸ Dementsprechend war Shakespeare in Bahrs Augen laut einer Tagebucheintragung aus dem Jahre 1903 einer der wenigen Dichter, der die Kraft hatte, „Menschen, an denen sonst nichts besonders ist, in ihrer Anmut darzustellen [...] [und zwar] außerordentlich in den eleganten jungen Herrn im Kaufmann und Horatio und Mercutio!“⁴⁰⁹

⁴⁰³ Vgl. Bahr, *Um Goethe*, S.44.

⁴⁰⁴ Vgl. Bahr: „Rede über Klime.“ Gehalten am 24. März 1901 im Bösendorfer-Saale. Leseabend der „Concordia“. Wiener Verlag, S.10.

⁴⁰⁵ So Bahr in einer Rezension der Aufführung des Stückes *Troilus und Cressida* vom Jänner 1902. (Bahr, *Rezensionen*, S.24.

⁴⁰⁶ Vgl. Bahr, *Premièren*, S.237.

⁴⁰⁷ Bahr, *Rezensionen*, S.25.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd. (Hinter diesem Ideal des Gewöhnlichen steht aber wohl auch Nietzsches Einfluss: Im *Dialog vom Marsyas* bezieht sich der Meister explizit auf Nietzsche; dessen Worte „[a]lles Ausgezeichnete hat mittlere Natur“ werden ihm zum „Programm einer neuen Menschheit“. Es sind dies Worte, die laut Interpretation des „Meisters Bahr“ auf Nietzsches Abneigung gegen die „Kunst aus Affekt“, gegen „Künstler, die durch die Kunst menschlich geringer werden“, beruhen. Der Meister beruft sich dann auch in seiner Propagierung der Mäßigung des Künstlers darauf. [Vgl. Bahr: *Dialog vom Marsyas*. Berlin: Bard Marquardt & Co. [=Die Kultur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Hrsg. v. Cornelius Gurlitt. Bd. 4] S.58 u. 59.])

⁴⁰⁹ *Prophet der Moderne*, hrsg. v. Farkas, S. 126.

Es scheint, als zeichne sich in diesen Worten bereits Bahrs schrittweiser Rückzug aus dem öffentlichen Leben, die Verlagerung seiner Tätigkeit von den Metropolen in die Provinz und seine Losung von der Mäßigung des Menschen, insbesondere des Künstlers, ab; dies trotz seiner unverminderten Sehnsucht nach unmittelbarer Wirkung als Kultur- und Kunstkritiker ebenso wie als Schriftsteller.

Sechs Jahre zuvor, in seinem Feuilleton „Der düstere Shakespeare“ vom Juli 1896, hatte er die These von dessen Verdüsterung noch radikaler abgelehnt, die Entwicklung des Dichters rein artistisch interpretiert. Er schreibt darin, die biographische Deutungsweise wie übrigens noch über zwanzig Jahre später in „Das Faktum in der Kunst“ verwerfend:

Shakespeare ist es nicht eingefallen, sich in seinen Werken „bekennen“ zu wollen. [...] Er ist ein Schauspieler gewesen, dem es um ordentliche Rollen in guten, dem Wesen der Bühne gemäßen Stücken zu thun war. Er hat gewußt, was das Publicum verlangt, was die Bühne gebietet und was die Schauspieler brauchen, und das hat er dann machen wollen. [...] Seinen Leuten wollte er gute Rollen schreiben, weiter gar nichts.⁴¹⁰

Shakespeare war laut Bahrs damaliger Sicht Pragmatiker, dem es ausschließlich auf die Effizienz, die Bühnenwirksamkeit seiner Gestalten ankam. Die Wendung vom „Schauspieler Shakespeare“, die wir bei Bahr immer wieder finden, bedeutet hier also, dass der Dichter sein Werk aus der Perspektive des Schauspielers heraus schuf, das Schauspielerische an Shakespeare auch dessen Entwicklung zum Tragischen bestimmte: „indem er die letzten Probleme der Schauspielkunst aufsuchen wollte, mußte er bis an das Ende des Tragischen kommen.“ (Ebd., S.13.) Gerade deswegen aber, so die Interpretation des Ästheten Bahr, dürfe Shakespeare nicht düster geworden, er müsse, im Gegenteil, reif, stoisch heiter, untragisch, ein reiner Künstler geworden sein:

Wer sich von seiner Kunst antreiben läßt, das Schreckliche der Welt darzustellen, muß zuvor ein so reiner Künstler, so ästhetisch, so unbekümmert geworden sein, daß der Stoff keine Macht über ihn hat. [...] Reif war Shakespeare geworden. Wäre er düster gewesen, durch ein ungnädiges Los gekränkt, nie hätte er es wagen dürfen, die letzten Schändlichkeiten der Menschheit zu berühren. Einen Mitfühlenden hätten sie zerrissen. Aber ihm ist es gelungen, ein Anschauer zu werden. Nun litt er nicht mehr mit den Krämpfen des Othello; er sah nur die Schönheit seiner Geberden. (Ebd.)

Der Schauspieler Shakespeare war also „eine untragische Natur, die lernte, nicht mehr mitzufühlen, sondern anzuschauen“ (Ebd.) geworden; Shakespeare verkörperte also beide Aspekte, die schließlich Bahrs Konzept der Erneuerung der Kultur ausmachen sollten: den Schauspieler als Träger der Evolution, der mit seiner ekstatischen Verwandlungsfähigkeit die geistige Entwicklung vorantreiben sollte, ebenso wie den untragischen Menschen als Typus der neuen, angestrebten Phase.

Interessant ist, dass dieser neue ideale Menschentyp von den Schicksalsschlägen des Lebens unberührt bleibt, diese nur in ihrer ästhetischen Wirkung zur Kenntnis nimmt, was doch eigentlich bedeuten würde, dass die aktive Veränderung der äußeren Lebensumstände keine Priorität haben,

⁴¹⁰ Bahr, „Der düstere Shakespeare“. In: *Die Zeit*, 4. Juli 1896, Nr. 92, S.12.

oder wenn, nur im Gefolge der inneren Entwicklung des Menschen vonstatten gehen konnte. Dementsprechend Bahrs Verständnis der „inneren Freiheit“, wonach der Mensch in seiner Selbstverwirklichung im Wesentlichen auf seine private, geistige Sphäre verwiesen war. Rückblickend schrieb er in seinem *Selbstbildnis*:

Schon jenes Schauspiel von den 'neuen Menschen' [...] verzweifelte an der Erneuerung der Menschheit, solange sie nicht den alten Adam in der eigenen Brust überwunden hätte. Damit war ich allen Marxismus eigentlich schon los, eben in dieser Gebundenheit an unseren Herzschlag war doch die innere Freiheit des Menschen wieder anerkannt, Schicksal des Einzelnen wie der Gemeinschaften, war aus den Dingen weg wieder in den Geist gesetzt.⁴¹¹

Beidem haftet etwas Eskapistisches an, wobei Bahrs Freiheitsbegriff, wie oben dargelegt, aber durchaus als Versuch einer Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft, einer Mäßigung der individualistischen Weltanschauung verstanden werden kann.

Im selben Jahr, 1896, kommt Bahr auf den „düsteren Shakespeare“ zurück und bekräftigt seine artistische Interpretation: in Shakespeare habe immer der Künstler den Menschen beherrscht:

niemals hat sich der Mensch des Künstlers bedienen dürfen, immer hat in ihm der Künstler den Menschen commandiert. Während wir jetzt viele sehen, welchen die Kunst bloß ein Mittel ist, um mit dem Leben fertig, ja es los zu werden, ist seiner Kunst das Leben gehorsam und immer bei der Hand gewesen.⁴¹²

Shakespeare war also Künstler, „Artist“, im höchsten Sinne gewesen. Nur um die Rolle der Kunst war es Bahr hier auch zu tun: sie musste dem Leben gegenüber die absolute Führung übernehmen, vom Künstler um ihrer selbst willen ausgeübt werden. (Wie sehr dann gerade diese höchste Kunst in Bahrs Augen auf ihre Rezipienten wirkt, deren Leben berührt, ist aus seinen zahlreichen Shakespeare-Rezensionen zu ersehen.)

Bahr selbst entnimmt aus dem *Othello* dementsprechend eine wesentliche „Lektion“ des Lebens: Shakespeare führe uns mit dem Stück den Sinn der Tragödie vor Augen: „Den Schmerz des Lebens will sie uns verehren, ja lieben lassen.“ (Ebd., S.77.) Für den Zuschauer wird die Kunst nun sehr wohl zum Mittel, das Leben zu bewältigen:

Was wir im Leben nicht aushalten könnten, eben damit lockt uns die Tragödie an; der Schmerz, den wir fliehen, ist die Lust, die sie uns verspricht. Den Schmerz des Lebens will sie uns verehren, ja lieben lassen. Klagt der Held oben, wie böse das Leben ist; so will sie, daß wir unten jauchzen sollen: Nein, herrlich ist es, denn es führt dich ja zu deiner Schönheit hin! [...] die Tragödie gibt nicht nach, bis sie uns auf die Seite des Schicksals gebracht hat, bis uns das Leiden wohl thut, bis wir wünschen, daß es nicht einhalten und niemanden verschonen möge, ja sogar uns selber nicht. (Ebd.)

Indem wir, wie Bahr fordert, die Schönheit, die der Mensch im Leiden erlangt, zum bestimmenden Prinzip des Lebens werden lassen, uns in artistische Höhen aufschwingen, erhalten wir einen Grundsatz, der unserem Leben Stabilität verleiht, den Schmerz erst erträglich erscheinen lässt: die Kunst, und im besonderen die Tragödie, übernimmt damit die Funktion, die bis dato der Religion

⁴¹¹ Bahr, *Selbstbildnis*, S.241.

⁴¹² Bahr: „Othello“. In: *Die Zeit*, 1. August 1896, Nr.96, S.76.

zukam. In diesem Sinne sah Bahr Shakespeare gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht als düsteren Pessimisten, sondern als „großen Optimisten“,

freilich nicht von jener vertuschenden, beschwichtigenden, sich aus den Schrecken wegschleichenden Art der schlechten Nerven, sondern einen von gewaltiger Tapferkeit, der ins Elend der Menschheit gesehen und es sich zur Freude angeeignet hat. Einen Optimismus der ästhetischen Gerechtigkeit könnte man ihn nennen. Ihm ist das Schicksal keine finstere Gewalt, sondern er weiß, daß es jeden Menschen seiner inneren Bestimmung zuführt, schön zu sein. (Ebd.)⁴¹³

Aus eben dieser Überzeugung leitet Bahr die Notwendigkeit ab, der Mensch müsse wie Horatio zur untragischen, dem Schicksal gegenüber gelassenen Figur werden: „Darum lerne jeder, [fordert er,] wie Hamlet vom Horatio sagt: ‘Stöß’ und Gaben vom Geschick mit gleichem Danke nehmen.“⁴¹⁴ Offen und daher problematisch an dieser Philosophie bleibt zunächst, wie Bahr das Prinzip der Schönheit, das in der Kunst durchaus legitim sein mochte, auf das Leben übertragen, mit welcher Rechtfertigung oder Begründung er das ästhetische Prinzip zum bestimmenden Faktor des Lebens erheben konnte.

Jedenfalls scheint es so, dass instinktives Handeln für Bahr, analog seiner Überzeugung, dass der Mensch erst in den Momenten der Ekstase, der gefühlsmäßigen Erkenntnis, zu sich selbst gelange, der einzig mögliche Weg war, den Menschen zu dem zu führen, was seinem Wesen entsprach,⁴¹⁵ also auch dem vollkommensten Ausdruck seiner Schönheit. Das ästhetische Prinzip ist ihm - zunächst - verknüpft mit der angestrebten Triebbefreiung, nach dem 1896 ausgegebenen Motto: „folge nur unbekümmert deinen Instinkten. [...] Deine Leidenschaften sollen dich nur dahin bringen, wo du fähig sein wirst, deine ganze Schönheit zu zeigen.“⁴¹⁶ Andererseits verbindet Bahr in seinem *Dialog vom Marsyas* Schönheit mit dem Gebot der Mäßigung: Wieder geht es um die Frage, was einem Menschen gemäß sei; es komme darauf an, so der Meister,

daß einer wisse, welche Hitze er vertragen kann. Goethe [so meint er, habe] gewußt, daß ihn der tragische Grad zerstören würde. Darum hat er sich enthalten, instinktiv gewarnt, wie denn die Natur uns immer ein Zeichen gibt, wenn sie sich bedroht fühlt. Ein solches Signal ist die Grimasse, die den Menschen, das Volk verzerrt, wenn sie sich zu Werken oder Taten, welche ihnen nicht gemäß sind,

⁴¹³ Dieser „Optimismus der ästhetischen Gerechtigkeit“ bedeutete für Bahr im selben Jahr die Legitimierung der menschlichen Instinkte und Leidenschaften: Ihnen folgend sollte der Mensch dahin gelangen, wo er fähig sein würde, seine Schönheit zu erlangen; allerdings bleibe dem Menschen dieses Ziel verborgen, er denke vielmehr, dass es nur um diese seine Gefühle gehe. Gerade daher rühre der Humor der Shakespeare’schen Komödie: „Sie wollen uns die Dinge, die wir sonst als mitspielende Menschen ansehen, einmal so sehen lassen, wie sie der zuschauende Gott sieht; in diesem Moment müssen alle Tragödien zu wehmütigen Possen werden.“ (*Theater der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Kindermann, S.274.) Der Rezipient der Shakespeare’schen Stücke wird also zum Zuseher des Lebens, genau wie Bahr 1904 von Goethe, seinem „untragischen“ Vorbild der Neuzeit, sagte, er sei der „absolute Zuschauer“ gewesen. (Zitiert nach: *Prophet der Moderne*, hrsg. v. Farkas, S.180.) Diese Perspektive des Zuschauers behält laut Bahr - und dies wird ihm zu einem wesentlichen Element seiner Auffassung des Barock - auch der barocke Mensch bei; im Unterschied zu seiner rein artistischen Interpretation in den neunziger Jahren scheint sich die später angestrebte Synthese von Kunst und Religion in seiner Konzeption des Barock zu vollziehen.

⁴¹⁴ Vgl. Bahr, „Othello“, S.77.

⁴¹⁵ So propagiert Bahr die Tat als Weg der Selbstfindung auch in den folgenden Worten: „Sich selbst entdeckt erst der tätige Mensch, im Handeln allein wird er sich offenbar. Zur Tat ist er da, durch die Tat wird er erst, was er ist.“ (Bahr, *Inventur*, S.108.)

⁴¹⁶ *Theater der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Kindermann, S. 274.

übernehmen wollen. Seht ihr ein Werk oder eine Tat um den Preis der Grimasse erkaufte, so ist es immer ein Zeichen, daß der Täter daran ist, sich zu zerstören.⁴¹⁷

Umgekehrt, im Gegensatz zur Grimasse, wird die Schönheit dem Meister nun zum „höchsten Gesetz“, zum „Maß, das zeigt, wie weit wir dürfen“. (Ebd., S.71.) Die Schönheit der Form, der Äußerung beruht für ihn auf der Schönheit des Wesens: „Die schöne Tat, das schöne Werk ist nur die Erscheinung des schönen Menschen.“ (Ebd.) Schönheit bleibt also kein äußerliches Phänomen, sondern wird zur ganzheitlichen Forderung, quasi zum moralischen Prinzip erhoben. Können wir den Bahr der neunziger Jahre als „Artisten“ bezeichnen, ist unverkennbar, dass er sich ab der Jahrhundertwende verstärkt um eine philosophisch-moralische Fundierung seiner Position bemühte. Bahr versuchte etwa, seine Kunst- und Lebensphilosophie durch seine Bezugnahme auf die Griechen - Bahr sprach von „tragischer“, „heroischer“ oder „griechischer Heiterkeit“⁴¹⁸ - zu untermauern: an der sich verändernden Interpretation dieses für Bahr zentralen Begriffes lässt sich, ebenso wie an seiner Aufnahme des Shakespeare'schen Werkes, diese Entwicklung Bahrs nachvollziehen.

Die Heiterkeit der Griechen beruht für Bahr, wie aus einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1909 zu entnehmen, auf deren Annahme des Lebens mit all seinem Leiden, jedoch ist es kein stilles Sich-Fügen, wie er es an Stifter und Grillparzer kritisiert hatte, sondern eine Heiterkeit aus der noch immer der wilde, verzweifelte Kampf des Menschen gegen das Leid herauszufühlen ist; aus der Einsicht in das Nichts, die das Leben des Menschen ausmache, sei ihnen ihre Heiterkeit geboren. Diese Heiterkeit lache „mit verbissenen Zähnen, mit geballten Fäusten, mit verzerrten Muskeln, ein irres, schamloses, knirschendes Lachen der letzten Wildheit, ein Lachen am Galgen, das schon den Tod im Halse hat. Vor der Heiterkeit der Griechen wird mir alles Tragische der anderen Völker zur Posse;“ (Ebd., S.171.)

Diese Heiterkeit finde er erst in der Musik, bei Bach, Wagner und Mahler wieder:

Eine Heiterkeit, die das Nichts erblickt hat, unser eigenes und der scheinenden Welt eingeborenes Nichts. [...] So hat der Grieche am Grabe seines ungeheuren Ernstes zuletzt das Lachen entdeckt. Was soll man schließlich auf der Welt sonst noch anfangen, als heiter zu sein? Es bleibt einem nichts übrig. Dies ist es: es bleibt einem nichts übrig. Das bricht in aller griechischen Heiterkeit immer wieder aus: es bleibt einem nichts übrig. (Ebd., S.171f.)

Es scheint einem hier so, als ob, in Bahrs Augen, die Resignation der Griechen ins Bodenlose gehe und gleichzeitig über sich hinaus zur Heiterkeit führe.

Einen noch wesentlich „spielerischeren“, artistischeren Ton hatte Bahrs Interpretation dieser Heiterkeit in den 90er Jahren an sich. Sinn der tragischen Kunst sei, uns das, was wir im Leben als „Leid und Last“ erfahren, als „Schein und Spiel“ erleben zu lassen. Das sei mit der „Heiterkeit“

⁴¹⁷ Bahr, *Dialog vom Marsyas*, S.70f.

⁴¹⁸ 1909 schrieb Bahr über Mahlers Fünfte: „Mir wie eine Erfüllung vieler Dinge, nach welchen ich mit Leidenschaft ringe: nach einer heroischen Heiterkeit nämlich, die alles Leid der Welt in sich verwandelt hat. Ein Frohsein, trotzdem wir keinen Grund dazu haben. Das in der Heiterkeit fortwährende, ja sie noch steigende Wissen um dieses 'Trotzdem' hat mich damals so erschüttert, daß diese Musik innerlich noch immer bei mir ist. Sie trägt unsere ganze Welt in sich.“ (*Tagebuch*, 1909, S.5f.)

der Griechen gemeint, „dieser doch tragischesten Menschen. Das ist Shakespeare, das ist Mozart. [...]. Die Kunst soll uns fühlen machen, was das Leben ist und daß es aber doch nur ein Spiel ist, dann sind wir durch sie frei geworden.“⁴¹⁹ Shakespeare, Goethe und Mozart ließen den Menschen den „heiligen Scherz des Lebens“ fühlen. (Vgl. ebd., S.143.) Die Kunst triumphiert daher Bahrs Anspruch nach über die Alltäglichkeit des Lebens, sie ist „das Lachen der Ewigkeit über das Tägliche“. (Ebd., S.142.) Der Schlüssel zu dieser Befreiung des Menschen durch die Kunst ist aber bereits zu diesem Zeitpunkt, wie Bahr in seinem Nachruf auf Mitterwurzer sagt, die Mäßigung des Wollens und Strebens, ein Sich-„bescheiden“: „Durch ihn [Mitterwurzer] haben wir empfunden, daß unser Schicksal, wie gemein es sei zuletzt doch bloß ein Spiel von wunderbarer Schönheit ist, auf das Lieblichste zu schauen, zum Vergnügen des Weisen bestimmt, der gelernt hat, sich zu bescheiden, so daß er Gott ähnlich geworden ist.“ (Ebd.)

Während der in diesem Sinne „untragische“ Mensch einerseits aus der Tragödie erwächst, soll gerade er, wie im *Dialog vom Tragischen* ausgeführt wird, andererseits diese Form des Dramas in der geistig-kulturellen Evolution des Menschen ablösen. Der „konziliante“ oder „untragische Mensch“, mit Goethe als Modell der Neuzeit⁴²⁰, wird für den Meister, der sich übrigens auch zu Nietzsches „Übermenschen“ als Impuls für seine Überlegungen bekennt, zum Leitbild einer „ganz andere[n] Kunst“, einer „mythische[n] Kunst“,⁴²¹ worin das Wesen dieser neuen Kunst für den „Meister“/ Bahr besteht, wird weiter unten dargestellt werden.

Im Jahre 1900 noch wendet Bahr seine ästhetisierende Sicht des Schicksals auf das Leben Shakespeares selbst an. Sich auf Goethe, dessen Gespräche mit Eckermann, berufend, schreibt er, ein Leben, wolle man eine Biographie verfassen, sei „als ein Kunstwerk des Schicksals zu behandeln“, genau das habe Leon Kellner in seiner Shakespeare-Biographie getan: Er habe gezeigt, „wie wunderbar das Leben Shakespeare’s durchaus von einem Plan beherrscht, durch hohe Weisheit gelenkt, ja geradezu wie vorausbestimmt erscheint“.⁴²² Ein solches einem Plan unterstelltes Leben, das, - wir erinnern uns - in Bahrs Augen auch die Brownings geführt hatten, steht für Bahr in krassem Gegensatz zu den verwirrten, vom Zufall geprägten Existenzen der meisten anderen Menschen.

⁴¹⁹ Bahr, *Wiener Theater*, S.141.

⁴²⁰ Interessant ist, dass auch Goethe sich, wie die Griechen ihre tragische Heiterkeit, diese Konzilianz erst erkämpfen musste: seine Dichtung wurde ihm in Bahrs Augen, zum Instrument, sich selbst, den „bösen Goethe“, zu überwinden, das zu werden, was er im Leben nicht sein konnte. Ähnlich wie an den Griechen hätte man auch an Goethe fühlen können, „wie schwer diese Leichtigkeit, diese Ruhe, diese Sicherheit erzwungen worden waren“. Dass Bahr neben der Wandelbarkeit des „bösen“ Goethe, von welchem er schreibt: „Er ist nicht glücklich und kann schwerlich glücklich werden, der immer wütige Mensch, beinahe wie ein Chamäleon, bald verdrießlich abschreckend, bald verrucht vergnügt, alles mit Heftigkeit, alles extrem und täglich ein anderes, wie er es einmal an die Stein nennt, ‘inneres Wetter’“, auch von seiner bewussten Selbststilisierung beeindruckt sein musste, liegt auf der Hand: Goethe habe sich Eckermann so gezeigt, „wie er unter den Deutschen fortzuleben und fortzuwirken gesonnen war, um diesem leidenschaftlichen und trüben Volke zu einer helleren und friedlichen Kultur zu helfen“. (Bahr, „Der böse Goethe“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 199, 37. Jg., 22. Juli 1903, S.1.)

⁴²¹ Vgl. Meier, *Prometheus*, S.153.

⁴²² Bahr: „Shakespeare“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 313, 34.Jahrgang, 14. November 1900, S.1.

Auch hier stellt Bahr sich wieder die Frage nach der Ursache von Shakespeares verfrühtem Rückzug aus seiner Rolle des Dichters und Dramatikers: Man versuche zu ergründen, „was ihn wohl eigentlich so betroffen, erbittert oder enttäuscht haben mag“. (Ebd., S.2.) Dem hält Bahr entgegen:

Muß es denn aber Erbitterung und Enttäuschung gewesen sein? Können wir uns nicht einen Mann denken, der den Sinn seines Lebens so versteht, daß er von selbst seine Entlassung verlangt, wenn seine Aufgabe erfüllt ist, ohne thöricht zu warten, bis ihn das Schicksal erst gewaltsam entferne? [...] Es ist vielleicht das Höchste, was ein großer Mensch sich abringen kann: zu erkennen, wie Shakespeare, wann seine Mission vollendet ist, und abzutreten, bevor er noch 'wieder ruiniert' werden muß. (Ebd.)

Es ist also noch nicht die Sehnsucht nach dem Leben als „gemeiner Mann“, dem Leben als „Mensch in der Menge“, das er hier als Motiv des Rückzuges in Erwägung zieht, sondern er findet eine - auch in der Wortwahl - eher vom Theater her inspirierte Erklärung: Bahr versteht das Leben als Spiel, in der jeder die ihm zugeteilte Rolle auszuführen und dann von der Bühne abzutreten hat. Shakespeare war demzufolge nicht nur als Dichter groß, sondern auch als Mensch, als Darsteller seines eigenen Lebens; Schauspieler aber war er in jedem Fall.⁴²³

In ganz anderem Licht erschien Shakespeare Bahr bereits im Jahre 1903. Glaubte er zuvor an einen Shakespeare, der das Leben als Spiel betrachtete, war er für ihn nun einer, der es nicht ernst nehmen *konnte*; schrieb Bahr zuvor dem Schicksal eine ästhetisierende Funktion zu, sah er nun anscheinend nur noch Shakespeares Nihilismus als dessen Antwort auf die Vergänglichkeit des Lebens: Wer sich über diese einmal Gedanken gemacht habe, könne nicht mehr an den Ernst der Dinge glauben:

Der Ernst, mit dem die Menschen ihr Tun für wirklich ausgeben, wird Shakespeare allmählich unerträglich. [...] Eine grandiose Verzweiflung am Menschen speit Shakespeare aus. Eine zeitlang scheint er noch zu glauben, wenn man nur nicht mittut, als bloßer Zuschauer des Lebens, am anderen Ufer, könnte man sich vielleicht behaupten, mit einer ästhetischen Freude sogar, wie man sich über ein Gewitter freut. Bald aber wird ihm auch der Anblick unerträglich. Er kehrt sich ab und verstummt [...]. Ein ungeheurer Nihilismus, vor dem nichts mehr besteht, ist sein Schluß. In Bereitschaft sein ist alles: den Tod erwarten, der uns aus dem bösen Traum wecken wird.⁴²⁴

Die Entwicklung, die Bahr an Shakespeare auszumachen können meint, verweist tatsächlich auf ihn selbst: auf seine artistische Phase, in der ihm Schönheit als allein bestimmendes Prinzip des Lebens zu genügen schien; Resignation und Krankheit, die Bahr in den Jahren 1903 und 1904 überfielen,⁴²⁵ schlugen sich wohl ebenso in seiner Interpretation Shakespeares nieder. Wenn das

⁴²³ Diese Interpretation Bahrs korreliert wohl mit seinen eigenen Überlegungen, seine prominente Rolle im Kunst- und Kulturbetrieb Wiens zurückzulegen. Mehrere Äußerungen Bahrs aus den Jahren nach der Jahrhundertwende belegen, dass er sich, was seine Einschätzung der Bedeutung der Kunst in Wien betrifft, zunehmend desillusioniert fühlte. (Vgl. Kleinschmidt, *Kunstpublizistik*, S.252.) Nach seiner „Inventur der Zeit“ zu schließen, hatte Bahr die Hoffnung auf „Erlösung“ durch die Kunst 1912 bereits ganz aufgegeben. (Vgl. Bahr, *Inventur*, S.18f.)

⁴²⁴ Bahr: „Shakespeare“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr.291, 37. Jahrgang, 23. Okt. 1903, S.3.

⁴²⁵ Seinen Tagebucheinträgen zufolge habe Bahr 1903, so Farkas, wohl nur hinsichtlich seiner literarischen Bemühungen von einem „guten Jahr“ sprechen können, im übrigen sei es ein Jahr „schwerster körperlicher und seelischer Probleme“ gewesen. (Vgl. *Prophet der Moderne*, hrsg. v. Farkas, S.123.) Erst im

ästhetische Prinzip für ihn nun nicht mehr tragfähig war, musste er andere Mittel und Wege finden, die ihn vor seinem eigenen Rückzug aus dem (öffentlichen) Leben, aber auch vor dem Verstummen als Schriftsteller bewahren konnten.

Bahr konnte darin nicht bei seiner Ablehnung der Vernunft stehenbleiben, sondern musste ihr einen positiven Entwurf entgegensetzen. Shakespeare, so Bahr, habe in all seinen Werken ausgedrückt, dass eine Besserung des Menschen, seine Bekehrung, durch Vernunft nicht zu erreichen sei: „Seit dem Euripides ist vom Menschen mit keiner grimmigeren Verachtung gesprochen worden.“⁴²⁶ Der positive Zukunftsentwurf Shakespeares war in der Synthese von Reflexion und Instinkten etwa die Figur Horatios. Bahr war sich offenbar, obwohl er den Dichter 1896 noch als „untragischen Zuschauer“ bezeichnet hatte, jedoch nicht ganz im klaren darüber, ob auch Shakespeare selbst schon Spuren dieses Zukunftsmenschen zeigte: 1900 war dessen Rückzug nach Stratford noch Zeichen seiner Größe gewesen, er habe diesen Schritt getan, da er seine „Mission“ als beendet erkannt habe; 1902 jedoch war nicht mehr die Rede von Größe, sondern von Shakespeares - in seiner Figur des Prospero ausgedrückten - Sehnsucht, zum gewöhnlichen Menschen zu werden, was im Einklang mit Bahrs Grundsatz der Mäßigung vielleicht noch immer als Größe interpretierbar ist. Ein Jahr später dann ist es jedoch purer Nihilismus, die reine Verzweiflung, die den Dichter zum Rückzug bewogen haben soll.

Zumindest konsequent in der Tendenz seiner Entwicklung, verwirft Bahr in der Besprechung einer Aufführung von *Timon von Athen* 1905 seine ersten Interpretationsansätze eines düsteren Shakespeare: nicht der künstlerische Antrieb des Schauspielers-Dichters, der in seinem Bemühen, seine Kollegen mit Rollen zu versorgen, in denen sie ihr höchstes Können zeigen könnten, bis zur äußersten Tragik ging, erklärte ihm nun die sogenannte „Verdüsterung“ Shakespeares, noch die bloße Einsicht in das Wesen des Menschen: Shakespeare müsse schon selbst etwas erlebt haben, meint er nun; etwas, nicht notwendigerweise trauriger Natur, das seine Leidenschaft entfacht habe.⁴²⁷ Bahr führt nun, seiner Skepsis gegenüber dem Verstand treu bleibend, alles auf den Gegensatz zwischen dem vom Verstand beherrschten Alltagsleben und den Momenten gefühlsmäßiger, leidenschaftlicher Erfahrung - was im Grunde seiner Auffassung von Ekstase entspricht, ohne das Wort explizit zu nennen, - zurück, wenn er sagt:

Leidenschaft [...], woher immer, über einen Menschen geworfen, zieht in solche Tiefen des gärenden Gefühles hinab, daß er sich nicht wieder in die laue Region unleidenschaftlicher Menschen zurückfinden kann. Der Welten Urmusik im Ohre, hat er die Sprachen des Verstandes verlernt, er kann nichts mehr verstehen, was sich auf der Erde begibt, und er wird ungerecht, indem er nun aus der Leidenschaft das Maß für Dinge holt, die doch gar nicht unter ihren Gesetzen stehen. (Ebd., S.451.)⁴²⁸

Laufe des Jahres 1904 sei Bahr die Überwindung der „schweren körperlichen und seelischen Krise“ gelungen. (Vgl. ebd., S.165.)

⁴²⁶ Bahr, „Shakespeare“, 1903, S.3.

⁴²⁷ Vgl. Bahr, *Glossen*, S.450f.

⁴²⁸ Auffallend sind dabei die Anklänge an Hofmannsthals „Lord Chandos“.

Diese Welt der Leidenschaft existiere nur in der Sehnsucht, die Menschen könnten sich daher ruhig verhalten, wie bisher, „ohne viel zu fragen, ob nicht in einer helleren Zukunft einmal ein stärkeres Geschlecht, durch Leidenschaft verwandelt, auf eine Höhe des Daseins gelangen wird, von welcher aus alles, was jetzt ist, tief im Gemeinen unten erloschen scheint“. (Ebd.)⁴²⁹ Eben aus diesem Konflikt des Dichters versucht sich Bahr dessen „Ton von Demütigung“ zu erklären: er könne die „Menschen, die sich an den Verstand und seine Abmachungen halten“ nicht ertragen, fühle sich aber andererseits ohnmächtig, ja sogar im Unrecht gegen sie.⁴³⁰

Was Bahr an dem Stück offensichtlich so fasziniert⁴³¹, ist, dass der Dichter hier seine untragische Gelassenheit ablegt oder unwillentlich verliert und seine Betroffenheit durch das Leben ausdrückt. Vielleicht meinte Bahr darin einen Blick von Shakespeare als Repräsentanten des neuen Menschen in seiner Fähigkeit zur Leidenschaft und Ekstase zu erhaschen; auch wenn dieses Erlebnis der Ekstase in der resignativen Erkenntnis endete, dass die Zeit nicht reif sei für Menschen dieser Art,⁴³² war Bahr tief beeindruckt von diesem Verzicht auf Haltung, Objektivität und damit auch gestalterischer Kraft (Vgl. ebd., S.449f.): „daß er nichts von seiner Kunst mehr hat, gerade diese letzte Verlorenheit an ein einziges, alles auslöschendes Gefühl, das ungeheuer gewesen sein muß, hat eine tragische Gewalt, die einem Werke der vollkommenen Kunst immer versagt bleiben wird“. (Ebd., S.450.) Shakespeare ergab sich in Bahrs Augen hier offenbar freiwillig oder unfreiwillig, im Gegensatz zu Goethe, dem Dämonischen; er hatte es damit, wie die Griechen, gewagt, beides - apollinisch und dämonisch - zu sein.⁴³³

Die Frage ist nun auch, was der offensichtliche Widerspruch in Bahrs Shakespeare-Bild, der sich aus dessen vermeintlicher Sachlichkeit einerseits und dessen schlussendlicher tiefer persönlicher Betroffenheit, dessen Verlust an stoischer Ruhe andererseits ergibt, zu bedeuten hat. Ist dies ein Widerspruch, der sich einfach, erklärt durch die Veränderung von Bahrs Position, auflösen lässt, oder bleibt dieser bestehen, analog seiner Faszination durch das Apollinische und das „Dämonische“? Überlegenswert scheint auch, ob Bahrs Forderung der Mäßigung (des Ausdrucks des Künstlers) bloß als Zeichen seiner Resignation zu verstehen ist - etwa so, dass er wie Shakespeare eingesehen hätte, dass der Mensch seiner Zeit nicht fähig sei zu einem Leben in

⁴²⁹ Freilich scheint es so, dass dieses zukünftige „stärkere Geschlecht“, das Bahr vorschwebte, auch seiner Ansicht nach bereits in der griechischen Antike existiert hatte. Bahr propagiert also, in für die Moderne insgesamt kennzeichnender Weise, eine als Progress maskierte Rückkehr zu einem in gewissen Sinne „vorzivilisatorischen“ Zustand, - analog Rousseaus Utopie, „dass die eigentliche Kultivierung im Wiederherstellen des Naturzustandes liege - nach dem Motto: Wie man werden wird, was man gewesen war.“ (Rüdiger Görner: „Modern gebrochen und zersetzt.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 201, 1.Sept. 1999, S.18.) Bahr führt diese gleichzeitige Rück- und Vorwärtsbewegung in der menschlichen Kultur in seinem Band *Essays* aus. (Vgl. Bahr, *Essays*, S.139f.)

⁴³⁰ Vgl. Bahr, *Glossen*, S.451f.

⁴³¹ Vgl. ebd., S.449.

⁴³² Vgl. ebd., S.454.

⁴³³ „Die Größe der Griechen war es, daß sie es ertrugen (übrigens auch kaum hundert Jahre lang), beide [die Rasse Beethoven, der sich bereitwillig dem Dämonischen opferte, in ihm nur das wahre Leben erkannte und die Rasse Goethe, der alles versucht habe, den Dämon von sich abzuwehren] zu sein“, schrieb Bahr 1906. (*Theater der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Kindermann, S.291.)

Leidenschaft, in Ekstase, dass der leidenschaftliche Mensch nur als Künstler, oder überhaupt nur in dessen Sehnsucht existiert? Aus dieser Einsicht hätte Bahr, wie der Perikles des *Dialogs vom Marsyas*, folgern können, es sei besser, schön und gelassen zu wirken als nach unmäßigem Ausdruck der Persönlichkeit zu streben.

Es hat aber doch den Anschein, dass Bahrs Vision des untragischen, gemäßigten Menschen gerade auch aus seiner ästhetizistischen Position erwächst: das Leben als Spiel betrachtend, wird dem Menschen größere Gelassenheit gegenüber den Schlägen des Schicksals zuteil;⁴³⁴ umgekehrt muss sich der Mensch möglichst stoische Ruhe abringen, wenn er die durch sein Leben ausgedrückte Schönheit über jeden persönlichen Schmerz, jede Erfahrung persönlichen Leidens stellen soll.

Shakespeare verkörperte zunächst für Bahr selbst diesen untragischen Typus und führte ihn Bahrs Interpretation zufolge als Menschen der Zukunft in seinem Werk ein; darüber hinaus fand Bahr die Sachlichkeit von Shakespeares Stil bezeichnend. Was meinte er aber genau, wenn er von dessen Objektivität sprach?

Die Objektivität von seinem schauspielerischen Idol Novelli schildernd, meint Bahr, alle übrigen Schauspieler verhielten sich zu Novelli wie die modernen Schriftsteller zu Shakespeare:

Die modernen Autoren wissen [...] auch, daß der Dichter nicht im Subjektiven bleiben, sondern zum Objektiven durchbrechen und jede Person, die er in seinem Stücke braucht, von seiner eigenen Denk-, Handlungs- und Redeweise kunstmäßig und klar, absondern solle. Dies gelingt ihnen aber höchstens in den ruhigen Momenten; in den leidenschaftlichen hören wir sogleich den Dichter selbst heraus. [...] Dagegen wir aus dem Hamlet oder dem Macbeth niemals erfahren, auf welche Weise denn Shakespeare selbst traurig oder ehrgeizig gewesen sein mag, und der Lear ganz anders zornig als der Othello ist.⁴³⁵

Die Fähigkeit, sich zu verwandeln und zu verbergen steht also hinter diesem Durchbrechen zur Objektivität;⁴³⁶ das wird noch deutlicher, wenn Bahr von Novelli in Analogie zu Shakespeare sagt:

⁴³⁴ Eine interessante Analogie dazu bietet Bahrs spätere Ansicht über die Lebensanschauung eines Katholiken, ebenso wie seine Interpretation der barocken Einstellung zum Leben: Ein Katholik wisse, dass Politik unwesentlich sei, da sie sich ständig verändere, man selbst aber innerlich unverändert bleiben könne. Ein richtiger Katholik lebe in einer anderen Welt „und so sind für ihn Begegnungen mit seinem irdischen Schicksal niemals von entscheidender Macht, denn sie berühren ja sein inneres Schicksal nicht, es wird in einem andern Raum entschieden. [...] In dieser Erkenntnis wurzelt auch die Lebensmacht des barocken Zeitalters. Die zuweilen fast verruchte Kühnheit barocker Helden ist unerklärlich, wenn man nicht die Sicherheit ins Calcül zieht, die dieser Menschenart eingeboren war, die Sicherheit, dass unser wahres Leben erst drüben beginne, während wir uns hier auf Erden eigentlich bloss vorüber. Unser Dasein in dieser Welt ist sozusagen bloss ein Vorspiel, wodurch es freilich keineswegs an Bedeutung einbüsst, denn wie das Vorspiel einsetzt, dadurch wird ja schon das ganze Lebensspiel vorbestimmt“. (Zitiert aus dem Nachlass Bahrs: *Blaue Hefte*, Heft 47: „Maurice Baring, *The Coat without Seam*“, S.2f. Ohne Angabe einer Jahreszahl, vermutlich aber aus den frühen 30er Jahren, da Heft 42 aus dem Jahr 1931 stammt und *The Coat without Seam* 1929 erschienen war.)

⁴³⁵ So Bahr am 8. Mai 1900. (Bahr, *Premières*, S.171.)

⁴³⁶ Bahr selbst betont dies 1922, wenn er schreibt, „charakteristisch [sei] für jedes einzelne seiner Werke, gar aber für alle zusammen die Abwesenheit eines Dichters in Person: sie wirken, als könnten eigentlich nur sie selber sich gedichtet haben; [...] Jede Dichtung Shakespeares hat ihr eigenes Gesicht, keine hat sein Gesicht; [...] nur Shakespeares Dichtungen, sogar die Sonette, sind so verdichtet, daß der Dichter nirgends heraus und eigentlich sogar auch nirgends herein kann. Sie sind jede für sich ihre eigene Welt und haben auch unter sich nichts als dies gemein, solche Welten aus sich selbst zu sein.“ (Bahr, „Zur Shakespeareliteratur“. In: *Preußische Jahrbücher*: Bd. CLXXX, Heft 3, Sonderabdruck, Heft 1922, S. 298f. Nachlass: Zeitungsartikel: Schachtel 8, U-Z.) Dabei bezieht er sich auch hier auf Goethe: dieser habe einmal gesagt, dass „die besten Meister, in ihren glücklichsten Augenblicken, sich der höchsten Kunst nähern, wo die Individualität

„er lacht und weint jedesmal im Charakter seiner Rolle - er maskiert nicht nur sein Äußeres ins Lächerliche oder Erhabene, er maskiert seine Seele.“ (Ebd.)

Extreme Wandelbarkeit, aber auch Distanzierung liegen dieser Objektivität zugrunde; diese Distanz oder Undurchschaubarkeit habe Perikles, so Bahr im *Dialog vom Marsyas*, zur Errettung vor den Gefahren der Unmäßigkeit des Talents⁴³⁷ propagiert: Er habe gemacht,

daß für 'chic' gilt, so zu sein, wie er die Athener braucht. [...] Es gilt jetzt nicht mehr für 'fein', unruhig und ungeduldig zu sein, jede rasche Regung zu verraten, durch das Leben zu rasen. Froh und dankbar darin zu verweilen, sein Inneres bei sich zu verwahren, sich im ruhigen Genuß zu verwöhnen, wird Lebensart. Unbeweglich schön zu sein, [...] ist nun 'vornehm'. [...] der Athener [solle] sein Talent dämpfen, den Geist beschwichtigen, die Lust an der Ruhe genießen lernen.⁴³⁸

Undurchschaubarkeit war für Bahr aber auch ein wesentlicher Charakterzug des Engländers. Sie ist seinen Ausführungen im *Dialog* zufolge Voraussetzung einer Mäßigung des Ausdrucks, des Talents, ebenso wie einer äußeren Distanz gegenüber dem Schicksal. Von dieser äußeren Haltung erhoffte sich Bahr dann wohl ein Übergreifen auf die innere Gesinnung - entsprechend seiner Überzeugung, dass Bildung, wie bei den Griechen, mehr von außen nach innen wirken, also bilden im engeren Sinne des Wortes müsse.

Shakespeare entsprach in seiner „Objektivität“ dem Bild, das Bahr sich von dem Engländer seiner Zeit machte. Von einem überwältigenden Gefühl der Leidenschaft gepackt warf dieser jedoch, so Bahr, im *Timon* diese Maske der Sachlichkeit ab: „Aus dem größten Dichter, der je war, springt hier plötzlich derselbe gepeinigt stöhnende, heulende, rasende Mensch hervor, der jeder von uns ist, wenn es auch Glückliche gibt, die es nicht bemerken. Und dann verstummt die Kunst.“⁴³⁹

Kunst setzt also, das wird hier nochmals deutlich, in Bahrs Augen zumindest die teilweise Verwandlung, „Maskierung“ des Schaffenden voraus; es scheint auf den ersten Blick eine von vielen Bahr'schen Widersprüchlichkeiten zu sein, wenn er sich nun gerade von der plötzlich hervorbrechenden Subjektivität, der individuellen Persönlichkeit des Dichters so fasziniert zeigt. Ganz ähnlich äußert sich Bahr auch in einer der japanischen Schauspielerin Sada Yacco gewidmeten Theaterkritik: Die Japaner selbst würden vermutlich die durch sie ausgelöste Faszination der Europäer gar nicht verstehen, „während [so vermutet Bahr,] für uns gerade in ihrer 'Unvollkommenheit' der Reiz besteht, darin, daß wir an ihr eine uralte, geheiligte, wie versteinte Tradition plötzlich durch eine unbezwingliche und überwältigende Natur aufgegriffen, durchbrochen und zersprengt sehen.“⁴⁴⁰

Tatsächlich bewegt sich wohl jedes Kunstwerk - je nach Epoche und Form variierend - zwischen einem Höchstmaß an Allgemeingültigkeit einerseits und individuellem Ausdruck der Person des Künstlers andererseits.

verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird.“ (Ebd., S.299.) Bei den meisten Künstlern würde dieses „durchaus Rechte“ gleich wieder getrübt, „Shakespeare aber scheint eigentlich überhaupt nur aus solchen glücklichsten Augenblicken der Meisterschaft zu bestehen“. (Ebd.)

⁴³⁷ Vgl. Bahr, *Dialog vom Marsyas*, S.33.

⁴³⁸ Ebd., S.41.

⁴³⁹ Bahr, *Glossen*, S.450.

Bahrs Kritik „*Sada Yacco*“ liefert, abgesehen von dieser Parallele, auch Hinweise darauf, welches Ziel Bahr in seiner Gespanntheit zwischen diesen beiden Polen vor Augen hatte, was Shakespeares Objektivität in seiner Ästhetik für ihn bedeuten konnte: die japanische Kultur und darstellende Kunst erscheint darin als Gegenpol zur individualistischen Kunst des zeitgenössischen Europa; englische Kultur, besonders deren Repräsentant Shakespeare, hingegen verkörpern für Bahr in gewissem Sinne die Synthese dieser beiden unterschiedlichen Ausrichtungen. In Japan, so Bahr, werde jeder

Ausdruck, der einmal von einem für ein Gefühl oder einen Gedanken gefunden worden ist [...] von allen angenommen, [...] aufgehoben, [...] Gesetz, und die Arbeiten der Generationen fügen und schließen sich nach und nach zu einer so festen Sitte zusammen, daß sich der einzelne mit seiner schwachen Person kaum darin regen kann. Ja, es wird geflissentlich vorgesorgt, solche Regungen zu hemmen. (Ebd., S.204f.)

Auch die englische Schauspielkunst sei nicht individuell, suche nicht den persönlichen Ausdruck. Der Engländer wolle an seinen Schauspielern vielmehr „vereinbarte Zeichen“ dargestellt sehen. Diese Zeichen hätten für ihn symbolischen Gehalt, würden ihn sofort in die richtige Stimmung versetzen. Abgesehen von dieser praktischen Funktion sei es eben

überhaupt nicht englisch, öffentlich sein Inneres zu zeigen, was der Engländer auch im Leben nie tut, er begnügt sich, durch Redensarten oder Mienenspiele, die für alle menschlichen Fälle genau durch das Herkommen abgemacht sind, seinen allgemeinen Zustand (von Leid oder Lust) anzudeuten, und meint, daß er mit der persönlichen Form, die dieser Zustand nun gerade bei ihm annimmt, seine Mitmenschen nicht zu behelligen habe (was wieder nur ein Mittel mehr ist, seine eigene Freiheit wie die der anderen zu bewahren).⁴⁴¹

Während die japanische Kultur dem Einzelnen keinerlei Spielraum läßt, ist es in England also gerade die starke Tradition, die dem Individuum seine Freiheit garantiert. Seine Reflexionen auf den Bereich des praktischen Lebens übertragend, schrieb Bahr 1909:

Hier in England ist's die Landessitte, daß alles eingeteilt ist; jede Erfahrung, die man einmal irgendwo gemacht hat, wird aufbewahrt und ausgenutzt, seit Jahrhunderten lernt jedes Geschlecht vom anderen, in allen Dingen ist die Weisheit der Väter lebendig, in England wird [im Gegensatz zu den österreichischen Landen] keine Dummheit zweimal gemacht. [...] [Jede 'beste Lösung' eines Problems, einer Aufgabe werde in England] allgemein angenommen und [...] sozusagen mechanisiert, bis sie jedem schließlich so geläufig ist wie Gehen oder Atmen, so daß er gar nicht mehr erst daran zu denken, keinen Akt der Reflexion oder des Willens braucht und gar keine Mühe damit hat; dies ist der Grund der unglaublichen Freiheit, Leichtigkeit und Sicherheit alles englischen Lebens. Das englische Leben beruht darauf, daß keine Erfahrung eines einzelnen jemals dem Ganzen verloren geht. Jede Erfahrung eines einzelnen wird zum Gemeingut der ganzen Nation.⁴⁴²

Dieses perfekte Funktionieren der englischen Gesellschaft war in Bahrs Augen das Verdienst der vorbildlichen englischen Verwaltung. In Japan schien ihm das Theater eine ähnliche Funktion zu erfüllen: dieses hätte die Aufgabe, „für das Leben ein heroisches Ideal aufzustellen. Das Theater will dort eine Schule des schönen Lebens, gewissermaßen ein offenes Buch *del cortegiano* für das

⁴⁴⁰ Bahr, *Rezensionen*, S.208f.

⁴⁴¹ Bahr, „Ein Doppelleben“, S. I. Nachlass: Zeitungsartikel und Diverses 24.

⁴⁴² Hermann Bahr: „Charing Croß und Südbahnhof. London.“ In: *Neues Wiener Journal*, Jg. 18 (1910). Nr. 5901, 27. März 1910, S.8f.

Volk sein“.⁴⁴³ Wie in seinen Ausführungen über die Griechen im Zeitalter des Perikles im *Dialog vom Marsyas* erscheinen innere Haltung und äußere Wirkung engstens miteinander verbunden, wenn er schreibt, der Japaner komme

ins Theater wie zu einem moralischen Anstandslehrer [...], um hier zu erfahren, wie sich der sittliche Mensch in den Fällen des Lebens, in der Liebe, im Unglück, in allen Wechseln des Schicksals zu betragen, wie er dabei die Hand zu halten, den Körper zu biegen und sich zu verneigen, wie er durch jedes Ereignis groß und edel dahinzuschreiten hat. Der beste Schauspieler ist dort, wer der vollkommenen Lebensart so Herr geworden ist, daß er sich in keiner Lage jemals vergißt und niemals mehr auf einer persönlichen Bewegung ertappen läßt. (Ebd., S.206f.)

Während der Japaner also idealerweise alles Individuelle ausschaltet, ganz zum „Typischen“ neigt - „Der Geist dieses Volkes [so Bahr,] scheint also überall alles Zufällige und Willkürliche und Persönliche auszuschließen, um zum Wesentlichen, Notwendigen und Typischen einzudringen.“ (Ebd., S.207.) - lässt das Englische, wie oben erwähnt, gleichzeitig Raum für das Individuelle, war es die Kunst Shakespeares, in seiner Dichtung das Typische mit dem Individuellen, das „Exemplar“ mit dem Typus zu verbinden.

Die großen englischen Schauspieler, so Bahr, hätten „dadurch einen besonderen Reiz, indem ihre Natur zuweilen doch stärker ist als der Wunsch, das Herkommen zu erfüllen.“⁴⁴⁴ Das Vereinbarte wird also in vereinzelt Augenblicken doch durch die Darstellung der individuellen Persönlichkeit des Schauspielers durchbrochen, was für Bahr, ganz wie bei der Japanerin Yacco, den besonderen Reiz ausmacht. Man kann sich fragen, ob dies in Bahrs Augen einer Verbindung des Typischen mit dem Individuellen gleichkommt oder einem Widerspruch zu seiner Forderung von Objektivität, die er ja, etwa am Beispiel Novellis, auch für den Schauspieler geltend gemacht hatte. Jedenfalls scheint es so, dass Bahr auf dieses Wechselspiel genau in jener Form anspricht, wie er durch das Zerschlagen der Objektivität in Shakespeares *Timon von Athen* fasziniert war.

Auf das gestalterische Prinzip Shakespeares, das Verbinden von Typischem und Individuellem weist auch Bahrs Urteil über die Schauspielkunst Novellis hin, die er ja zuvor unmittelbar mit der Kunst des Schauspieler-Dichters Shakespeare vergleicht: Novelli, so Bahr, stelle

jedesmal einen durchaus besonderen und singulären, so nur einmal und nie wieder vorhandenen Menschen hin; bald aber empfinden wir, daß dieses äußerst persönliche Exemplar zugleich doch das vollkommenste Beispiel seiner ganzen Gattung ist [...]. Auf ein paar Typen, die er freilich mit ungemeiner Gegenwart [...] erfüllt, führt er zuletzt die ganze Menschheit zurück.⁴⁴⁵

Dem ganz entsprechend, sagt er Jahre später von Shakespeare: „Er geht erst von der Erscheinung zur Idee zurück, er bringt Individuelles aufs Typische, doch nur um Idee dann gleich wieder noch stärker erscheinen, den Typus sich noch individueller inkarnieren zu lassen.“⁴⁴⁶

Bahr selbst versuchte in seinem schriftstellerischen Werk beides umzusetzen: die Reduktion der Menschheit auf eine Reihe von repräsentativen Typen sowie, in deren Gestaltung, die Verbindung

⁴⁴³ Bahr, *Rezensionen*, S.206.

⁴⁴⁴ Bahr, „Ein Doppelleben“, S.I, Nachlass: Zeitungsartikel und Div. 24.

⁴⁴⁵ Bahr, *Premières*, S.180.

⁴⁴⁶ Bahr, „Zur Shakespeareliteratur“, S.303, Nachlass: Zeitungsartikel: Schachtel 8, U-Z.

des Typenhaften mit dem Individuellen. Die Frage hier kann weniger sein, in welchem Ausmaß ihm dies gelungen ist, sondern eher, welche Überlegungen hinter dieser ästhetisch-kompositorischen Zielsetzung standen, woher die Impulse dafür kamen.

Bahr selbst legte in einer Aufzeichnung in seinem Skizzenbuch 1901-02 ganz explizit dar, dass ihm sowohl Shakespeare als auch Goethe als Vorbild in dieser Hinsicht diene:

Zwischen dem Typus und dem Exemplar suche ich also, um mir die Welt in Ordnung zu halten, ohne sie doch ins Gedachte zu verlieren, Wesen, die beides verbänden. Ich suche Heroen oder Heilige, wie man es nennen will. Und ich habe sie bei Shakespeare und Goethe gefunden, deren Gestalten höher als es je ein Exemplar sein kann, und doch so bestimmt sind, als es nur irgend ein Exemplar sein kann. Von geistlicher Seite mag man das als ein Bedürfnis nach Religion deuten. Ja, doch nach einer sinnlichen, nach einem neuen Heidenthum. Es ist das Bedürfnis nach einer Mythologie, ohne welche ich mir keinen Menschen denken kann; er nehme sie, wie seine Rasse sie ihm gibt. (Tb 3, 111)⁴⁴⁷

Diese Wesen, die beides verbänden, wären, wie wir gesehen haben, zugleich typenhaft, in ihrer Darstellung auf bestimmte, besonders ausgeprägte Charakterzüge reduziert, und individuell. Die Verbindung von Typus und Exemplar brächte Ordnung, Fassbarkeit, eindrücklichere Wirkung in den überhöht dargestellten Elementen einerseits und - weniger starr und fixiert als der Typus - die Bewahrung von Individualität andererseits. Die „Spannung zwischen Wechsel und Beharren“, von der Markus Meier in anderem Zusammenhang spricht⁴⁴⁸, träfe auch auf diese Synthese zu.

Der Schaffende verfolgte damit wohl die Intention, seinen Gestalten die individuelle Charakterisierung zu geben, die der Mensch im Zeitalter des Individualismus, vor allem aber der von naturalistischer Ästhetik beeinflusste Mensch erwartete, andererseits versprach ihm das Typenhafte, den Menschen von der Zufälligkeit der äußeren Erscheinung zu befreien, zum Notwendigen und Wesentlichen - ein grundlegendes Motiv des Künstlers der Moderne - zu führen. Aus rein ästhetischer Perspektive erscheint die Orientierung am Typus, die ja Komprimierung, Reduzierung bedeutet, als Möglichkeit, dem Werk Form und Einheit zu verleihen. In dem Ausmaß, in dem man Aussagen von Figuren aus dem literarischen Werk als direkten Ausdruck des ästhetischen Konzeptes des Verfassers verstehen kann, wird klar, dass Bahr selbst nach der Jahrhundertwende einen Weg der Vereinheitlichung seines Werkes suchte:⁴⁴⁹ Er lässt den Maler Höfelind „eine Phantasie aus[drücken], die [,so Meier,] eigentlich der Literatur gilt: Der Künstler müsse eine Form finden, die aus vielen disparaten Abbildungen zuerst einen Zyklus von zwölf repräsentativen Einzelwerken hervorbringe, die später noch stärker, nämlich auf drei, zusammenschmelzen könnten.“ (Ebd., S.206.) Analog dazu, entsprechend dem Prinzip der Komprimierung, vertritt Raderer im *Inwendigen Garten* die Ansicht, ein gelungener Roman „sei eine Nusschale, die alle Geheimnisse des Lebens enthalte [...], also [,so Meier] eine Einheit, die Vielheit in sich aufnehmen und zusammenhalten kann.“ (Ebd.)

⁴⁴⁷ Diesen Vorbildcharakter belegt auch die folgende Stelle: „Shakespeare ist darin groß, wie er jeden in seinen eigenem Rhythmus einhüllt und dann doch alle zu einer ungeheuren Fuge faßt.“ (Tb 2, 203)

⁴⁴⁸ Vgl. Meier, *Prometheus*, S.122.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S.207.

Bemerkenswert ist, dass Bahr als Kulturkritiker dem entsprechende Visionen einer neuen Gesellschaft entwickelte, einer Gesellschaft, die ein „Miteinander in Vielheit“⁴⁵⁰ garantieren, die Bedürfnisse der Gemeinschaft mit denen des Individuums ausgleichen sollte. Andererseits fällt in Bahrs Versuchen zur Charakterisierung der Engländer auf, dass er sehr stark zur Reduzierung auf das „Typenhafte“ neigt, dass er einer Versuchung erliegt, die, so muss man fairerweise ergänzen, in einem solchen Unterfangen immer verlockend ist. Insofern kann „Bahrs Engländer“ auch nur eine Abstraktion, eine Orientierungshilfe gewesen sein, nicht die Beschreibung eines so tatsächlich existierenden Menschen.⁴⁵¹

Es wäre einiger Überlegung wert, inwiefern Bahr darin einer nationalen (englischen) Mythologie nahekommt, - in Analogie dazu, dass er sein Suchen nach Figuren „zwischen Typus und Exemplar“ als „Bedürfnis nach einer Mythologie“ bezeichnet. Was steht bei Bahr hinter diesem Bedürfnis?

Der gängigen Mytheninterpretation der Moderne zufolge kehre, so Farkas, die „zyklische Bewegung der Geschichte [...] im Mythos zu ihrem Ausgangspunkt zurück“. (Ebd., S. 58.) Für den Kulturkritiker Bahr war die temporäre Rückkehr an den Ursprung, das Besinnen auf den Urmenschen in ihm das Gebot für den überzivilisierten Menschen, denn „wenn der Mensch in seiner Form keinen Atem mehr hat, dann küßt er gleichsam die Erde, um Kraft aus ihr zu saugen, und kehrt zum Anfang zurück, freilich nur, um, ist das Hindernis einmal weg, seine neue Form zu finden, den neuen Bedingungen gemäß“.⁴⁵²

Kunst war das Medium, das laut Bahr in der Form des von ihm imaginierten Gesamtkunstwerkes an diesen Ursprung zurückzuführen vermochte, „den mythischen Urgrund menschlichen Empfindens“ vermitteln konnte.⁴⁵³ Kunst, so scheint es, bedingt den Mythos also in doppeltem Sinne: zum einen ist Mythos im Gesamtkunstwerk, nicht aber verbal, vermittelbar,⁴⁵⁴ zum anderen erhält sie in Bahrs bzw. des Meisters Entwurf einer mythischen Dichtkunst im *Dialog vom Tragischen* den Auftrag, moderne Mythen zu kreieren, die zum nachzuahmenden Vorbild werden sollten. Nur in der Gestaltung dieser Mythen besaß Kunst aber auch die Macht, die Funktion, die ihr innerhalb der Gesellschaft zugeschrieben wurde, zu erfüllen, also vor allem ihr gesellschaftsreformatorisches Potential zu entfalten, da der Mythos im Gegensatz zu Sprache und

⁴⁵⁰ Bahr betont etwa die Bedeutung des Gegensatzes sowohl für den Einzelnen, als auch für die Nation: bei Anerkennung des Anderen müsse aber auch das Gemeinsame, Verbindende dahinter gesehen werden: „Kein Vertuschen von Gegensätzen soll versucht werden, denn Gegensätze sind Ausdrücke des Urlebendigen, an Gegensätzen entzündet sich die Lebenskraft. Ja sie brauchen einander, sie fordern einander [...] Eine Nation vernichtet sich, wenn in ihr das Gefühl verlischt, daß hinter allen Gegensätzen, die sie nicht entbehren kann, ohne sich in einen ratlosen Monolog zu verlieren, etwas Gemeinsames liegt, das erst ihren Lebenssinn enthält.“ (Bahr, „Genius“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 3, F-H.)

⁴⁵¹ Farkas diagnostiziert dasselbe Problem in Bahrs Weltwahrnehmung, führt es jedoch auf eine andere Ursache zurück: Bahrs „ganzheitliche Sichtweise lief Gefahr, den besonderen Charakter der Persönlichkeit, Volk und Kosmos zu negieren und diese Wesenheiten in eine mechanische Relation verbannen zu wollen.“ (Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S. 76.)

⁴⁵² Bahr, *Essays*, S. 139.

⁴⁵³ Vgl. Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S.70f.

Vernunft ganzheitlich wirkt, das Vor- und Unbewusste im Menschen anspricht und damit erst die Kraft der Verwandlung hat.

Auf nationaler Ebene kann der Mythos identitätsstiftend wirken:⁴⁵⁵ im Glauben an ihn verbindet er die Menschen eines Kulturraumes; der Mythos liefert auch allgemein akzeptierte ethische Maßstäbe, die, wenn internalisiert, ein Handeln ohne Reflexion - für Bahr ganz nach dem Vorbild Horatios - ermöglichen würden und so dem Menschen Sicherheit geben. Tatsächlich scheint es so, als ob Bahr das gesamte englische Volk in der Gefolgschaft Horatios zu sehen gewillt wäre, wenn er sich in einem Artikel aus dem Jahre 1923 auf Carlyle bezieht:

Carlyle [, so schreibt Bahr einleitend in seinem Artikel „Genius“,] hat einmal den Engländer unter allen Völkern der Welt the stupidest in speech, the wisest in action genannt: was der Engländer sagt, ist Unsinn, aber sobald er handelt, trifft er das Rechte; his unspoken sense, sein inneres Gefühl für die Wahrheit, für die Wirklichkeit, für das, was er in eben diesem Augenblick zu tun und zu lassen hat, ist untrüglich.⁴⁵⁶

Tradition und Intuition bilden die Basis für diese Sicherheit im Handeln; beide reflektieren Bahrs Skepsis gegenüber Bewusstsein und Verstand; darin ist schließlich die Quintessenz dessen zu sehen, was für Bahr sowohl den englischen *Gentleman* als auch den Künstler auszeichnet, denn der Begriff des *Gentleman* bedeute für den Engländer,

in jeder Lage, sozusagen automatisch, das Rechte zu treffen, ohne Reflexion zu brauchen, die ihn auch bloß irre machen würde. Handelnd gleicht er durchaus dem echten Künstler, der ja auch einfach dem Diktat seiner Eingebung gehorcht, aber wenn er sich dann etwa hinterher Gründe dazu sucht, unsicher wird. (Ebd.)

In diesem Sinne entsprechen Künstler und *Gentleman* Bahrs Ideal des modernen Menschen; der Künstler hätte in seinen Augen, wie im *Dialog vom Tragischen* propagiert, aber auch die Aufgabe, moderne Mythen zu schaffen. Denn nur eine so entstehende neue mythische Dichtkunst hätte die erforderliche gestalterische Kraft, die didaktische Wirkung: nach ihr sollten die Nachkommen leben lernen.⁴⁵⁷

Das mythenhafte Vorbild, das Bahr wählte und in seiner Epik und Dramatik umzusetzen versuchte, ist, wie gesagt, der „konziliante“ oder „untragische“ Mensch, manchmal auch „Unmensch“ genannt, ein Mensch, der die Einsicht erlangt hätte, dass es „keine umfassende Gerechtigkeit, nur die Weisheit des Masshaltens und der Begrenzung“ (ebd., S.154.) gibt. Es ist dies die Einsicht des Herzogs in *Maß für Maß*, eine Einsicht, die in Bahrs Augen auch Shakespeare selbst gehabt haben muss, denn die Figur des Herzogs sei ihm gerade deswegen so wichtig gewesen. Interessant ist, dass Bahr im *Dialog des Tragischen* nicht Shakespeare, sondern Goethe als neuzeitliches Modell des konzilianten Menschen präsentiert (vgl. ebd., S.153.), zumal

⁴⁵⁴ Dies entspricht auch der Überzeugung Richard Wagners. (Vgl. ebd., S.58.)

⁴⁵⁵ Vgl. Robert Menasse: *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*. Suhrkamp 1995, [=Suhrkamp Taschenbuch 2487], S. 104.

⁴⁵⁶ Bahr, „Genius“, Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 3, F-H.

die „Weisheit des Masshaltens und der Begrenzung“, die dem neuen Menschen abverlangt wird, wie oben angedeutet, an Bahrs Sicht des Engländers erinnert. Während im *Dialog* jedoch dem Menschen zur Erleichterung der aufgestauten Triebspannung das Ventil des kurzzeitigen Chaos zugestanden wird, scheint die englische Gesellschaft nach Bahrs Verständnis ohne dieses Chaos auszukommen, da sie jedem Einzelnen seine persönliche, begrenzte Freiheit lässt, sich aber jeder strengen Regeln des öffentlichen Verkehrs unterwirft, was ein konfliktfreieres Zusammenleben, eine zivilisierte Gesellschaft, garantiert. In einer aktuelleren Perspektive der „civil society“, beachtenswerterweise von einem Amerikaner entworfen, erscheinen hingegen Meinungsverschiedenheiten - die der Engländer laut Bahr nicht aufkommen ließ - als „Höhepunkt der Zuvorkommenheit oder ‘civility’“: „Zuzugeben, daß wir legitim anderer Meinung sind, ermöglicht ein gemeinsames öffentliches Leben trotz Differenzen.“⁴⁵⁸

Shakespeare, Schauspieler: neues Drama, neuer Mensch

Zum Abschluss dieses Kapitels soll einerseits erörtert werden, was Bahrs Vorstellung des Schauspielers Shakespeare genau bedeutet, warum sich in Bahrs Sicht der Schauspieler als Förderer der Evolution und Prototyp des „neuen Menschen“ anbietet: das ist der inhaltlich-kulturkritische Aspekt dieses Themas; der ästhetische oder formale ergibt sich in Beantwortung der Frage, was Bahr unter dem Schauspielerischen in Shakespeares Werk versteht, wie er dies in seiner eigenen Ästhetik, seinen Entwürfen zur Kunst, besonders zum Drama der Zukunft umsetzt. Die Frage, die schließlich die beiden Aspekte zu verbinden scheint, ist die der Selbstinszenierung: inwiefern ist Bahr als Feuilletonist, Kulturkritiker und Schriftsteller in seiner Person und in seinem Werk Schauspieler?

Wenn Bahr vom Schauspielerischen bei Shakespeare spricht, meint er zunächst vor allem dessen Verhältnis zu Welt und Leben, das für ihn vorbildhaft wird. So schrieb er am 1. Mai 1896 in sein Tagebuch:

Mein Gefühl wird immer heiterer, wendet sich gern dem Tätigen der Welt zu, die Verstimmungen und schwarzen Launen von einst entweichen. [...] Die Beschäftigung mit Shakespeare fördert mich immer. Seine Weltanschauung, die ‘schauspielerische Vision’ der Dinge, eigne ich mir an: nun kann ich tun, nun kann ich nicht mehr leiden. Es treibt mich, zum Objektiven durchzubrechen, ‘mein bißchen subjektiver Jammer’ ist mir nicht mehr so wichtig.⁴⁵⁹

Für den jungen Bahr war Shakespeare, abgesehen von allen künstlerischen Impulsen, offenbar eine Hilfe, das Leben zu bewältigen. Die Beurteilung der Ereignisse des Lebens nach ihrer

⁴⁵⁷ Vgl. Meier, *Prometheus*, S.153.

⁴⁵⁸ Allan Janik: „Liberalismus und Aufklärungswelt: Definition und Entwicklungszusammenhänge.“ In: *Liberalismus: Interpretationen und Perspektiven*. Hrsg. v. Emil Brix u. Wolfgang Mantl. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1996, [= Studien zu Politik und Verwaltung, Bd.65], S.76.

⁴⁵⁹ *Prophet der Moderne*, S.78.

ästhetischen Wirkung aus der Perspektive des Zusehers⁴⁶⁰, - wie oben anhand seiner frühen Shakespeare-Interpretationen aufgezeigt - lieferte ihm einen Maßstab, der zum Handeln befähigen sollte und ließ das eigene, subjektive Empfinden nebensächlich erscheinen. Diese Haltung, die sich natürlich in seinem Verhältnis zur Kunst und seinem eigenen Schaffen niederschlägt, ist einerseits charakteristisch für den ästhetizistisch geprägten Bahr. Andererseits wird, wie oben bereits angedeutet, die Auffassung vom Leben als (Schau-)spiel für den späten Bahr wieder wesentlich: in seiner Sicht des Barock wurde freilich der künstlerische Aspekt vom religiösen ergänzt. Das „deutlichste Merkmal“ des Barock war ihm jenes, „daß durch seinen Geist jede Kunst zu Schauspielkunst wird, weil ihm [...] der Mensch selber nur ein Schauspieler, das Leben selber nur ein Schauspiel vor dem lieben Gott ist“.⁴⁶¹ Bemerkenswert ist, dass Bahr Shakespeare denn auch „am Eingang des Barock“ ansiedelt,⁴⁶² man also mit umso mehr Berechtigung argumentieren könnte, dass Bahrs Auseinandersetzung mit dem Werk Shakespeares die Grundlage für seine spätere Hinwendung zum Barock bildete - ebenso wie die von ihm etwa in seinem „Dr. Jekyll“-Aufsatz konstatierte Zweideutigkeit des Engländers mit seiner Interpretation des Barock, dessen Zweideutigkeit - er selbst sagt: „hunderttausenddeutig ist es“⁴⁶³ -, korrespondiert.

Schauspieler war Shakespeare als Dichter für Bahr auch in dem grundlegenden Sinne, dass er das Theater aus erster Hand kannte, und so für die Mitglieder seiner Truppe Rollen zu schreiben vermochte, denen ihre Theaterwirksamkeit sicher war. 1922 brachte Bahr das Phänomen Shakespeare auf die folgende Formel: Dieser sei „ein elementarer Schauspieler höchsten Grades [gewesen], doch mit irgend einer inneren Hemmung [...] so daß er seine Schauspielkunst nicht als Schauspieler, sondern nur auf dem Umweg durch die Wortkunst [habe] ausüben“⁴⁶⁴ können. Interessant ist, dass Bahr, obwohl er Shakespeare als großen Denker und Dichter höchsten Ranges bezeichnet,⁴⁶⁵ die Tätigkeit des Schauspielers höher zu bewerten scheint als die des Dichters: „seine Kraft reichte nicht zum Schauspieler [...] er begnügte sich den Schauspielern, die von ihrer Begabung verlangten Rollen zu bieten.“ (Ebd.) Shakespeare war für ihn nun, gegen Ende der 20er Jahre, ein „miserabler Komödiant“, schauspielerisch talentlos; daher erklärt er sich auch „die tiefe Melancholie Shakespeares, dieses Rafaels ohne Hände“.⁴⁶⁶ Shakespeare ist der „geborene

⁴⁶⁰ Die perfekte Verkörperung des Typus des „Zuschauers“ erscheint Bahr jedoch - viel mehr als Shakespeare - Goethe zu sein; am 31. März 1904 vermerkte Bahr in seinem Tagebuch: „Perikles wußte, daß ruhiges Schön-Sein, Schwänen gleich, die höchste Lust ist. Antipoden, ja die beiden Enden der Welt: Perikles und der absolute Zuschauer Goethe. Dazwischen Shakespeare als Schöpfer (der aber weiß, daß es nur ein Surrogat ist, daß er hinter jedem eleganten Lord zurücksteht, und der sich deshalb bescheiden ins Dunkel drückt).“ (*Prophet der Moderne*, S.180.) Bloßes vornehmes Sein, so scheint es, wird dem Schaffen, und jetzt auch dem zuschauenden Genießen gegenüber der Vorzug gegeben.

⁴⁶¹ Hermann Bahr: *Summula*. Leipzig: Insel 1921, S. 176.

⁴⁶² Vgl. Bahr, „Zur Shakespeareliteratur“, S.304, Nachlass: Zeitungsartikel: Schachtel 8, U-Z.

⁴⁶³ Vgl. Bahr, *Summula*, S.175.

⁴⁶⁴ Bahr, „Zur Shakespeareliteratur“, S. 303, Nachlass: Zeitungsartikel: Schachtel 8, U-Z.

⁴⁶⁵ Vgl. Bahr, *Blaue Hefte*, Heft 8, S.6. (Nachlass)

⁴⁶⁶ Hermann Bahr: „Der Strohmann Shakespeare“, S.2. Aus dem Nachlass: Zeitungsartikel, Schachtel 7, S-T. Ohne Angabe von Erscheinungsort und -datum, vermutlich aber aus dem Jahre 1927. (Bahr bezieht sich in dem Artikel auf Bacons Todestag - 9. April 1626 - und auf die Tatsache, dass England diesen Gedenktag im vorigen Jahr gefeiert habe. [Vgl. S.2.])

Schauspieler“, der sich nur als Dichter ausdrücken kann: er verfügt über das, was das Wesen des Schauspielers für ihn vor allem ausmacht, die Verwandlungsfähigkeit, nicht auf der Bühne, sondern zuhause; daheim fühle er sich „mit Entrückungen aus sich selbst und Entführungen in einen unerschöpflichen, einen grenzenlosen inneren Gestaltenwechsel gesegnet“. (Ebd., S.2.)

Ein solches ekstatisches Sich-verwandeln⁴⁶⁷ zeichnet in Bahrs Augen den „echten Schauspieler“ aus: dieser gebe sich,

so bald ihn sein Stichwort auf die Szene ruft, [...] keineswegs etwa bloß den Schein einer äußeren Selbstverwandlung [...], sondern [werde] unwillkürlich von einer inneren Selbstverwandlung ergriffen, ja sozusagen überfallen, sich selber entrissen und ohne seinen Willen, ja oft genug fast wider seinen Willen von einer unbekanntem Macht getrieben [...]. Es ist kein Lob, wenn wir von einem Schauspieler sagen, er beherrscht seine Rolle. Nein, der echte Schauspieler beherrscht sie keineswegs, sondern sie beherrscht ihn, er verliert sich an sie, er ist nicht mehr derselbe, er wird entrückt. (Ebd.)

Laut Bahrs Verständnis der Schauspielkunst wird also die Verwandlung des Schauspielers auf der Bühne von allen bestimmenden Merkmalen der Ekstase begleitet; in seinem Feuilleton „Die Ekstase“ führt er die Schauspielkunst auch auf ihren (vermeintlichen) Ursprung, die Verwandlung im Zustand der Ekstase, zurück. Die Ekstase, so Bahr, sei zum einen gekennzeichnet durch das „schmerzlich selige Gefühl: nicht mehr dasselbe zu sein“, die Transfiguration⁴⁶⁸; zum anderen dadurch, dass dieser andere, neue Mensch als der „eigentliche“, „wahre“ empfunden werde; schließlich dann durch das Anwachsen dieser anderen, göttlichen Person ins Grenzenlose: „der Einzelne kehrt ins Ganze ein, der Schein ertrinkt im ewigen Wesen. Dies ist das ‘Zusammenfallen mit Gott’, [...] die unio mystica“. (Ebd.)

Wie die Erkenntnis im Zustand der Ekstase „unsinnlich“ sei, quasi innere Sinne entstehen lasse (vgl. ebd., S.1.), verfügt der Schauspieler laut Bahr über einen weiteren Zugang zu einer inneren Erkenntnisquelle, der des Unbewussten: Schauspieler befinden sich für Bahr „irgendwie noch in der Nähe des Urmenschen: sie reagieren wie der Urmensch auf alles zunächst durch Gebärden und von Gebärden aus geht dann die Mitteilung erst ans Bewusstsein, dessen Antwort wieder an Gebärden zurückkehrt.“⁴⁶⁹

Ekstatische Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers und seine Verbindung zum Ursprünglichen, Unbewussten machen auch klar, dass dieser für Bahr die Vorreiterrolle in der Evolution des neuen, modernen Menschen übernehmen konnte, aber nicht nur das: er sollte auch entscheidend dazu beitragen, dass die Intention des sich entwickelnden „germanischen Dramas“ erfüllt werde; diese bestand darin,

⁴⁶⁷ Der Meister des *Dialogs vom Tragischen* betrachtet das Prinzip der Verwandlung als lebensbestimmend, das Wesen des Schauspielers als allgemeingültig. Der Schauspieler wird darin als Erzieher präsentiert, da die ekstatischen Momente der Verwandlung auf der Bühne zur Evolution tendierten; die darauf folgende „gemeine Depression“ im Alltagsleben sei nur eine Pause, in der sich die Kraft erholen müsse, bevor neue Verwandlungen vollzogen werden könnten. (Vgl. Meier, *Prometheus*, S.157.)

⁴⁶⁸ Vgl. Bahr: „Die Ekstase“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 186, 36. Jahrgang, 8. Juli 1902, S.2.)

⁴⁶⁹ Bahr, „Zur Shakespeareliteratur“, S.304, Nachlass: Zeitungsartikel: Schachtel 8, U-Z. (Vgl. dazu Bahrs Einschätzung der Gebärde und des Unbewussten in seinem Feuilleton „Marionetten“. In: *Die Zeit*, Bd. IV (1895), Nr. 46, 17. August 1895.)

einen vollkommenen und absoluten Ausdruck zu schaffen, der das zuschauende Volk zwingt, genau das, was der Dichter einen Moment lang in einer ungeheuren, plötzlich den tiefsten Sinn des Daseins durchleuchtenden Erregung erblickt, gehört, gespürt, gedacht und erkannt hat, ganz ebenso mit derselben Intensität, derselben unmittelbaren Gewißheit und derselben Energie des zugleich äußeren und inneren Schauens zu erleben. Dazu genügt das Wort nie, es ist zu weit, es ist ja doch immer nur ein Zeichen in der Ferne, wie eine wehende Fahne, die uns anzeigt, daß dort drüben, dort draußen etwas vorgeht, aber nicht: was. Dies wird erst durch die Gebärde des Schauspielers bestimmt, der an seinem Körper das Wort individualisiert.⁴⁷⁰

Wort des Dichters und Gebärde des Schauspielers sollen das Publikum die Ekstase des Kurationsprozesses nacherleben lassen.⁴⁷¹ Doch selbst in ihrem Zusammenwirken sind diese noch unzulänglich: Musik und Farbe, die Gestaltung des Bühnenbildes vervollständigen erst das „Kunstwerk der Germanen“ (vgl. ebd., S.50.); ein Konzept das, wie Meier anmerkt, wesentlich von Wagners Gesamtkunstwerksidee beeinflusst wurde. Bahr erkennt diesen Einfluss an⁴⁷² - das Kunstwerk der Germanen habe „von Shakespeare zu Goethe und Schiller, von Goethe und Schiller zu Wagner immer heftiger nach der Vereinigung aller Künste [ge]drängt“ - die jetzige Entwicklung führe aber über Wagner hinaus, denn dieser habe die Malerei nicht gehabt. (Vgl. ebd., S.49.)

Diese hinzuzufügen, [so Bahr,] wie er die Musik hinzugefügt hat, nämlich nicht als eine Begleitung, sondern als den mit dem Worte zugleich geborenen Ausdruck, der dasselbe wie das Wort, aber im Elemente der Töne, nicht für die Dimension des Verstandes, sondern für die des Gefühles ist, verlangt unsere ganze Entwicklung, die dadurch erst das Drama der Germanen auf die Höhe der griechischen Tragödie bringen wird, wohin es freilich von einer ganz anderen Seite als diese gelangt, nämlich ursprünglich, recht unserer Rasse von einsamen Menschen gemäß, vom Worte her, vom Mittel des einzelnen aus ... (Ebd.)

In welcher Weise kann aber Shakespeare am Anfang der Entwicklung eines „Kunstwerks der Germanen“ gestanden haben? Wie hat er die ersten Schritte zum Zusammenwirken aller Künste gesetzt?

„In Shakespeare wird die dramatische Gebärde zum Wort, wie sie dann in Wagner zu Musik wird“⁴⁷³, schreibt Bahr. Die Sprache Shakespeares bringt, abgesehen von ihrer inhaltlichen Bedeutung, auch alle die Qualitäten, die in Bahrs Vision des Theaters der Zukunft vom Schauspieler vermittelt werden. Seine Stücke sind „Wortdramen“, „die den Schauspieler im Grunde gar nicht brauchen, in denen das Wort selber agiert“. (Ebd., S.305.) Das Wort ist Gebärde, das, wie im Schauspieler, zwischen Unbewusstem und Bewusstsein vermittelt, das den Zuschauer an den Ursprung der Menschheit zurückversetzt, an das „Wunder der ersten Begegnung der Gebärde mit dem Laut“ erinnert. (Vgl. ebd.) Das Wort bei Shakespeare ist „Gebärdenlaut“, „geradezu physische Berührung durch Geist“. (Ebd., S.307.) Das alles bedeutet wohl nichts anderes, als dass Shakespeares Sprache Gegensätze zu umfassen vermochte - wie Bahr auf

⁴⁷⁰ Bahr, *Glossen*, S.49f.

⁴⁷¹ „Evolution durch Imitation einer ekstatischen Schauspielkunst“, lautet Meiers Formel dafür. (Meier, *Prometheus*, S.158.)

⁴⁷² Ein Einfluss, den er - etwa in seinem *Dialog vom Tragischen* - nicht eingesteht, ist, dass Wagner mit seinem *Kunstwerk der Zukunft* (1849) auch Vorläufer seiner Ekstasetheorie war. (Vgl. ebd.)

⁴⁷³ Bahr, „Zur Shakespeareliteratur“, S.304, Nachlass: Zeitungsartikel: Schachtel 8, U-Z.

inhaltlicher Ebene etwa die Spannung „vom Sakralen bis zum Fäkalen hinab“ (vgl. ebd., S.309.) vermerkte - und daher nicht nur den Intellekt des Zuschauers ansprach, sondern ganzheitlicher wirken konnte; allerdings musste man Shakespeare, wie er meinte, erst neu lesen oder besser: hören lernen, (vgl. ebd., S.307.), um auch die Musik seiner Sprache wahrzunehmen, denn „die Gebärde [greife bei ihm] nach dem Wort [-nicht wie bei Wagner nach der Musik -], aber im Wort [rauschten] immer schon gleich die wachsenden Flügel der Musik“. (Ebd.)

In dieser ganzheitlichen Wirkung sind Shakespeares Dramen also in gewissem Sinne Vorläufer des Wagner'schen Gesamtkunstwerkes, ebenso wie seiner Vision des Dramas der Zukunft. Im *Dialog vom Tragischen* forderte der Meister, dies müsse „vom starren ‘Charakter’ loskommen und eine Darstellungsart erfinden, die zeige, dass dieses Konzept eine bloße Fiktion sei. Damit [so Meier,] liest sich diese Stelle des *Dialogs* wie ein Beitrag zu einer Dramaturgie des Impressionismus“.⁴⁷⁴ Wagner habe dieses Problem mit seiner Technik des Leitmotivs gelöst und in seinem Hauptwerk *Oper und Drama* (1851) beschrieben, einer Technik, „die die Divergenzen zwischen Bewusstem und Unbewusstem auf der Bühne wahrnehmbar macht“. (Ebd., S.158.) Bahrs Interpretation zufolge hatte eben aber auch Shakespeare bereits Ähnliches mit seiner Gebärdensprache bewirkt. Während jedoch bei Shakespeare das Wort den Schauspieler überflüssig zu machen scheint, da es selbst schon die Rolle des Schauspielers angenommen hatte, soll sich nun, laut Forderung des Meisters, umgekehrt der Schauspieler vom Dichter emanzipieren und souverän werden. (Vgl. ebd., S.157.) -Eine Forderung, die, so Meier, in ihrer radikalsten Interpretation „die Aufhebung der Dichtkunst zugunsten einer textfreien Schauspielkunst bedeuten“, den Autor zum Verfasser von Szenarien machen würde. (Vgl. ebd., S.159.) Tatsächlich finden wir den Gedanken einer textfreien Schauspielkunst bei Bahr⁴⁷⁵, die Frage ist jedoch, ob dieser als mehr als eine Spielerei, eine Spekulation für entferntere Zeiten gemeint gewesen sein konnte.

Vergleicht man dazu Bahrs Rezension „Torquato Tasso“ aus dem Jahre 1906, erscheint es jedenfalls unwahrscheinlich, dass er für die unmittelbare Zukunft ein so revolutionäres Unterfangen vor Augen gehabt hatte; seine Vorschläge für eine zeitgemäße Inszenierung des *Tasso* muten ohnehin ausgesprochen radikal an, fügen sich aber in seine Vorstellungen des neuen Dramas. Das moderne Publikum, so Bahr, hätte Schwierigkeiten mit dem Stück, die vor allem auf dem unterschiedlichen Zugang zur Kunst beruhten:

Er [Goethe] rettet sich in die Kunst vor den Flammen des Lebens. Uns, die vor dem Leben friert, soll die Kunst entflammen. Sein Zweck ist: aus Ekstasen, die ihn zerreißen, sich zu beruhigen. Unser Zweck ist: aus Ermattung, in der wir veröden, uns zu steigern. Er nimmt dazu die Kunst, wir auch. (Wir, ich meine die Menschen dieser Zeit, von der ich selbst mich übrigens gerade darin abgesondert fühle.)⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Meier, *Prometheus*, S.156.

⁴⁷⁵ Vgl. Hermann Bahr: *Tagebuch*. Berlin: Paul Cassirer 1909, S.177.

⁴⁷⁶ *Theater der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Kindermann, S. 293.

Goethe müsse daher, so folgert Bahr, aus dem „schöpferischen Zustand“, aus der „inneren Situation“ des Dichters heraus inszeniert werden, die Sprache sei in erster Linie auf ihre sinnlichen Qualitäten zu reduzieren. Der Vers müsse also „ganz unlogisch, rein musikalisch und malerisch, bloß auf seinen Klang und seine Farbe hin, bloß als Mittel der Stimmung“ behandelt werden (vgl. ebd., S.293f.) - dies, nebenbei bemerkt, ganz im Gegensatz zu Wagners Forderung nach einer Rückkehr zur „Natürlichkeit im Sprechen“.⁴⁷⁷

Spricht Meier in Zusammenhang mit den Vorschlägen des Meisters für eine neue Form der Darstellung der Charaktere von einer Dramaturgie des Impressionismus, so könnte man Bahrs Entwurf hier als Dramaturgie des Symbolismus bezeichnen.

Die Ideen für einen neuen Darstellungsstil, die Bahr in seiner Rezension *Tassos* entwickelt, hatte er als Kritiker schon seit mehreren Jahren zu verbreiten gesucht: 1900 hatte er etwa beklagt, die Schauspieler verkämen unter der vom Naturalismus geprägten Darstellungsweise „zum bloßen Gehilfen des Dichters“.⁴⁷⁸ Die

Poesie [stelle] jetzt vor neue Aufgaben, denen mit dem bloßen Naturalismus nicht beizukommen ist; er hat bei Maeterlinck, bei D'Annunzio und bei unserem Hofmannsthal noch immer versagt. Diese Poeten fordern einen neuen Styl, der wahrscheinlich, wie jene naturalistische Art durch die Literatur bestimmt war, nun aus der Malerei geholt werden wird. (Ebd.)

Die genannten symbolistischen Dichter, die in ihrer Sprache von der Ausdrucksform der Malerei beeinflusst waren, verlangten also, sollte die Aufführung ihrem Stück gerecht werden, eine Inszenierung, die der Malerei einen wesentlichen Stellenwert einräumte: Bahr dachte dabei wohl einerseits an ein stilisiertes Bühnenbild, das nicht mehr bloße Dekoration sein, sondern die durch die Worte ausgedrückte Stimmung verstärken sollte;⁴⁷⁹ aber nicht nur das: ein symbolistischer Stil sollte, wie Bahr später am Beispiel des *Tasso* forderte, auch am Wort selbst die Qualitäten betonen, die wir in erster Linie als Mittel der Malerei oder Musik zu betrachten gewohnt sind: die Wirkung von Farbe, Klang und Rhythmus soll am gesprochenen Wort voll ausgeschöpft werden. Dies bedeutet eine starke Verschiebung des Akzentes auf die sinnliche Ebene der Sprache; es ist der Versuch, die Wirkung der Dichtkunst mehr jener der anderen Künste anzunähern, und es ist jener Weg, den Bahr bereits von Shakespeare eingeschlagen sah - dessen Wort sei „nicht [...], jedenfalls nicht bloß Mitteilung von Sinn, sondern vor allem Ausstrahlung von Kraft und Ausstrahlung mit Kraft“⁴⁸⁰ -, auch wenn Bahrs Forderung in dieser Form natürlich deutlich über die Dichtkunst des Engländers hinausging.

Bahr spricht in diesen Entwürfen einer neuen Dramaturgie von Stimmung, nicht mehr, wie in den neunziger Jahren, von Wahrheit - damals hatte er sich noch überzeugt davon gegeben, dass Wahrheit allein in der sinnlichen Qualität von Sprache liege - die Priorität, die Bahr den nicht-

⁴⁷⁷ Vgl. Richard Wagner: „Über Schauspieler und Sänger“. In: Ders.: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 9: *Beethoven. Späte dramaturgische Schriften*. Frankfurt a. M., 1983, S.207-209.

⁴⁷⁸ Vgl. Hermann Bahr, „Das 'Deutsche Theater'“, Feuilleton. In: *Neues Wiener Tagblatt*. Nr. 132. 34. Jahrgang, 15. Mai 1900, S. 3.

⁴⁷⁹ Vgl. Bahr, *Tagebuch 1909*, S.36f.

⁴⁸⁰ Bahr, „Shakespeareliteratur“, S.307.

inhaltlichen, physisch-konkreten Aspekten der Sprache eingeräumt hatte und die auch bezeichnend für seinen Stil als Feuilletonisten war, ist jedoch geblieben.

Bahrs Ästhetik ist in dieser Form Ausdruck seiner bei aller Neigung zur Sprachschwelgerei auch sprachskeptischen bzw. bewusstseinskritischen Haltung,⁴⁸¹ die da beginnt, wo sie über die Kommunikation im Alltag hinausgeht: Sprache, auch in ihrer bildhaftesten Variante, erscheint schon unzureichend, wenn es darum geht, „ein wirkliches Gefühl“ zu nennen⁴⁸², und sie versagt ganz, soll sie die Erfahrung von Ekstase - und das ist der proklamierte Zweck des Dramas - mitteilen.⁴⁸³ Die Sprache des Dichters braucht daher auf der Bühne die anderen Künste ebenso wie den Schauspieler, der das Wort quasi an seinem Leib darstellt, in Gebärde verwandelt, nur die Sprache Shakespeares schien Bahr so gewaltig, so mächtig in ihrer physischen Wirkung, dass sie den Schauspieler eigentlich überflüssig machte.

Die Sprachskepsis Bahrs ist im größeren Rahmen der sprachskeptischen Tendenz der Moderne zu sehen, seine Vision des „Kunstwerks der Germanen“ beruht, wie bereits angedeutet, in entscheidendem Maße auf Wagner, der befand, dass „Mythos [...] verbal nicht mitteilbar, sondern lediglich durch eine spezifische Bindung an die musikalische Partitur und darüber hinaus durch synästhetische Reizkombination des Gesamtkunstwerks zu erfahren [sei]“.⁴⁸⁴

Ein Aspekt der Sprachkritik, der für den Kulturkritiker Bahr wesentlich wurde, war die Kritik der überlieferten Werte: als solcher machte er sich daran, die Gültigkeit der „Worte, die unbesehen verehrt werden“ zu hinterfragen.⁴⁸⁵ Werte, die ihre unausgesetzte Geltung allein vermittelt durch sie bezeichnenden, bis dahin unantastbaren Wörter zu haben schienen, wurden als bedeutungslos und hohl erklärt,⁴⁸⁶ und darin fühlte er sich, wie er 1912 schrieb, seiner Generation bei aller sonstigen Uneinigkeit verbunden:

Ja, dies ist, wenn man sich auf die letzten dreißig Jahre besinnt und in der Vielseitigkeit so heftiger Widersprüche das Gemeinsame sucht, vielleicht das eigentliche Kennzeichen unserer Zeit, daß sie es überall unternimmt, Kultur und Zivilisation ihrer Weihe und Würde von unantastbaren Worten zu entkleiden. (Ebd., S.138.)

⁴⁸¹ Farkas isoliert dieses Phänomen als entscheidenden Faktor in Bahrs Entwicklung, als „existenzielles Problem“: „Daß für den Autor [Bahr] selbst die Diskrepanz von Zeichen und Bezeichnetem, das Auseinanderfallen von Sprache und Wirklichkeit, die Uneinigkeit von Ausdruck und Empfindung ein existenzielles Problem blieb, dokumentiert seine literarische und ideologische Entwicklung.“ (Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S.96.) Man hat jedoch nicht, wie etwa bei Hofmannsthal, den Eindruck, dass Bahrs Sprachskepsis zu einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit Sprache führt, sein eigener Sprachgebrauch, seine Vorliebe zum Ornamentalisieren der Sprache, scheint sich im Laufe der Jahre nicht wesentlich zu verändern, auch wenn er den sachlichen Stil anderer bewundert; man muss auch hinzufügen, dass es kaum nachweisbar ist, inwiefern dieses Thema bei Bahr bloß Ausdruck des Zeitgeistes, von außen an ihn herangetragen oder doch bis zu einem gewissen Grad genuin war.

⁴⁸² Vgl. Bahr, *Glossen*, S.364.

⁴⁸³ Vgl. Bahr, „Die Ekstase“, S.1.

⁴⁸⁴ Farkas, *Dynamik und Dilemma*, S.58.

⁴⁸⁵ Vgl. Bahr, *Essays*, S.137.

⁴⁸⁶ Gerade darin verspürte er wohl auch eine besondere Affinität zu G.B.Shaw.

Selbstinszenierung und Schauspielerei

Bahrs Sprach- und Kulturkritik und seine damit verbundenen Entwürfe für einen „neuen Menschen“ und eine „neue Kunst“ nehmen in seiner Selbstinszenierung und in seinem Verständnis vom Schauspieler besonders deutliche Gestalt an: dieser wird für ihn zum Träger der Evolution, das Darstellerische ist aber auch ein wesentliches Element seines „Kunstwerks der Germanen“.⁴⁸⁷

Selbstinszenierung, Selbstdarstellung haben ihrem Wesen nach immer etwas vom Schauspielerischen an sich. Während Wagner die Durchdringung des täglichen Lebens mit Schauspielerei, dem Sich-in-Szene-Setzen äußerst skeptisch beurteilte,⁴⁸⁸ wurde Selbstinszenierung für Bahr zum Programm, das er als Schriftsteller ebenso wie als Kulturkritiker umzusetzen trachtete.

Trotzdem, so scheint es, basiert das Wesen der Schauspielerei für beide auf denselben Grundzügen: zur Fähigkeit der völligen Verwandlung und Selbstentäußerung fordert Wagner „Wahrhaftigkeit“ - als „unerläßliche Bedingung alles künstlerischen Wesens“ (ebd., S.261.), nicht nur der Schauspielkunst. Auch Bahr sprach als Kritiker immer wieder von der nötigen Wahrhaftigkeit der neuen Kunst, eine Forderung, die sich bei ihm zunehmend auch in der Gegenüberstellung von bloßem Formbewusstsein, der berechneten Wirkung der Worte (des Redners, Feuilletonisten, Schriftstellers) und der Devise der notwendigen Mäßigung des Talentes im Ausdruck niederschlägt. Das Prinzip der Verwandlung scheint sich mit dem der Wahrhaftigkeit in seiner Definition des idealen Schauspielers zu verbinden: „Am besten [,so Bahr,] wird also wohl der Schauspieler sein, der so groß und reich ist, dass er, indem er viele zu spielen scheint, doch immer nur sich selbst, aber jedesmal einen anderen Theil seiner Natur spielt.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Wiederholt wird in der Sekundärliteratur darauf hingewiesen, dass Bahrs „Kunstwerk der Zukunft“ einiges Wagners Konzept des Gesamtkunstwerkes zu verdanken habe; tatsächlich haben die Wiener Modernen aus eifrigster Wagner-Anhängerschaft wohl so manche Inspiration bezogen. Symbolistische Synästhetik und Wagners Vision eines originalen deutschen „Bühnenkunstwerkes“ - Wagner verwendet diesen Ausdruck in seinem „Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler“ aus dem Jahre 1872 (In: Ders.: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 9: *Beethoven. Späte dramaturgische Schriften*. Frankfurt a. M., 1983, S.264.) - fließen gleichermaßen in Bahrs Entwürfe ein. Bahr deklariert den Einfluss Wagners auf seine Vorstellungen insofern, als er meint, das neue „Kunstwerk der Germanen“ müsse über dessen Gesamtkunstwerk hinausgehen, indem es dem das Drama ergänzenden Element der Musik nun noch die Malerei hinzufüge.

Aus der Analyse von Wagners Schrift „Über Schauspieler und Sänger“, geht hervor, dass Bahr in mehrfacher Hinsicht an den deutschen Komponisten und Bühnenschöpfer anknüpft, aber auch versucht, dessen Ideen weiterzuentwickeln. Dies trifft nicht nur auf das oft genannte Konzept des Gesamtkunstwerkes zu, sondern auch auf Gedanken zur Schauspielerei, zum Shakespeare'schen Drama und zum Wesen des Schauspielers. (Wagner, „Über Schauspieler und Sänger“, S.183-263.)

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 197.

⁴⁸⁹ Bahr, „Theater“, (Aus einem Vortrage in der „Grillparzer-Gesellschaft.“). In: *Die Zeit*. Nr. 29, 20. April 1895, S.43. (In seinem Tagebuch aus dem Jahre 1909 wiederholt Bahr übrigens diese seine Idealvorstellung in fast identischem Wortlaut. Wenn das neue stilisierte Bühnenbild den Zuschauer jeweils in die entsprechende Stimmung versetze, gewissermaßen „das Zeichen für seine Phantasie durch ein rotes Tuch“ gebe und der Zuschauer gelernt habe, wieder mitzuspielen, dann werde auch der Schauspieler wieder „umlernen und sich besinnen müssen, daß es das letzte Geheimnis seiner Kunst ist, wenn er wirkt, nicht als einer, der wirklich Faust wäre oder Don Juan, sondern als einer, der, so wie er ist, Faust und Don Juan und

Was Bahr damit wohl meint, ist, dass der Schauspieler die Fähigkeit der Verwandlung - eine Gabe, die für ihn natürlich essentiell ist, - durch seine eigene mannigfaltige Persönlichkeit ergänzen, seinen individuellen Anteil an der jeweiligen Rolle spürbar machen muss, denn:

Wir bleiben kalt und fühlen nichts und sagen uns schließlich doch, dass, wenn der Schauspieler selber gar nichts ist, sondern nur den Weisungen seiner Rolle folgt, ja Nietzsche recht hat, der ihn einen 'vollkommenen Affen' nennt. Ist denn das ein Künstler, der nur die Töne hergibt, die ein anderer verlangt, wie ein Instrument, wie ein Klavier?⁴⁹⁰

Das bedeutet einerseits, dass sich die Kunst des Schauspielers nicht im bloß Technischen der Verwandlung erschöpfen kann, aber auch, dass der gute Schauspieler in Bahrs Augen trotz der ständigen Verwandlung er selber bleibt, dass sich hinter den wechselnden Masken doch auch die Wahrheit der individuellen Persönlichkeit verbirgt.

Dies erklärt, aus ästhetischer Perspektive, warum Bahr besonders von denjenigen englischen und japanischen Schauspielern fasziniert war, die in besonderen Augenblicken ihrer - national bedingt - sonst nicht zum Individuellen neigenden Darstellung auch das Persönliche durchbrechen ließen; auch geht die Vorstellung von der Person, die scheinbar mühelos einander widersprechende Teilpersönlichkeiten in sich unterbringen kann, wie in seinem „Dr. Jekyll“ dargelegt, konform mit Bahrs Bild des Engländers.

Darüber hinaus erinnert das Paradox der Kontinuität bei ständiger Verwandlung aber auch an die Widersprüche des „Unrettbaren Ich“. Wie der Verfasser dieses Feuilletons aus philosophischer Sicht von der ständigen Veränderung seines Ich spricht, empirisch gesehen aber auf der Beständigkeit seines Ich beharrt, erscheint auch Bahrs Ideal des Schauspielers als Konstruktion, die dem Individuum ermöglicht, ständig ein anderer zu sein, unablässig mit sich selbst zu experimentieren, die Sicherheit eines in sich feststehenden Ich aber trotzdem nicht vermissen zu müssen; es ist ein Modell, das, so könnte man vermuten, aus psychologischer Notwendigkeit geboren, kulturkritisch legitimiert wurde.⁴⁹¹

Dem Schauspieler, dem die Möglichkeit der Verwandlung auf der Bühne gegeben ist, mag diese gemäß Bahrs Vision gelingen; wir erinnern uns aber daran, dass es, zumindest laut Hofmannsthal's Interpretation, so mancher gefeierte Schauspieler nicht ertragen konnte, dass das Leben selbst diesen Ansprüchen nicht genüge. Inwiefern kann also der Schauspieler als Vorbild für das gewöhnliche Leben dienen? Funktioniert dieses Modell eben nicht nur theoretisch und sehr begrenzt, wie in der englischen Gesellschaft, in der laut Bahr jeder seine Vielzahl von inneren Widersprüchen problemlos anerkenne, aber nicht darauf dringe, diese unterschiedlichen Charakterzüge tatsächlich auszuleben?

tausend Menschen in sich hat und aus sich holen kann. Und dann wäre der Schauspieler nicht mehr der Affe, den ihn Nietzsche genannt hat“. [Bahr, *Tagebuch 1909*, S. 89.])

⁴⁹⁰ Bahr, „Theater“, S.43.

⁴⁹¹ Ganz ähnlich bemerkt Berlage: „der *Dialog vom Tragischen* soll Bahrs eigenes Schauspielertum rechtfertigen.“ (Berlage, *Empfindung*, S.103.)

So gesehen erscheint es jedenfalls plausibel, wenn Berlage schreibt, Bahr inszeniere sich in seinen Texten zum „schöpfenden Schauspieler“ (vgl. ebd, S.102.), womit übrigens Bahrs Interpretation seines (über-)großen Vorbildes, des „Schauspielers Shakespeare“ übereinstimmen würde. Bahr ist Schauspieler und Verwandlungskünstler vor allem in seinen Texten; die feuilletonistische Form scheint diesem Bedürfnis, eine ständige Selbstverwandlung zu veranstalten, besonders entgegenzukommen. In seinem literarischen Werk gelang Bahr gemäß Meiers Urteil die Selbstinszenierung als sich ständig wandelnder Schauspieler nur ansatzweise; er habe daher versucht, auch sein soziales Ich in dieses Projekt der Selbstinszenierung einzubeziehen:

Die Identifizierung mit dem literarischen Produkt als Bestätigung seiner Fähigkeit, sich selbst neu schaffen zu können, gelang wegen der künstlerisch zweitrangigen Qualität nur bedingt, so dass er stets versuchen musste, auch aus seinem sozialen Leben in Form einer Selbstinszenierung, die er stark mit der literarischen Produktion verband, ein Kunstwerk zu machen.⁴⁹²

Tatsächlich schrieb Bahr später von der Notwendigkeit des Künstlers, ein „Beispiel unmittelbar durch sein Leben zu geben“,⁴⁹³ nur konnte das eben nicht so sehr das reale Leben Hermann Bahrs, sondern das durch Selbstdarstellung entworfene Bild vom Leben des Schriftstellers, Feuilletonisten und (Kultur-)kritikers Bahr sein. Berlage kritisiert den Versuch Bahrs, Leben und Kunst auf diese Weise zu verbinden und schreibt: „An dem, der sie mit dem Leben verwechselt, rächt sich die Kunst, indem sie ihn, der glaubt, ein Schaffender zu sein, zum Schauspieler macht. Bahr hat seinen Nietzsche wohl allzu oberflächlich gelesen: Daß es sich bei Schaffendem und Schauspieler um *die* Antipoden handelt, hat Nietzsche dargestellt.“⁴⁹⁴

Vergleicht man dazu jedoch Bahrs Hinweise auf Nietzsches Verständnis vom Schauspieler als „Affen“, könnte man meinen, dass Bahr sich dieser Problematik durchaus bewusst war; denn gerade auch unter Berufung auf diese Auffassung Nietzsches versuchte Bahr, wie oben ausgeführt, ein Konzept zu entwerfen, das den Schauspieler aufwerten würde, ihn nicht bloß Ausführenden sein ließe, sondern ihn wieder zum Künstler, zum selbst Schaffenden machen sollte.

Die Frage wäre freilich, inwiefern Bahr damit bewusst seine eigene Rolle, die Rolle des Schauspielers, die er sich selbst in seinen Texten zuwies, neu definieren, gegenüber dem Schriftsteller, als der er sich womöglich nicht so erfolgreich fühlte, höher bewerten wollte, inwiefern es ihm etwa auch entgegenkam, wenn durch die wiederholte emphatische Assoziierung

⁴⁹² Meier, *Prometheus*, S. 221. (Es darf jedoch bezweifelt werden, ob dies tatsächlich das Hauptmotiv für Bahrs Drang zur Selbstinszenierung darstellte; vielmehr scheint sie ein charakteristisches Symptom des Künstlertums des *Fin de Siècle* in Wien ebenso wie in London gewesen zu sein: So war, wie Andrew Barker schreibt, Selbstdarstellung ein konstitutiver Teil auch von Altenbergs Dichterdasein. [Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.12.] - Während Meier nun meint, Bahr hätte damit beabsichtigt, seine Zweitrangigkeit als Literat zu kompensieren, war bei Altenberg eher das Umgekehrte der Fall, dass er nämlich durch sein öffentlich ausgelebtes Künstlerleben seine Leistung als Dichter verdeckte. [Vgl. ebd., S.21.] Es sei typisch für Altenbergs Rezeption in Wien gewesen, dass „die Faszination von der Person Altenberg ständig die Perception des Künstlers Altenberg in den Schatten“ gestellt habe. [Ebd., S.125.]

⁴⁹³ Vgl. *Hermann-Bahr-Buch*, S.87.

⁴⁹⁴ Berlage, *Empfindung*, S.110.

Shakespeares mit dem Begriff des Schauspielers etwas von dessen Glanz und künstlerischer Größe auf den Schauspieler (Bahr) übertragen würde.

Wie Meier anmerkt, verband Bahr kreatives und soziales Ich im Prozess der Selbstinszenierung; interessant ist, dass er den Schauspieler - und im Rahmen seiner Selbstinszenierung damit sich selbst - auch in den größeren gesamtgesellschaftlichen Kontext einfügte, indem er ihm die „prometheische Tat der Schöpfung eines ‘Neuen Geschlechts’“ zuwies,⁴⁹⁵ wodurch der Schauspieler - entgegen der Position Nietzsches - zum Schaffenden im doppelten Sinne, Reformator der darstellenden Kunst und Gesellschaft wird.

Goethe war, wie Berlage spöttisch anmerkt,⁴⁹⁶ wohl das prägendste Vorbild für Bahr, wenn er selbst das Wesen eines Schauspielers annahm und sich als „Verwandlungskünstler“ inszenierte; das wird etwa in seiner Rezension „Der veränderte Freund“ aus dem Jahre 1903 deutlich, worin er von Goethe sagte: „Er hatte eine wahre Passion, sich umzuwandeln; und dies mit einer Entschiedenheit, vor der sich die anderen entsetzten; denn dann verleugnete er wild, was ihm eben noch wert gewesen war.“⁴⁹⁷ Diese Worte träfen auf Bahr selbst wohl ebenso zu wie sein Urteil über Goethe, wonach dieser nur der Veränderung treu geblieben sei. (Vgl. ebd., S.146.) Immer, so Bahr, sei es Goethe nur um die eine Erkenntnis gegangen: „daß nirgends, weder in der Natur noch in der Kunst noch in der Gesellschaft etwas vom Himmel fallen kann, sondern alles nur immer aus dem einen sich durch Verwandlung erhebt, daß dieses Eine, Ewige, Göttliche in allen Erscheinungen lebt, aber nur an ihnen, niemals für sich erscheinen kann.“ (Ebd., S.153f.)

Unter Berufung auf das deutsche Ideal Goethe wird Verwandlung zum Prinzip des Lebens - und dem des Schaffens - erklärt; Bahrs Interpretation vom „Schauspieler“ Shakespeare, von dessen Objektivität, der „Abwesenheit eines Dichters in Person“ in seinen Werken,⁴⁹⁸ bedeutet aber nichts anderes, als dass der englische Dichter ebenso wesentliche Impulse für den „schauspielenden“ Bahr lieferte: auch Shakespeare war ihm Vorbild in der Verwandlung, die er laut Bahr in seiner Dichtung vorexerziert hatte; darüber hinaus war er Schaffender gewissermaßen als dichtender Schauspieler: er vermochte es, so Bahr, „Welten aus sich selbst“ zu kreieren (vgl. ebd.); und er war erster Vorläufer des „prometheischen Schöpfers“ des neuen Menschen.

⁴⁹⁵ Vgl. Meier, *Prometheus*, S.222. (Meier stellt das Thema der Selbstinszenierung Bahrs in autobiographischen und literarischen Texten relativ ausführlich dar. [Vgl. ebd., S.221ff.])

⁴⁹⁶ „Goethe soll der Schauspieler spielen, Goethe, der selbst das ‘Chamäleon’ Bahrs ist.“ (Berlage, *Empfindung*, S.102.) Wie Bahr über Goethe geschrieben hatte, er sei in seinen Werken, was er im Leben gerne gewesen wäre, er überwinde sich in ihnen und werde, wonach er sich sehne, so schreibt Berlage über Bahr: bei der Erzeugung seiner Feuilletons „überwindet sich Bahr und inszeniert sich zum schöpfenden Schauspieler. Karl Kraus hat schon in den neunziger Jahren verspottet, was Bahr seit der Jahrhundertwende auch faktisch zu veranstalten suchte: seine Verwandlung in Goethe“. (Ebd.)

⁴⁹⁷ Bahr, *Rezensionen*, S.145.

⁴⁹⁸ Vgl. Bahr, „Zur Shakespeareliteratur“, S. 298, Nachlass: Zeitungsartikel: Schachtel 8, U-Z.

Und darin liegt seine Größe: daß Wesenloses und Ungefärbtes in seinen Skizzen wie pulsierende, nuancenschillernde Ausschnitte aus dem Leben werden, daß jedes Ding seelisch belebt wird, weil der Dichter seine eigene Seele in alles einströmen läßt.

Stefan Zweig⁴⁹⁹

PETER ALTENBERG

Die Bedeutung, die die französische (und belgische) Literatur für das Schreiben Peter Altenbergs hatte, ist bekannt und in der Sekundärliteratur dokumentiert⁵⁰⁰: Altenberg selbst setzte etwa den Verweis auf Huysmans *A rebours* mit seiner darin beschriebenen Vorliebe des Protagonisten für das Prosagedicht an prominente Stelle in der Einleitung der zweiten Ausgabe von *Wie ich es sehe*, oder er betonte wiederholt seine Affinität zu Maurice Maeterlinck und ihr gemeinsames Ziel, dass „die Seele des Menschen an Terrain gewinnen“ solle. (Vgl. P, 27.)

Bekannt ist auch seine frühe Konfrontation mit französischer Kultur - noch nachwirkend in seiner späteren Stilisierung des Vaters, der, im Lehnstuhl sitzend, Romane Victor Hugos lesend, mit der Welt zufrieden ist -, seine teilweise französisierte Sozialisation,⁵⁰¹ da er, wie in den großbürgerlichen Familien seiner Zeit üblich, von französischsprachigen (schweizerischen) Gouvernanten seiner Schwestern umgeben war, während sein eigener Hofmeister deutsch gesprochen zu haben scheint.

Der Einfluss, den die englische Kultur auf sein Denken und Schreiben ausübte, ist da weitaus verborgener - so, wie sein bürgerlicher Name, Richard Engländer, durch das Pseudonym Peter Altenberg verdeckt wurde. Es scheint, als ob es sich dabei um gegenläufige Bewegungen handelte: wie das Pseudonym (und damit die Verdeckung seines „England-Bezuges“) wesentlicher Faktor in der Konstituierung einer neuen, bewusst gewählten Identität war, wurde Altenbergs Aufnahme der englischen Kultur andererseits - vielleicht weniger bewusst, aber dafür nicht minder ausschlaggebend - zu einer entscheidenden Antriebskraft in seiner Entwicklung. Während dieser Zusammenhang eine bloße Zufälligkeit, der Name nicht mehr als eine kuriose

⁴⁹⁹ Stefan Zweig: *Peter Altenberg*. Mit Wiedergaben handschriftlicher Texte. Hrsg. v. Erich Fitzbauer. Edition graphischer Zirkel. (Erstausgabe in Buchform im Jahr des 75. Todestages von Peter Altenberg.)

⁵⁰⁰ Zum Einfluss besonders von Huysmans und Maeterlinck vgl. etwa: Peter Wagner: *Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks*. Münster (Diss.) 1965, S.21-35. Auch Stefan Nienhaus stellt in seiner Interpretation der Prosagedichte Altenbergs - das liegt in der Natur der Sache - den französischen Einfluss in den Vordergrund. (Vgl. Nienhaus, *Prosagedicht*, S.16ff.) Hans Dieter Schäfer betont vor allem das Vorbild Baudelaires. (Vgl. Peter Altenberg: *Sonnenuntergang im Prater*. Fünfundfünfzig Prosastücke. Auswahl und Nachwort von Hans Dieter Schäfer. Stuttgart: Reclam, 1968. [=Nr. 8560.] S.79f.)

⁵⁰¹ Bereits Felix Salten bemerkte den Einfluss des Französischen auf die Sprache Altenbergs. (Vgl. Peter Wellerling: *Zwischen Kulturkritik und Melancholie: Peter Altenberg und die Wiener Jahrhundertwende*. Stuttgart: Heinz 1999, S.44.)

Ergänzung zu seinen verstreuten englandspezifischen Äußerungen sein mag, wäre es doch auch denkbar, dass der Name „Engländer“ Altenbergs Interesse an England stimuliert hätte - zusätzlich zu einer realen Präsenz englischer Kultur in der Welt Richard Engländers und, später, Peter Altenbergs. Präsent war England zunächst durch die englischen oder englischsprachigen Gouvernanten im Hause Engländer, dann durch eine Vielzahl verehrter englischer Tänzerinnen und Schauspielerinnen; ebenso aber in der Form geschätzter Lebens- und Genussmittel, Kleidungsstücke und kunstgewerblicher Gegenstände. Auch die Werke englischer bildender Künstler mussten ihm ab 1900, etwa in den Ausstellungen der Wiener Sezession, zugänglich gewesen sein.⁵⁰²

Schwieriger wird die Interpretation seiner Aufnahme englischer Kultur da, wo Altenberg in minimalistischer und „verunklärender“ Weise auf englische Dichter und Künstler verweist: während Altenberg schon in der schriftlichen Darstellung seiner Auseinandersetzung mit England sparsam war - einzig in den Aufzeichnungen über seine Wahrnehmung der englischen Frau bzw. des englischen Mädchens wird er etwas ausführlicher -, müssen seine im Bereich der Literatur oft recht isoliert, kontextlos dastehenden Bemerkungen aus seinem Gesamtwerk zu erklären versucht werden. Im Vergleich zu diesem Minimalismus Altenbergs, der ganz im Einklang mit seinem wesentlichen Gestaltungsprinzip stand, haben Hofmannsthal und Bahr ihre Beschäftigung mit englischer Kultur regelrecht vor dem Leser ausgebreitet; bei Altenberg hingegen begibt man sich auf eine beinahe detektivische Spurensuche⁵⁰³, und es verwundert daher nicht, dass abgesehen von Andrew Barker bzw. Barker/ Lensing nirgends auf Altenbergs Auseinandersetzung mit englischer Kultur verwiesen wird. (Barker seinerseits bezieht sich in seinem Verweis auf Ruskin und Morris auf Zmegac.⁵⁰⁴)

Die These hier wäre aber, dass diese Altenberg und sein Werk, ähnlich seiner Aufnahme französischer Kultur, in entscheidendem Maße beeinflusst hat.

Wie in den Kapiteln zu Hofmannsthal und Bahr soll auch im Folgenden der Weg vom Allgemeinen (und mitunter Banalen und Trivialen)⁵⁰⁵, Altenbergs stereotyper und idealisierender Wahrnehmung von Engländerinnen (und - eher nebenbei - Engländern) und englischer Kultur zum Spezifischen, seiner Aufnahme einzelner Beispiele englischer Kunst und Literatur, gehen, wobei Ersteres in die inhaltliche Konzeption seines „neuen Menschen“ einfließt, während Auswirkungen

⁵⁰² Lucie-Smith nennt Walter Crane, Charles Shannon, Aubrey Beardsley und Whistler. (Vgl. Edward Lucie-Smith: *Symbolist art*. London: Thames and Hudson 1972, S.193.)

⁵⁰³ Die Einbeziehung der zum größten Teil unpublizierten Korrespondenz Altenbergs - aus der Anfang der 30er Jahre geplanten Briefausgabe wurde leider nichts (Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.15f.) - würde unter Umständen auch für das vorliegende Thema interessante Ergänzungen bringen. Nach einer Lesung von unpublizierten Briefen Altenbergs schrieb ein Hörer: „P.A. schreibt da lange zusammenhängende Bekenntnisse, die ganz wundervoll sind und eine notwendige Ergänzung zu den publizierten Skizzen bilden.“ (Zitiert nach: ebd., S.15.) Ein Teil dieser Briefe wurde jedoch mittlerweile in Barker/ Lensings *Rezept die Welt zu sehen* aufgenommen.

⁵⁰⁴ Vgl. Barker, *Rezept*, S.74 und Barker, *Telegrammstil*, S.119.

⁵⁰⁵ Entsprechend der qualitativen Unausgeglichenheit von Altenbergs Werk, die er selbst wiederholt verteidigte (vgl. NF, 112), werden auch in der Folge an sich banalere, aber für das Gesamtbild dennoch bedeutsame Aspekte seiner Dichtung und Kulturkritik zur Sprache kommen.

seiner Auseinandersetzung mit (wahl-)englischen Dichtern und Künstlern, so die These, sowohl auf inhaltlicher als auch auf sprachlich-formaler Ebene nachweisbar sind. Dabei bestehen sicherlich Wechselwirkungen zwischen den beiden Bereichen, so zum Beispiel scheint seine idealisierende Perzeption der englischen jungen Frau zum Großteil bedingt durch die Art ihrer Stilisierung in der präraffaelitischen Malerei.

Die andere Richtung der gedanklichen Bewegung durch den Text könnte von der Beschäftigung mit Altenbergs Konzept des „neuen Menschen“ zum Thema der Selbstdarstellung des „P. A.“ führen; die beiden Bereiche sind durch die ihnen zugrunde liegende Kultur- und Gesellschaftskritik Altenbergs miteinander verbunden: Altenberg ist Darsteller seiner Kulturkritik, gleichzeitig präsentiert er sich als der neue, höherentwickelte Mensch, oder doch als Vorläufer eines „end-entwickelten“ Menschentyps. Andererseits prägt das evolutionäre Konzept des Menschen zusammen mit Altenbergs lebensreformerischen Intentionen wesentlich sein Verständnis von Kunst und damit auch die Entwicklung seines Werkes mit.

Von englischem Leben und englischen Leuten zum „neuen Menschen“: Anfänge in der Kunst

Man sollte zunächst fragen, woran sich Altenbergs Interesse an England entzündet haben mag, oder einfacher, nachweisbarer, wo sich die ersten Spuren seiner Auseinandersetzung damit zeigen. Zu Beginn daher einige Indizien aus seinen ersten Bänden: wie heute übliches „*product placement*“ nimmt es sich oft aus, wenn in vielen dieser Texte Gegenstände aus dem englischen Alltag erwähnt werden:⁵⁰⁶ die Auswahl reicht in *Wie ich es sehe* von einem regelrechten Zelebrieren der „Gingerbreads“ (109)⁵⁰⁷ über englische „dog-skin-Handschuhe“, deren Glanz zum Vergleich herangezogen wird (134), bis zur schlichten Erwähnung einer „breite[n] tiefe[n] hellgrüne[n] englische[n] Schale“ (204) oder eines „rasende[n] Bicycle“ (230); immer vermitteln die erwähnten Gegenstände den Eindruck der verfeinerten und progressiven englischen Kultur. Der progressive Aspekt wird bestätigt und verstärkt dadurch, dass die Hälfte dieser englandbezogenen Bemerkungen aus dem „Revolutionär-Zyklus“ dieses Bandes stammt. Königsberg, der Revolutionär, wird darin nicht nur als Kenner der englischen Kultur präsentiert, sondern auch als ein der englischen Sprache Mächtiger (161), was man von Altenberg nur bedingt

⁵⁰⁶ In den späteren Bänden werden diese kurzen englandbezogenen Bemerkungen direkter, sind als unverhüllte subjektive Meinung des Verfassers zu lesen, worin sich insgesamt ein Wandel der Ausdrucksweise widerspiegelt: In *Was der Tag mir zuträgt* wird noch unaufdringlich englische Atmosphäre vermittelt: „Wir sassen ganz nahe dem Petroleum-Öfchen, wie englische Familien-Mitglieder um den Kamin herum,“ heißt es da. (WT, 18) In *Fechsung* lautet die vielleicht etwas ironische Verordnung unter dem Schlagwort „Gesunde Politik“: „die englische Paradeissauce mit Curry ‘Catsup’ sollte den französischen Senf als Fleischwürze vertreiben!“ (F, 122) In *Vita Ipsa* finden wir das in seiner Hochschätzung der Einfachheit konsequente Bekenntnis: „Eine Ruskin-Vase mit natürlicher Überlauf-Glasur gefällt mir besser als alle die Meißener Künsteleien und Ziselierungen in Porzellan. Ich bin gegen Spitzenhöschen in Porzellan. Wenn schon, denn schon.“ (VI, 47f.)

⁵⁰⁷ Ähnlich begeistert äußert er sich in *Bilderbögen des kleinen Lebens*. (Vgl. B, 47f.)

sagen konnte.⁵⁰⁸ Auf tieferer Ebene ist das progressive englische Element mit der Figur des Revolutionärs in dessen Aphorismenreihe „Der Revolutionär hat sich eingesponnen“ verbunden: in dem Text „Mode-Journal“ wird weites, dem Körper Bewegungsfreiheit gewährendes Gewand als die „wahre ‘englische Mode’“ (vgl. 169f.) bezeichnet. Bewegung und entsprechende Beweglichkeit (geistiger und physischer Natur) bilden andererseits die Grundvoraussetzung jedes gesellschaftlichen Fortschritts, sowie auch jeder menschlichen Höherentwicklung, wie sie in der Folge von Altenberg propagiert wurde.

Der Begriff der Bewegung kehrt in dem „Revolutionär-Zyklus“ in leitmotivischer Form immer wieder, wie Stefan Nienhaus konstatiert.⁵⁰⁹ So beginnt etwa der Text „Der Grieche. (Der Revolutionär fliegt aus dem Leben heraus.)“ mit einem Loblied auf die griechische Kultur: „Griechenland! Diese schwere dumpfe Sinnlichkeit, ganz gasförmig gelöst in ästhetischem Empfinden! Die Materie überwunden durch das, was sie ausstrahlt - Schönheit! In Bewegung befreit! In Gracie verzaubert!“ (WS, 117f.)

Das tanzende Mädchen ist in den Augen des beobachtenden, in die Rolle des Griechen geschlüpfen Revolutionärs „ein Werdendes“ und darum „ein Mensch“. Interessant ist an diesem Text, dass hier bereits die für Altenbergs evolutionären Entwurf typische weibliche und männliche Rollenverteilung angedeutet wird: das Mädchen verkörpert darin das Prinzip der körperlichen Beweglichkeit, und folglich der Anmut und Schönheit, womit sie zur geistigen Inspiration, zum Auslöser geistiger Bewegung also, für den männlichen Beobachter werden kann. Das Ziel der von Altenberg- Königsberg propagierten Bewegung bleibt dabei relativ offen, wie Nienhaus schreibt: „Das ‘Irgendwohin’ bleibt zentrales Bestimmungsmoment der ‘Bewegung’, die noch ziellos ist, nur ein ‘Ziel’ kennt: ‘weg von dem, was ist!’“⁵¹⁰ Allerdings konstatiert er, dass zumindest die Richtung der angestrebten „Revolution“ deutlich werde: „Es geht um eine Ästhetisierung alltäglicher Handlungen [...] Aufgabe des Revolutionärs ist es nun, diese ‘schönen Dinge’ im Alltag aufzuspüren und zur Sprache zu bringen“. (Ebd.) So gesehen, deutet sich in dem in Rede stehenden Zyklus, besonders im diskutierten Text, bereits an, was von Altenberg als dichterisches Programm zunehmend in den Vordergrund gerückt werden sollte.

Gegen Ende dieses Zyklus wird andererseits klar, dass er vor allem an geistige Bewegung im Sinne einer „Immaterialisierung“ dachte, was nicht unbedingt als Widerspruch zu dem Anliegen der Ästhetisierung aufgefasst werden muss.⁵¹¹ Einem Aphorismus des Revolutionärs zufolge, war diese Entwicklung der Vergeistigung in England offenbar in hohem Maße erreicht:

⁵⁰⁸ Seine englischen Briefe sind offenbar in bewusst unkonventioneller Sprache verfasst: so etwa sein „Brief aus Wien. (An die Negerin Monambô)“ (vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.117.) und Briefe an die von ihm Angebetete Bessie Bruce. (*Altenberg-Buch*, S.334ff.)

⁵⁰⁹ Vgl. Stefan Nienhaus, *Prosagedicht*, S.96. (In demselben Zyklus wird sogar die Heiligkeit der Bewegung beschworen. [Vgl. WS, 117.])

⁵¹⁰ Stefan Nienhaus, *Prosagedicht*, S.97. (Dieses „Irgendwohin“ bezieht sich auf einen Gedanken des Revolutionärs in dem Text „Sonntag“: „Zum Teufel, Mensch sein heisst sich bewegen, sich von sich wegbewegen, irgendwohin, nach vorwärts, nach aufwärts.“ [WS, 106])

⁵¹¹ In Übereinstimmung mit seiner sonstigen Affinität zu John Ruskin, auf die in der Folge noch einzugehen sein wird, scheint es, dass Altenberg Schönheit - in Abgrenzung zu den Ästhetizisten - nicht in ihrer rein

Dein Gewand sei die Erweiterung und Fortsetzung deines Wesens über die Epidermis hinaus. Die letzte Hülle deiner Seele, die Dich *enthüllt!* Faltenreiches weites Gewand ist das Symbol deiner Vergeistigung, deiner Immaterialisierung. Der Körper verschwindet und es bleibt weite reiche fließende Bewegung. Weiche seidene Stoffe in tausend Plissés sind daher die wahre „*englische Mode*“. Je mehr Bewegung ein Gewand Dir gestattet, desto göttlicher ist es. Das schönste Gewand wären Flügel! (WS, 169f.)⁵¹²

Einerseits lässt die „wahre ‘englische Mode’“ die Körperlichkeit überwinden, andererseits erlaubt sie dem Körper, auf praktischerer Ebene, jene Beweglichkeit, die Altenberg als einen der ersten Schritte auf dem Weg zum neuen Menschen forderte und die er auch selbst - mit weiter englischer Kleidung ausgestattet - auf legendäre Weise erfüllte. Wesentlicher war aber wohl jene geistige Energie und Ruhelosigkeit, die etwa Alfred Polgar in ihm verkörpert sah: „Alles Gefestete, im Wert Bestätigte, Sichere wurde [...] irgendwie lächerlich neben ihm, der das menschengewordene Prinzip der Beweglichkeit war, stets in Auflehnung gegen das Gesetz der geistigen Schwere“.⁵¹³ Die Vollendung dieser Beweglichkeit freilich läge erst im Gottähnlichwerden des Menschen, in seiner weiter fortgeschrittenen Immaterialisierung, symbolisiert durch die Fähigkeit zum Fliegen: „Fliegen war seines Leibes und Geistes Sehnsucht“, schrieb Polgar.⁵¹⁴ - Diese Sehnsucht scheint, wie im Folgenden zu sehen sein wird, durch seine Begegnung mit englischer Kunst mitangeregt und zum Teil erfüllt worden zu sein.

Altenberg, Burne-Jones und die Idealisierung der englischen Frau

Auf den vermutlichen Ursprung dieser Vorstellung von der „wahren englischen Mode“ stoßen wir in Altenbergs zweitem Band, *Was der Tag mir zuträgt*: in dem darin enthaltenen Text „Der Freund“ eröffnet das Monatsheft „*The Studio, an illustrated Magazine of fine and applied Arts*“ einer jungen Frau einmal monatlich Einblicke in eine neue Welt: „Wie ein Feiertag wurde dieser

sinnlichen Dimension begriff: die Fähigkeit, Schönheit wahrzunehmen, war für ihn vielmehr an entsprechende Qualitäten der Intuition geknüpft. Auch Ruskin war im Grunde Intuitionist, wie Nicholas Shrimpton konstatiert, (vgl. Shrimpton, „Ruskin and the Aesthetes“, S.134.) was sich darin manifestiert, dass er den Bereich der Ästhetik zusammen mit dem der Moral der intellektuellen Wahrnehmung gegenüberstellt. So hatte Ruskin 1846 im zweiten Band von *Modern Painters* geschrieben: „Perfect taste is the faculty of receiving the greatest possible pleasure from those material sources which are attractive to our moral nature in its purity and perfection.“ Und weiter: „Ideas of beauty are the subjects of moral, but not of intellectual perception.“ (Zitiert nach: ebd.) Das Sinnlich-Schöne fällt damit zusammen mit dem Moralischen in eine Kategorie des Metaphysischen, Vergeistigten.

⁵¹² Stefan Nienhaus verweist in seiner Studie auf den Bezug des diskutierten Textes „Der Grieche“ zu Nietzsches Vorrede zur „Fröhlichen Wissenschaft“ und er zitiert daraus: „Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf zu *leben*: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehenzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich - aus *Tiefe!*“ (Zit. nach: Nienhaus, *Prosagedicht*, S.102.) Die paradoxe Formulierung der „Oberflächlichkeit aus *Tiefe*“ - und daran schließt sich seine Vorstellung von der Maske, die zur Wahrheit werden kann (s.u.) an - findet ein Echo in Altenbergs Wendung von der Hülle die *enthüllt*. Offenbar war es also Nietzsche, der Altenbergs Verständnis von der äußeren Erscheinung, dem Gewand, als Ausdruck von Oberfläche und Tiefe vorgeprägt hatte. Dieses Verständnis bildet zudem, zusammen mit Altenbergs bereitwilliger Anbetung des (schönen) Scheins, wohl die Grundlage für seine Tendenz zur Idealisierung.

⁵¹³ Alfred Polgar, „Wirkung der Persönlichkeit“, in: *Altenberg-Buch*, S.262.

⁵¹⁴ Ebd., S.264.

15. des Monats: Jedesfalls wie ein anderer veränderter Tag. 'Ich bin in England,' fühlte sie, 'in England!'" In den Bildern des späten Präraffaeliten Burne-Jones findet diese, was für sie - und, in offenbar teilweiser Identifikation mit ihr, den Dichter Altenberg - zur Repräsentation Englands zu werden scheint: Sie sah darin dessen „weltentrückte[...] Damen [...], welche gleichsam bereits auf der Erde bloss mit den Zehenspitzen standen“. (WS, 73)

Altenberg hatte diese Qualität der Weltentrücktheit gut beobachtet, wie etwa eine Beschreibung der Figuren des bekannten Werkes *The Golden Stairs* bestätigt: „The figures are not solidly placed; they have no weight, just as the stairs themselves develop into a kind of arabesque laid on the surface.“⁵¹⁵ Darin spiegelt sich jene durch die Tendenz, der irdischen Schwerkraft zu entfliehen, dargestellte Vergeistigung und Immaterialisierung⁵¹⁶, die im Aphorismus des Revolutionärs durch die Flügel angedeutet wurde. Der Zusammenhang zur Bekleidung wird weiter unten deutlich, wenn es von der jungen Frau heißt: „Einmal costümierte sie sich als Burne Jones-Dame: Ein leichter weisser seidener Mantel in tausend Plissés, über den nackten Leib, und tief gescheitelte Haare.“ (WS, 74)

Altenberg, so scheint es, überträgt seine Aufnahme der durch den Künstler stilisierten Frau auf das englische Mädchen, die junge englische Frau im Allgemeinen, und bewertet diese äußerst positiv. (Abgesehen davon macht er den von Burne-Jones dargestellten Frauentypus, wie Barker anmerkt, zu seinem eigenen Ideal weiblicher Schönheit, die Erfüllung dieses Ideals zur Vorbedingung von Weiblichkeit.⁵¹⁷) Interessant ist dabei, dass Altenberg in seiner Auseinandersetzung mit der Kunst von Burne-Jones sehr selektiv zu verfahren scheint: er unterschlägt den sinnlich-erotischen Zug, der wesentliches Merkmal der präraffaelitischen Malerei war,⁵¹⁸ zugunsten des vergeistigten, körperlich „reinen“ Elementes. Andererseits ist diese Tendenz Altenbergs wohl der Grund dafür, dass er der idealisierenden⁵¹⁹, weitaus weniger erotischen Malerei von Burne-Jones gegenüber Rossetti den Vorzug zu geben schien.

⁵¹⁵ Lucie-Smith, *Symbolist art*, S.129. (Der Eindruck der vertikalen Bewegung wird verstärkt durch die Vorliebe des Künstlers für das übertrieben hohe und schmale Format. [Vgl. ebd., S.127.])

⁵¹⁶ Hilton schreibt über Burne-Jones: „there is a particular airless quality in his paintings; in no sense is their atmosphere that of the real world.“ (Hilton, *Pre-Raphaelites*, S.190.) Dass es Altenberg auf die Überwindung der körperlichen Bedürfnisse und damit Begrenztheiten ankam, beweist die folgende Überlegung seines „Wieners“ (aus dem gleichnamigen Text): „Und sind die 'sexuellen Kräfte' in uns nicht 'Schwerkraft der Erde' für unser Nervensystem?! Wir können uns nicht erheben.“ [WT, 295f.])

⁵¹⁷ Vgl. Barker, Lensing, *Rezept*, S.28. (Laut Helga Malmbergs Erinnerung habe Altenberg sein Frauenideal einmal folgendermaßen beschrieben: „Mein Traum, mein Ideal ist die vollendet schöne Frau, die zarte, anmutige, langgliedrige Dame mit dem Burne-Jones-Gesicht.“ Zitiert nach: Ernst Randak: *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten*. Graz, Wien: Stiasny 1961, S.134.)

⁵¹⁸ „The pictures claimed to offer not information to be filtered through the intellect, but direct experience for the senses, powerful in its immediacy. Eroticism was only the most obvious aspect of that experience“, schreibt Prettejohn. (Prettejohn, *Rossetti*, S.6.)

⁵¹⁹ Dies war laut Prettejohn und Hilton der charakteristische Zug der Malerei von Burne-Jones. Beide betonen das Element der Unerreichbarkeit, das sich damit, mit der reinen Schönheit, der idealisierten Frau, verbindet. (Vgl. Hilton, *Pre-Raphaelites*, S.200f., Prettejohn, *Rossetti*, S. 62.) Prettejohn zitiert darüberhinaus Burne-Jones' bezeichnende Definition eines Bildes: „I mean by a picture a beautiful romantic dream of something that never was, never will be - in a light better than any light that ever shone in a land no one can define, or remember, only desire...“ (Zit. nach: Ebd.) Diese Unerreichbarkeit bestimmte im übrigen auch Altenbergs Verhältnis zu Frauen.

Bisanz eher apologetischen Beurteilung zufolge blieb Altenbergs Idealisierung des jungen Mädchens jedoch nicht ungebrochen: er habe

seine Kind-Frauen nicht in eine märchenhafte Sphäre versetzt und dort belassen, sondern an ihnen Mythisches und Reales zugleich beobachtet. [...] Altenberg ist, das gilt auch für seine erwachsenen Frauen, nur zu zeitweiligen Verzauberungen bereit. Er entzieht der Frau nicht den Boden der Wirklichkeit - andere Interpretationen tun ihm Unrecht.⁵²⁰

Selbst wenn dieses Urteil insgesamt zutreffen mag bzw. man argumentieren könnte, dass Altenberg zwischen Verzauberung und Verdammung der Frau schwankt, ist seine Mythisierung der Engländerin offenbar bewusst einseitig und, wie zu sehen sein wird, nahezu völlig konsequent. Es scheint zunächst so, als ob Altenberg diese Vergeistigung als etwas Weibliches darstelle, denn der Mann Jolanthes nimmt an dieser Welt keinen Anteil, überlässt das Magazin mild-gönnnerhaft seiner Frau zum Träumen. Dabei bleibt offen, ob er den Mann implizit dafür kritisiert, dass er diese Möglichkeit zur Entwicklung ungenützt lässt, oder ob seine Entwürfe für den „neuen Mann“ in eine andere Richtung gehen. Die Frau (bzw. Altenbergs Ideal der Frau) wird jedenfalls, besonders in seinem ersten Band, oft in durchaus positiver Weise als diejenige dargestellt, die sensibler für wahres Erleben der Kunst ist; als Beleg dafür können etwa einige Skizzen der Reihe „Frau Fabrikdirektor von H.“ dienen. Während die weibliche Hauptfigur schon in „Ein poetischer Abend“ im Vergleich mit ihrem Mann alle Sympathien für sich verbuchen kann, obwohl der von ihr inszenierte Abend Kunst „zur harmonisierenden Schönfärberei“ verkommen lässt,⁵²¹ ist sie besonders in „Der Trommler Belin“ diejenige, die sich durch ihre Offenheit gegenüber der künstlerischen Darbietung auszeichnet. Sie ist, wie Nienhaus schreibt,

die einzige, die sich der Kunst überhaupt aussetzt. Ihre genaue Scheidung von schlechtem Varieté und künstlerischer Leistung macht deutlich, daß hier nicht etwa unkritische, naive Rezeption gemeint ist, sondern positiv die Möglichkeit eines Sich-Öffnen-Könnens der Wirkung des Werks, mit welchem nur so eine Kommunikation erst möglich wird. (Ebd., S.74.)

Am Beispiel von Altenbergs Auseinandersetzung mit Burne-Jones wird deutlich, dass in seiner Beschäftigung mit englischer Kultur, ähnlich wie bei Bahr, die bildende Kunst (vor der Literatur) zusammen mit realen Begegnungen an erster Stelle stand, was mit der primären Bedeutung des Sehens für sein eigenes Schaffen übereinstimmt.

Zunächst aber zurück zu englischem Leben und zu englischen Menschen, wie Altenberg sie sah. Fortschrittlichkeit und Verfeinerung sind die beiden Elemente, die in seiner Sicht der englischen Kultur mit großer Beständigkeit wiederkehren. In den Kriegsjahren kippt diese Bewertung, England wird dann nur mehr mit wenig schmeichelhaften Worten bedacht. Die englische junge Frau verkörpert für ihn in stereotyper Sicht das Prinzip der „Reinheit“ - auch dies eine Anschauung, die er mit großer Konsequenz propagiert, die nur ein einziges Mal, soweit nachweisbar, unter negativen Vorzeichen gesehen wird. Durchaus in Übereinstimmung mit seiner

⁵²⁰ Hans Bisanz: *Peter Altenberg: Mein äußerstes Ideal. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten*. Wien, München: Christian Brandstätter 1987, S.30.

⁵²¹ Vgl. Nienhaus, *Prosagedicht*, S.66.

sonstigen größeren Reserviertheit gegenüber dem männlichen Geschlecht, steht er auch dem Repräsentanten des englischen bürgerlichen Mannes, dem *Gentleman*, skeptisch gegenüber. An Mode und Kleidungsgewohnheiten, sowie kulinarischen Spezialitäten zeigt sich für Altenberg, wie gesehen, der progressive und verfeinerte Charakter der englischen Kultur. Entsprechend der hohen Bewertung, die Altenberg der körperlichen Entwicklung beimisst (vgl. WT, 302), sind dies für ihn nicht bloß Nebensächlichkeiten des Alltagslebens, denn sein Reformprogramm beginnt ja bei der Befreiung des Körpers von den Zwängen gesellschaftlicher Konventionen, läuft aber hinaus auf die quasi Überwindung des Körperlichen, was sich in seinem höchst ambivalenten Verhältnis zur Sexualität widerspiegelt. In *Was der Tag mir zuträgt* reflektiert eine Aufzeichnung „der edlen Miss Madrilene“ deren Gedanken zur Überwindung der physischen Funktionen und Triebe, die sich in der Person des Dichters abzuzeichnen scheint:

Wie würde eine Pflanze, ein Thier sich entfalten, wenn sie nicht von der perfiden Schwerkraft bedrängt wären zu jeder Stunde, gleichsam niedergezogen und verschrumpft, der Mensch von seinen beschwerlichen Verdauungstätigkeiten und anderen Dingen?!? Der Dichter nun [...] scheint irgend etwas in sich zu haben, was der allgemeinen Schwerkraft nicht unterläge und dem fatalen Gesetze. Ich glaube, es sind die Extasen der Seele, die ihn hinüberbringen über das Schwere. (WT, 15f.)

Altenberg hätte vielleicht nicht von Überwindung, sondern von Höherentwicklung des Körpers gesprochen. So schreibt er in *Märchen des Lebens*: „Ich erwarte vom heiligen reinen Leibe die Regeneration, nicht von der heiligen reinen Seele!“ (ML, 151) Diese sollte zur oben angesprochenen Immaterialisierung und Vergeistigung führen.

Gleichzeitig bejahte er aber die Instinktgeleitetheit und Triebhaftigkeit des ganz jungen, noch nicht völlig sozialisierten Mädchens, wie etwa die Skizze „Zwölf“ aus dem Zyklus „See-Ufer“ zeigt, in der der Erzähler von dem jungen fischenden Mädchen, das ungerührt die Fische tötet, fasziniert ist, im Gegensatz zur Dame, die den Akt mitleidsvoll-fassungslos beobachtet; (WS, 6f.) ebenso scheint er noch mehr als von der „Reinheit“ der Engländerin von der natürlichen, quasi vorzivilisatorischen Anmut der Ashantee-Mädchen fasziniert gewesen zu sein.⁵²² Die Engländerin fungiert jedoch als Vorbild für die zivilisierte Frau, denn ein „Zurück zur Natur“ gab es in Altenbergs Augen nicht, was sich auch in seiner grundsätzlichen Bejahung des technischen Fortschritts zeigt. In gleicher Weise war auch Altenbergs Bewertung des Körperlichen zutiefst ambivalent, was gerade auch am Beispiel der Sexualität der Frau evident wird: einerseits äußerte er sich gegen das Tabu der Sexualität in der bürgerlichen Welt (VI, 37f.) und verfasste (zeit seines Lebens nicht publizierte) Texte zu deren sexueller „Emanzipation“⁵²³, andererseits vermittelte er das Bild der Frau, die er glaubte, als „P.A.“ vor den primitiven sexuellen Trieben des Mannes warnen und beschützen zu müssen und, in Zusammenhang damit, betrieb er die Stilisierung der

⁵²² Übereinstimmend damit bemerkt bereits der Revolutionär des ersten Bandes: „Ich habe ein Negermädchen gekannt, welches sein ganzes Leben lang mit den Fingern gegessen hatte und dennoch alle englischen Prinzessinnen übertraf. Die Grazie - - -.“ (WS, 150)

⁵²³ Vgl. *Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern*. Hrsg. v. Hans Christian Kosler. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1997, S.75ff.

„reinen“ Frau, die Idealisierung der Frau, die dann doch, fast symptomatischerweise, nicht ganz durchgehalten wird.

Englische Kleidermode wurde, im Sinne der oben angesprochenen Befreiung des Körpers, schon sehr früh beispielhaft für Altenberg. Eine „Notiz aus einer englischen Zeitung“ ist in dem Band *Was der Tag mir zuträgt* Gegenstand des Textes „Gift“. Darin geht es um den damals üblichen steifen Kragen und beengende Kleidung im Allgemeinen. Das Mädchen Dodo, das die Notiz zuerst gelesen hatte und sich der darin enthaltenen Aufforderung gemäß bereits den Stehkragen von ihrer Bluse trennt, lässt auch ihre Mutter lesen:

Nur in äussersten Freiheiten kann jedes Organ gedeihen und alles überhaupt und zu seinen Schönheiten gelangen; jeder Zwang ermordet irgend etwas. Das Mieder die Brüste, der Kragen den Hals, die heutige Ordnung die Seele. Alles wird schlaff durch Einengung, elastisch jedoch durch Frei-sein! (WT, 23)

Die Mutter duldet nach einigem Protest den Vorstoß ihrer Tochter zur Freiheit; nachdem eine Tante angesichts des entblößten Halses des Mädchens ihren Unmut äußert, muss dieses jedoch zur alten Einengung zurückkehren; nur träumen darf es am Ende von der Befreiung, die dann nicht einmal mehr ihre eigene ist, sondern die ihrer Tochter:

Aber abends, manchmal, wenn das junge Mädchen im Bette lag, nahm sie den alten Zeitungsausschnitt und las wie in einer Bibel die Forderungen der verehrten und geliebten unbekanntem englischen Dame und dachte: „Mein Töchterchen wird freien Hals tragen und schön und stark sein, dass sie nackend durch die Strassen schreiten könnte in Wind und Wetter! Mein Töchterchen!“ (WT, 26)⁵²⁴

Hierin kündigen sich bereits die körperbezogenen Reformgedanken an, die Altenberg einige Jahre später in *Prodromos* zum fast alleinigen Inhalt machen sollte. Einfachheit, Zweckmäßigkeit⁵²⁵ und Bescheidenheit sind die Kriterien, die englische Kleidung zum Ideal werden lassen: in *Prodromos* preist er „[e]dle englische Woll-Stutzeln (Puls-Wärmer)“, die den „teuersten Pelz“ ersetzen (P, 45). Immer konnte er sich gegen Luxus und Prunksucht ereifern: das englische (und amerikanische) *understatement* kommt daher seinem Geschmack entgegen:

Was die Mode betrifft, bin ich leider nur für die englisch-amerikanische, während die französische überladen und unnötig ist. ‘Ich habe Geld, ich habe Geld, es zu bezahlen!’ schreien alle diese Modelle von Hüten und Kleidern, während die englischen und amerikanischen flüstern: ‘Wir haben so viel Geld, daß wir gar nicht brauchen, es erst zu zeigen!’ (S, 218f.)

Englische Mode entspricht aber auch dann, wenn es um seine Obsession, die Erfüllung der Kriterien des „Hygienikers“, geht: „Reine, frische Luft bei Tag und Nacht ist aber das *allerwichtigste*“, predigt Altenberg, wie oft zuvor, in *Bilderbögen des kleinen Lebens*.

⁵²⁴ Ähnlich progressiv werden die Engländer in *Nachfechtung* dargestellt: „Engländer und Amerikaner gehen längst ohne Kopfbedeckung. Bei uns fürchtet man den Schrei der Straße: ‘Wo is der auskommen?!’ Ist es eine Schande, aus Vorurteil und blöder Konvention heraus endlich ‘auskommen’ zu sein?!“ (NF, 36)

⁵²⁵ Hierin zeigt sich die geistige Nähe zu seinem Freund Adolf Loos, dem Architekten; vgl. dazu auch den Text „Trattnerhof“. (NA, 155f.)

Durch sanftes trockenes Reiben mit dem Fleshglove [so Altenberg weiter,] hat man die Haut abzuhärten gegen Zugluft und Feuchtigkeit. Man trage nie mehr Kleidung, als die 'Sittlichkeit' erfordert. Und die erfordert beim kultivierten Menschen äußerst wenig. [...] Ideale Tracht für Männer: englische kurze Socken, Sandalen, kurze weite Hosen bis zum Knie, feines weites, englisches Hemd. Der Hut sei *verbann*t.“ (B, 25)

In dem Band *Fechsung* gilt, unausgesprochen, die einfache englische Bekleidung vermutlich noch immer als Ideal; nachahmenswert erscheinen jedenfalls die englischen Muster, was aber über diese Einfachheit hinausgeht, wird in einem versteckten Seitenhieb - wohl auf seinen Freund Adolf Loos - lächerlich gemacht: In dem Text „Reformationszeitalter“ (F, 76) verordnet Altenberg als „*höchstkultivierte[r]* Hygieniker“ eine Reform der Mode für das Jahr 1914:

Gehen ohne Kopfbedeckung! Der 'Steirische Janker', ohne Gilet zu tragen, in aparten modernen *englischen* Mustern, homespunartig! [...] 'Wir wollen leicht gekleidet, gesund und hübsch und apart zugleich gekleidet sein!' Alle Vögel des Waldes sind gesund, hübsch und apart gekleidet. Aber bei uns dekretierte ein moderner Architekt: 'Gehet so gekleidet, wie der *König von England* gekleidet geht!' Solche Blödsinne sagen die Vögel des Waldes nie: Gehet wie der Adler gekleidet, unser König! (F, 76)

Äußerst erbittert hingegen - und, nebenbei gesagt, exemplarisch für den oft im Zorn schreibenden Dichter - vernehmen wir die Stimme Altenbergs in einem Brief an Loos im Jahre 1906, als dieser ihm einen Anzug geschenkt hatte:

Du wolltest also nicht mir eine Freude machen mit diesem Anzug, nicht mir einen Freundschaftsdienst erweisen, sondern wolltest nur, in frech-tyrannischer Art, mich zwingen, meinen unantastbaren Geschmack deinem verfehlten elenden verkommenen, den idiotischen Engländern und Amerikanern abgeguckten, irrsinnigen, widersinnigen Geschmacke anzubequemen!?! Schmecks !!!!! Du Sklave fremder Völker!!!⁵²⁶

Angesichts der Heftigkeit der Reaktion stellt sich die Frage, ob diese nur auf seinem Hass auf die Mode schlechthin beruht - in dem Brief schrieb er nämlich weiter: „Die 'Mode' ist die größte Torheit der, sonst auch schon genug törichten Menschen!“ (ebd., S.347) - oder ob er sich dazu genötigt sah, seine eigene, von England mitinspierte „Tracht“ zu verteidigen. Beides entstammt ja demselben Impuls, seine Individualität nicht dem Diktat der Mode oder dem eines Freundes unterwerfen zu wollen. Einigermaßen rätselhaft bleibt nur, warum die sonst bewunderten Engländer und Amerikaner plötzlich zu „idiotischen“ erklärt werden. Immerhin hat er hier die anzugtragenden Engländer im Blick, vermutlich ist es aber gar nicht so sehr dieser Unterschied, sondern Altenbergs, wie so oft, überschäumendes Temperament, das ihn zusammen mit dem Kleidungsstück zwei Nationen in Bausch und Bogen aburteilen lässt.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ändert sich Altenbergs Einstellung zu England schlagartig: Obwohl Altenberg sich kaum einmal in politischer Weise engagiert hätte und sich auch nicht in dem Maße patriotisch vereinnahmen lässt, wie Hermann Bahr und, besonders, Hugo

⁵²⁶ *Altenberg-Buch*, S.346.

von Hofmannsthal⁵²⁷, betrachtet und behandelt er England als Feindesland. Immerhin kann er das progressive Element des technisch ausgefeilten englischen Produkts trotzdem anerkennen, wenn auch nicht, ohne seine nunmehr feindselige Haltung gegenüber dem Ursprungsland kundzutun. (Vgl. NF, 106.)

Anzeichen einer ambivalenteren Bewertung der englischen Zivilisation zeigen sich aber schon in 'Semmering 1912': Darin schreibt Altenberg: „Ich habe gelesen: Den Engländern fehlen leider zwei Sachen: Sinn für 'feine zarte Küche' und Sinn für 'feine zarte Musik'. Jetzt weiß ich, weshalb sie die Welt unterjocht, viel Geld und viel Ehre gemacht haben!“ (S, 211)

Während viel Geld zu machen, vielleicht auch in Altenbergs Augen noch keine Schande war, scheinen die Worte „viel Ehre gemacht“ bereits ironisch gebrochen zu sein, zumal das Wort „unterjochen“ wohl kaum positive Assoziationen zulässt. Für jemanden, der unentwegt die Bedeutung der feinen und leichtverdaulichen Kost predigte, wäre das unkommentierte Urteil, die Engländer besäßen keine „feine zarte Küche“, zudem schwerlich als Kompliment zu lesen. Interessant ist, dass dieser Textsplitter, als Selbstzitat ausgegeben, in *Vita Ipsa* wiederkehrt. Während Wiederholungen ein beliebtes, bewusst eingesetztes Mittel von Altenberg waren, sind Veränderungen, wie in diesem Beispiel, eher untypisch, obwohl davon auszugehen ist, dass diese ebenso bewusst vorgenommen wurden, um seine aktuelle Haltung von der früheren abzusetzen:

Nun heißt es: „Aus meinem Buche 'Semmering 1912': Ich habe gelesen irgendwo: 'Den Engländern fehlen leider (weshalb leider?!) zwei Sachen, Sinn für 'feine zarte Küche' und Sinn für 'feine zarte Musik'! Jetzt weiß ich erst, weshalb sie die Welt unterjocht, viel Geld und viel Ehre (!) gemacht haben!“ (VI, 192) Die „Ehre“ der Engländer wird nun definitiv in Zweifel gezogen, das Feine und Zarte wird ihnen, so scheint es, nicht einmal mehr gegönnt.

Auch politisch misstraut Altenberg nun der Lauterkeit der Motive Englands (vgl. F, 179.); zum Teil geht seine Verachtung Englands (und anderer Länder) einher mit einer sich intensivierenden Misanthropie Altenbergs: „Ich *hasse* die Menschen nicht, denn Das wäre *unverständlich*, ich *verachte*, ich *verhöhne* sie“, schreibt er im August 1917. Und weiter: „England ist ein verbrecherisch egoistischer Kaufmann, der mit Geschicklichkeit die ganze Welt 'einsackeln' möchte“. (VI, 15 u. 16.)

Das Bild von England als Kaufmann war in den Kriegsjahren übrigens ein durchaus gängiges Stereotyp: die pragmatischen, auf kaufmännischen Überlegungen basierenden Kriegsmotive Englands wurden in den deutschsprachigen Ländern dem eigenen Idealismus gegenübergestellt, wie etwa Edward Timms in seiner Kraus-Studie ausführt.⁵²⁸

Dass England nunmehr keine Sonderstellung einnimmt - nicht einmal in negativer Hinsicht -, beweist Altenberg, wenn er wie hier zu einem verbalen Rundumschlag ausholt:

⁵²⁷ Vgl. Edward Timms: *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. NewHaven and London: Yale University Press 1986, S.295ff.

⁵²⁸ Timms, *Karl Kraus*. Vgl. das Kapitel „Heroes and Shopkeepers: German Idealism and English Pragmatism“, besonders S.307f.

der Glaube, dass Gott sich die Mühe gegeben habe, 'diese, ach so komplizierte Welt zu konstruieren, damit es ausgerechnet ihnen wohlgehe auf Erden! Diesem absoluten Irrsinne huldigt vor allem die 'Polnische Nation', 'England', 'Italien', 'Serbien', 'Rumänien', 'Ungarn' und alle schönen aber wertlosen Weiber! Ebenso die 'modernen Lyriker'". (VI, 21f.)

Gehen wir von diesen nur noch gefühlsmäßig geleiteten Angriffen auf die englische Nation wieder zurück zu den Anfängen von Altenbergs Perzeption „des Engländers“: Zunächst begegnen wir, nur flüchtigst angedeutet, den stereotypen - heute erst langsam verblassenden - Charakterisierungen des prüden (vgl. WS, 52.) und zurückhaltenden, das *understatement* liebenden (vgl. WS, 70.) Engländers. Auch das Feine, Noble klingt als Charaktereigenschaft an: der Mann solle sich „mit der Noblesse eines englischen Prinzen“ benehmen, dann werde die Frau, die Idealistin, „erlöst lächeln“. (WT, 3) Kultur und Takt einer Frau verbindet er mit der Anwesenheit von französischen und englischen Gouvernanten in ihrer Kindheit (S, 186), in variiertes, vielleicht etwas selbstironischer Form heißt es in *Fechsung*: „'Ich bin ein Bohemien' heißt meistens: 'Ich habe, wie Sie sehen, in meiner Kindheit zu wenig feine noble Gouvernanten gehabt!'“ (F, 122) Dass es diese aber sehr wohl im Hause Altenberg gegeben hatte, erfahren wir im gleichen Band. (Vgl. F, 47f.) Altenberg konnte also einige seiner Vorstellungen über Engländerinnen aus realen Begegnungen bezogen haben. Abgesehen von den Gouvernanten seiner Schwestern, war er ja mit so manchen Engländerinnen befreundet oder zumindest bekannt. Dennoch existiert in Altenbergs Texten nur der eine Typus der englischen Frau, nämlich jener der reinen und kindlichen. Vielleicht erfuhr diese Perzeption eine Verstärkung durch eine gewisse Grundlage in der sozialen Realität, insofern als die Gouvernante, unverheiratet und kinderlos, außerhalb der üblichen bürgerlichen Gesellschaftsordnung stand.

Zudem suchte Altenberg - wohl bedingt durch seine Angst vor der destruktiven Macht der *femme fatale*,⁵²⁹ an deren Stelle er das präpubertäre Mädchen, die *femme fragile/ femme enfant* setzte,⁵³⁰ - vermutlich auch primär die Begegnung mit diesem Typus, was sich in seinen zahlreichen Bekanntschaften mit verehrten, österreichischen und anderen jungen Mädchen zu bestätigen scheint. Bisanz bemerkt angesichts Altenbergs Faszination durch das junge Mädchen, die in unzähligen Texten wie einer Ansammlung von Fotos ihren Ausdruck fand, dessen Nähe zu Lewis Carroll, dem Verfasser von *Alice in Wonderland*, und er verweist auf persönliche und künstlerische Gründe für diese Besessenheit.⁵³¹

In seiner Beschäftigung mit dem englischen Mann konzentriert er sich auf den Typus des „Gentleman“.⁵³² Seine Sicht dieser beiden Typen der Engländerin und des Engländers ist nicht nur

⁵²⁹ In einer Besprechung einer Aufführung der Pantomime *Geburtstag der Infantin* von Oskar Wilde schrieb er: „Elsa Wiesenthal mimte wunderbar die jugendliche Infantin, eine 'Kindliche', die bereits 'Zerstörung' verbreitet infolge ihrer frauenhaften Macht, wenn auch erst im Keime.“ (B, 123)

⁵³⁰ Andrew Barker sieht „Altenbergs schamlose Leidenschaft für knabenhafte Mädchen“ als „bezeichnend für ein Abrücken von dem Stereotyp der *femme fatale* des *Fin de Siècle*“. (Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.144.)

⁵³¹ Vgl. Bisanz, *Mein äußerstes Ideal*, S.30.

⁵³² In *Was der Tag mir zuträgt* schrieb Altenberg, seinem Ideal des Extrakts huldigend: „Jede Nation, jede Rasse kann sich zu einem Einzelwesen concentrieren, einen Extract seiner selbst erzeugen, ihren Inhalt gleichsam zu einem Individualkinde ausgebaren!“ Übereinstimmend damit vermittelt uns Altenberg in seiner Rezeption des Engländers je einen weiblichen und einen männlichen Typus. (WT, 291.)

um ihrer selbst willen interessant, sondern vor allem deswegen, weil er mit deren Hilfe versucht, die Vision eines neuen, „endentwickelten, synthetischen“ Menschen zu entwerfen. Die Beziehung zwischen den Geschlechtern scheint er dabei als treibende Kraft zu betrachten: er will diese offenbar „entsexualisieren“, um Entwicklungspotential in anderen Bereichen zu eröffnen. Eine dementsprechende Vision skizziert etwa eine „Frau S.“ in Verteidigung des männlichen Protagonisten, wohl einer teilweisen Identifikationsfigur des Dichters, in dem Text „Ein Wiener“:

könnte es nicht Menschen geben, die von der Schwerkraft frei wären?! Und sind die ‘sexuellen Kräfte’ in uns nicht ‘Schwerkraft der Erde’ für unser Nervensystem?! Wir können uns nicht erheben. Und die übrigen Anziehungskräfte?! Und die von Gewohnheit und Vererbung?! Von *Schwerkraft Freie!* Das wäre es! Jedoch wir Bleiernen?! (WT, 295f.)

Altenbergs Darstellung der Engländerin beruht also vermutlich zum Teil auf seiner tatsächlichen, selektiven Wahrnehmung, andererseits jedoch, im Anschluss an seine Aufnahme der Malerei eines Burne-Jones, auch auf bewusster, mit einem bestimmten Zweck verbundenen Stilisierung und Idealisierung. Repräsentativ dafür ist etwa der frühe Text „Café Chantant“: die kindlich-heiteren, „reinen“ englischen Tänzerinnen verhelfen ihren „Kavalieren“ zur Sublimierung ihrer Triebe, lassen sie den Dichtern gleich werden, (und das ist wohl das Höchste, das die Frau in Altenbergs Augen erreichen kann). Die Männer aber sind verwundert über die Wirkung, die die Engländerinnen auf sie ausüben und fragen sich:

’sind wir mit Kindern oder mit Erwachsenen, zum Teufel?!’ Wie mit unseren Nichten ist es. [...] Jawohl, unsere ganzen Wünsche entziehen sie uns. Wir thun nur, was ihnen Freude macht, von ganzem Herzenem [!]. Durch nichts möchten wir sie kränken, aufschrecken. [...] Die Kavaliers aber werden zu Dichtern, die innerlich singen. (WT, 223.)

Altenbergs offensichtliches Faible für englische Tänzerinnen und Schauspielerinnen entlädt sich in schöner Regelmäßigkeit in ähnlichen, deren Reinheit und Kindlichkeit besingenden Texten. Manchmal finden wir einen Anflug von Ironie und Humor in diesen Charakterisierungen, so zum Beispiel in dem Dialog zwischen dem Dichter und seiner Angebeteten, die ihm auf seinen Wunsch hin zum Abschied ein Lied gesungen hatte: „Ich wünschte nicht das Lied zu hören, sondern nur den Hauch Ihres geliebten Atems in mich hineinzutrinken, während Sie es leise und eindringlich zu mir sangen ---“. Und sie erwiderte lächelnd: ‘Oh pig’ Denn sie war eine junge Engländerin.“ (ML, 126) Meistens aber propagiert er seine stereotype Perzeption mit ungebrochener Ernsthaftigkeit:

diese jungen acht Engländerinnen [schreibt er in „Britische Tänzerinnen“] repräsentieren in Art und Gebärde dennoch die keusche, kindliche, merkwürdige Anmut aller englischen Mädchen und Frauen, die von Natur aus und ganz von selbst mit unbeschreiblichem Geschmack und Takt begabt sind und niemals mehr vorstellen wollen im Leben, als ihnen von Natur und Schicksal beschieden ist! (NA, 152)

Noch im 1915 publizierten Band *Fechsung* begegnet in dem Text „England“ die rhetorische Frage: „Soll ich wieder einmal eine Hymne anstimmen zum Preis und Lob aller dieser herrlichen bettelarmen unwissenden und dennoch höchstkultivierten englischen Tänzerinnen aus den

Tanztruppen?!“ Er preist an ihnen „das bescheidenste, vornehmste, keuscheste, unkoketteste, unmännersüchtigste, un-geldgierigste Benehmen“, „ihr süß-kindliches Sein“⁵³³, und es sagt alles über Altenbergs Ideal der weiblichen Persönlichkeit, wenn er in pathetischem Ton schreibt: „Es sind Dollies, Püppchen, zart und ergeben, dankbar, freundschaftlich, verständnisvoll, anmutig, originell und ihre eigene Welt durchlebend, sogar durchtrauernd!“ (F, 70)⁵³⁴

Nur einmal, so scheint es, durchbricht Altenberg diese Idealisierung:

Der Normalmensch sagt: Pfui! Überhaupt die Devise des Normalmenschen ist: Pfui! Deshalb ist er selbst 'pfui', weil er nichts heilig machen kann durch die Kraft seines Gefühls! Der 'unromantischeste Mensch' ist die Engländerin. Alles ist für sie 'ungeziemlich'. Wie kann man diese Verlogenheit auf die Dauer aushalten?! Sie halten es auch nicht aus, sie werden Gerippe! 'Was wird die Welt dazu sagen?!?' wäre eine ganz gute brauchbare Ethik, wenn diese Welt nicht ein 'letzter Misthaufen' wäre, um den man vor allem sich nicht zu kümmern hat. Kinder spielen eventuell auf staubiger Straße mit Roßknödeln Billard. Das ist noch immer reinlicher als das Spiel der Erwachsenen mit den Worten: Do'nt und shoking!⁵³⁵

Wie ist diese überraschende, vernichtende Aussage Altenbergs zu bewerten? Wohl nicht als plötzlicher Meinungsumschwung, denn auch Jahre danach singt Altenberg noch das Lob der Engländerin. Vielmehr scheint es sich um einen „Ausrutscher“ gehandelt zu haben: die sonst so konsequent verfolgte Stilisierung und Idealisierung⁵³⁶ ist, vielleicht unter dem Eindruck tatsächlicher Begegnungen, für kurze Zeit zusammengebrochen. Dies scheint durch die Publikationssituation dieses Textes („Plauderei“) bestätigt zu werden: zu Lebzeiten offenbar nicht veröffentlicht, findet sich der Text zusammen mit anderen Skizzen im Altenberg-Buch unter den einführenden Worten des Herausgebers Egon Friedell: „Diese Skizzen sind im Sommer 1913 in Venedig entstanden [...]. Sie sind in den seither erschienenen Büchern Peter Altenbergs nicht enthalten.“⁵³⁷

Wenn man bedenkt, was Altenberg alles für publikationsfähig befunden hatte, könnte man daraus schließen, dass es sich bei seinem Bild der Engländerin um eine sorgfältig konstruierte Idealisierung handelte, die er nicht durch einen Text wie diesen untergraben wollte - zumal die von Friedell publizierten Skizzen, abgesehen von der hier zitierten, eher besser gelungen sind als so mancher andere Text Altenbergs. Ganz nach diesem Muster verlief ja seine Selbststilisierung, die er später als die „schreckliche falsche Komödie P.A.“ bezeichnen sollte. (N, 75) Für diese These spricht auch Anton Kuhs Bemerkung über Altenbergs Idealisierung und (latente) Verteufelung der Frau.

Die jungen Mädchen aus Bürgerhäusern, die er angebetet, deren Schlaf er gegen rohes mütterliches Aufwecken verteidigt, deren Romantik er besungen hat, legen sich gern einen Band Altenberg

⁵³³ Die von ihm leidenschaftlich verehrte Bessie Bruce, die Gefährtin seines Freundes Adolf Loos, apostrophiert er in einem Brief aus dem Jahre 1906 als 'Kindlich-Adelige'. (*Altenberg-Buch*, S.334.)

⁵³⁴ Vgl. auch F, 84 und NA, 153f.)

⁵³⁵ *Altenberg-Buch*, S.117.

⁵³⁶ Analog zur Idealisierung der Engländerin betrieb Altenberg ja die bewusste Idealisierung der Frau schlechthin, und seine vom Beginn seiner dichterischen Karriere an latent vorhandene Misogynie kam zunächst, wie Barker schreibt, eher selten zum Ausdruck. (Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.142.)

⁵³⁷ *Altenberg-Buch*, S.112.

unters Kopfkissen. Sie dürften den Altenberg-Brief nie zu Gesicht bekommen, den [...] Mendes in Besitz hat! Eine satanischere Revozierung sämtlicher ihm zugeschriebener Ideale war noch nicht da!⁵³⁸

Dante und Rossettis *Beata Beatrix*

Welche Bedeutung hat nun aber diese idealisierte Frau in Altenbergs Entwurf vom (neuen) Mann? Idealisiert, ist sie selbst „unerbittliche Idealistin“ (WT, 2), die den Mann, durch die Ideale, die sie von ihm hat, auch zu deren Erfüllung anspornen kann. Das englische Mädchen, das die Fähigkeit besitzt, den Mann zur Sublimierung seiner „niedrigeren“ Triebe zu bewegen, ist laut Altenbergs Darstellung daher das Ideal, das bis zu einem gewissen Grade „haltbar“ scheint; - wie der Ausfall aus dem Jahre 1913 zeigt, ist diese Idealisierung aber ein auf hohlem Grund errichtetes Denkgebäude. (Wenn Altenberg in anderen, vor allem literarischen, Bereichen eine Synthese zwischen Realismus und Idealismus anstrebte, fallen diese beiden Tendenzen in Hinblick auf die Sicht der Frau in einem ausgesprochenen Dualismus auseinander.)

Altenbergs Frauenideal, seine Vorstellung einer vergeistigten Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, war aber, wie bereits in seinem ersten Band deutlich wird, auch durch Dantes *Beatrice* mitinspiert worden; so lautet ein Aphorismus des Revolutionärs: „Dante Alighieri stand in einem Lorbeer-Walde 16 Jahre und wartete auf Beatrice - - -. Diese Anderen aber warten einen Tag - - und gehen dann doch in die ‘Kleine Blutgasse; nicht läuten, klopfen’!“ (WS, 174)

Berücksichtigt man, wie sehr Anspruch und Wirklichkeit in diesen Zeilen, wie so oft bei diesem Dichter, voneinander abweichen - Altenberg machte aus seinem Umgang mit Prostituierten keinen Hehl -, kann man darin ein gutes Maß an Selbstironie vernehmen, wenngleich er das Lob auf Dante nicht als eigene Aussage deklariert.

In demselben Zyklus wird dieses Thema noch einmal aufgenommen; dabei wird interessanterweise aus der Perspektive der Frau, - es handelt sich um „Marthe-Maries ‘Letzten Brief’ an den Revolutionär“ -, das weibliche Idealbild des Dichters dargestellt: „Für Künstlermenschen muss das Weib aus dämmerigen Fernen ihren milden geheimnisvollen Schein verbreiten. Petrarka’s Laura, Tasso’s Lenore, Diotima, Vittoria Colonna, sie standen fern und darum ewig nah! Was im wirklichen Leben die Erfüllung, das ist im künstlerischen der Tod!“ (WS, 137)

Altenberg übernimmt also offenbar das vergeistigte, man könnte auch sagen: sublimierte, in der Literatur dargestellte Verhältnis zwischen dem Künstler und der von ihm verehrten Frau als Modell in seinem evolutionären Konzept, es ist aber auch Vorbild für einen Teil seiner eigenen Beziehungen zu Frauen und Mädchen.

⁵³⁸ Zitiert nach: Barker, Lensing, *Rezept*, S.28.

Owohl es durchaus möglich ist, dass Altenbergs Interesse dafür nicht auf indirektem Wege durch den englischen Künstler-Dichter Dante Gabriel Rossetti geweckt wurde, ist dessen teilweise Identifikation mit Dante, wie sie etwa in *Beata Beatrix* zum Ausdruck kommt, erwähnenswert. Prettejohns Interpretation dieses in den 1860er Jahren entstandenen Bildes vermittelt die Bedeutung, die die Idealisierung (der Frau)⁵³⁹ und, im Zusammenhang damit, die Lektüre Dantes für Rossetti und seine Kunst hatte:

In most accounts, Rossetti's fiancée and wife Elizabeth Siddall functions as the sign of the artist's youthful idealism. In *Beata Beatrix*, she appears as a conflation of herself and Dante's Beatrice, the most celebrated symbol of spiritualised love in the history of Western literature, and one with special resonances for the Italian poet's nineteenth-century namesake. (Ebd., S.9f.)

Elizabeth Barrett Browning als Exempel

Mit großer Konsequenz - und auch Vehemenz - überträgt Altenberg dieses literarisch-künstlerische Ideal des Liebesverhältnisses, das für ihn in England zum Leben erweckt worden zu sein scheint, auf seine Vorstellung einer allgemeinemenschlichen Entwicklung: die Frau soll den Mann durch Schönheit und andere Tugenden⁵⁴⁰ zur Erfüllung seiner Aufgaben in der Welt befähigen, sie wird Mittel zum Zweck, wie Barker erläutert:

Letztendlich liebt er also die Frau nicht um ihrer selbst willen, sondern bloß darum, weil sie eine Schlüsselrolle in seinem evolutionären Gesellschaftskonzept zu spielen hat. Der verhasste Bürger der Jahrhundertwende soll durch einen 'neuen Mann' ersetzt werden, und die Frau soll als dessen Hebamme fungieren.⁵⁴¹

Gerade darin wird aber wiederum eine Engländerin als besonderes Vorbild herangezogen: Elizabeth Barret-Browning verstand, was der Mann laut Altenberg zur Erfüllung seiner Destination braucht, wenn sie an Robert Browning schrieb: „Vergiss es nie, oh mein Geliebter, dass Du frei bist! Deine Entwicklung, Dein Sein, Dein Werden, sind mir teurer als die Empfindung, Dich ganz und ganz allein zu besitzen!“ (P, 151) Diese Freigabe des Mannes ist die Voraussetzung dafür, dass er die von ihm geforderten Aufgaben „in der Welt“⁵⁴² erfüllen kann,

⁵³⁹ Wie Prettejohn ausführt, umfasst Rossettis künstlerische Entwicklung neben einer spirituellen auch eine sinnliche Phase, und sie kulminiert in einer Synthese dieser beiden Aspekte. (Vgl. Prettejohn, *Rossetti*, S.10.)

⁵⁴⁰ Dass die von ihm vorgesehene „Mission“ der Frau vor allem absolute Selbstlosigkeit erfordert, macht er etwa in „De Femina“ deutlich: „Eine Frau hat die *heilige Mission*, dem schwer ringenden Manne im 'Labyrinth dieses Lebens' zu *helfen*, zu *dienen*! *Alles* Andere an ihr ist *teuflich* und *hinderlich*! Die Welt ist 'nach Gottes genialsten Plänen' erdacht, und nicht nach 'der Frauen teuflich rückständigen Plänen'!“ (VI, 26f)

⁵⁴¹ Barker, *Lensing, Rezept*, S.27.

⁵⁴² Oscar Wilde hingegen spielt in seinen Komödien mit dieser Vorstellung: Während sich die Frau in *An Ideal Husband* sagen lassen muss: „A man's life is of more value than a woman's. It has larger issues, wider scope, greater ambitions. A woman's life revolves in curves of emotions. It is upon lines of intellect that a man's life progresses.“ (Oscar Wilde: *Plays*. Harmondsworth, New York: Penguin 1954, S.239.), werden diese damals gängigen Urteile in *The Importance of Being Earnest* auf den Kopf gestellt, wenn eine der beiden weiblichen Hauptfiguren sagt: „The home seems to me to be the proper sphere for the man. And

und sei es nur sein „Gott-ähnlich-werden“; der Mann, so wird Altenberg nicht müde zu wiederholen, dürfe sich also nicht in der Sorge um seine Frau und seine paar Kinder verausgaben, sich in seiner Entwicklung nicht behindern lassen. Altenberg besingt daher in exaltierten Worten die Ehe der Brownings, Worte, die Andrew Barker zu Recht als Kitsch beanstandet:

Zwei, die, im Weltenraume einzig für einander bestimmt - - - sich fanden! Dies, dies allein ist das Wesen der Ehe, wie Gott es sich erträumt hat in seinen romantischen Weltenplänen. Da allein entsteht dieses unbeschreibliche und mysteriöse Erblühen der rastlosen Selbstlosigkeiten! Die Dauer-Romantik! [...] Männer, wartet auf die euch Zugehörigen im Weltenraume! Wartet bis zu eurer Sterbestunde! Da habt ihr dann in eurem Innern eine Ehe gehabt, eine wahrhafte wirkliche Ehe, mit der, die nie kam! (P, 152f.)

Dieses pathetische Loblied ist mit einer Aufforderung verbunden, die keinerlei reale Grundlage besitzt; das darin angedeutete Vorbild der von ihm als Ideal betrachteten „Künstlerbeziehung“ und seine wohl implizierte Kritik an der bürgerlichen „Institution“ der Ehe⁵⁴³ bleiben wirkungslos, da der Leser, gleichermaßen überrascht wie abgestoßen, den Text in seiner Überzogenheit als bloßen Unsinn verwirft.

Altenbergs Neuentwurf des *Gentleman*

Während der Frau bei Altenberg bestenfalls die Rolle der eigentlich passiv Inspirierenden zufällt, hat der Mann seinen Anlagen gemäß die Möglichkeit, sich selbst aktiv zu entfalten, aber auch die Aufgabe - die Frau kann ja selbst nichts vollbringen - die Frau zu erziehen. An diesem Punkt setzt Altenbergs Übernahme des Begriffs des *Gentleman* an - und sein wenn auch sporadischer Versuch, diesen Begriff, das Bild vom englischen *Gentleman* umzuformen:

Einen körperlichen, seelischen und geistigen Gentleman ersehnt sich die Frau, der sie milde betreue, wie eine Mama ihr süßes Baby. Ein Wort, eine Geberde können da beglücken oder bereits zu Thränen bringen. Wie auf einer edlen Violine ein Künstler spielte, so spiele, Mann, auf diesem zarten Intrumente 'Frauenseele!' Alles Gute, Sanfte, Tiefe ist in ihr eingesargt vom Schicksal. Du musst es zu tönendem Dasein erwecken durch die edle Macht Deiner weltumfassenden Persönlichkeit! Deine *Vollkommenheit* ist ihre *Erlösung!* (WT, 2)

certainly once a man begins to neglect his domestic duties he becomes painfully effeminate, does he not?“ (Ebd., S.290.)

⁵⁴³ „Man kann niemanden auf die Dauer gleichmäßig gern haben! [...] Die bürgerliche Gesellschaft will etwas äußerlich, à tout prix [...] erzwingen, was es in der Welt aber tatsächlich nicht gibt! Nämlich eine *anständige Stetigkeit und Verlässlichkeit der Gefühlswelt*, ja sogar der Sinnenwelt, was eine *noch entsetzlichere Stupidität* ist! Die 'Mehrheit' will uns eben *blöde* machen! [...] Und ich sage euch daher, ihr *Glücklichen*, ihr wart niemals *auch nur eine Stunde lang* wirklich glücklich! *Geschäfte* habt ihr gemacht und *Bilanzen* berechnet!“ (S, 135f.) Mit diesem Text kritisiert er nicht nur die Verlogenheit der „bürgerlichen Liebe“, sondern er verweist auch auf das Opfer der Sublimierung, den Glücksverlust, die die Erzwingung der Beständigkeit mit sich bringt. (Auffallend ist dabei, dass Altenberg hier keinen Versuch macht, die Perspektive des Mannes zu verlassen und das Opfer daher als rein männliches betrachtet wird.) Immerhin muss man ihm psychologische Einsicht in das eigene Geschlecht zugestehen, wenn man Freuds psychoanalytisch fundierte These der Kulturtheorie berücksichtigt, wonach Kulturentwicklung wesentlich auf Tribsublimierung beruht und der Preis des Kulturfortschritts daher „Glückseinbuße durch Erhöhung des Schuldgefühls“ ist. (Vgl. Freud, *Unbehagen*, S. 92 u. 119.) Die Parallelen mancher Texte Altenbergs zu Theorien Freuds hat Stefan Nienhaus in seiner Studie beschrieben. (Vgl. Nienhaus, *Prosagedicht*, S.59ff.)

„*Gentleman*“ ist Altenbergs Anspruch zufolge (bzw. dem der Frau) als ein Synonym für Vollkommenheit zu lesen, er ist die Verkörperung der Sehnsucht der Frau. Er soll die Frau jedoch nicht nur väterlich, mütterlich im Grunde, betreuen, sondern auch ihre persönliche Entfaltung ermöglichen und vorantreiben. Während der Mann hier die Wünsche der Frau anscheinend erfüllen darf - oder scheint es nur so, weil hier die Wünsche der Frau durch seine Vollkommenheit realisierbar sind, nicht durch ein auf sie abgestelltes Verhalten -, betont Altenberg später stärker die erzieherische Funktion des *Gentleman*.

So fordert er in dem Text mit dem bezeichnenden Titel „Fortschritt“ vom „Gentleman der Entwicklung“: „Beim ‘Sport’ darf man keiner Dame helfen, irgendwie behilflich sein in einer schwierigen Situation. Dadurch gewöhnt man sich allmählich auch das sklavisches ‘Pakettragen’ oder ‘Schirmaufheben’ oder ‘Zigarettenanzünden’ ab. Wieder ein kleiner Fortschritt.“ (S, 58) Der progressive, neue Mann hat laut Altenberg nicht mehr den Konventionen des sogenannten guten Benehmens zu folgen - ein *kleiner* Fortschritt fürwahr.

Literarisch interessanter, humorvoller, aber dabei auch bis zur Geschmacklosigkeit gehend, verpackt Altenberg seinen Entwurf des neuen *Gentleman* in dem gleichnamigen Text in *Bilderbögen des kleinen Lebens*, einer „Szene‘ in 5 Minuten“. Diese Interpretation mag zunächst überraschen, denn auf konkreter Textebene geht es lediglich darum, dass der „Herr“, während die „Dame“ bei einer Aufführung von Wagners *Rheingold* in der Oper war, ihren Hund namens „*Gentleman*“ vergiftete. Damit hat er sich, wie er sagt, „eines *Konkurrenten* entledigt, eines *Widersachers*, eines *Störers* [s]eines Friedens“. (B, 162) Obwohl der „Herr“ über den Tod des Hundes in zynisch-kaltem Ton berichtet, ist die Situation vor allem durch eine Mischung aus parodistischem Humor und Melodramatik geprägt: Der Mann auf ihre Frage hin, wo „*Gentleman*“ sei:

‘Es wurde ihm übel nach dem Genusse seines ausgewählten Nachtmahles. Er bekam Krämpfe, dann fiel er hin und starb, deinen Namen lispelnd mit seinem brechenden Auge - - -!’
Die Frau legt sich auf den Boden, zusammengekrümmt. Er: ‘Du hast ganz die Form eines getretenen Wurmes! So sah *ich* aus bisher; aber ich habe mich *langgestreckt* und *erholt* - - -!’ (B, 162)

Während der Mann sich also „emanzipiert“, auf seine Rechte besonnen zu haben scheint, befindet sich die Frau nun ganz in der Hand des Mannes: „Was wirst du nun mit mir beginnen?!“, fragt sie. Immerhin, sie scheint Glück zu haben: „Ich werde es versuchen, ich werde es *unternemen*, dir ‘Gentleman’ zu *ersetzen!*“, lautet seine Antwort; und der menschliche „*Gentleman*“ übertrifft den hündischen, denn was sie an ihrem Hund liebte, dass er ihre Unvollkommenheiten nicht merkte, ihn nichts in seiner Liebe zurückhielt, das störte ihren Mann, daran litt er: „Das war das *Verbrecherische* an eurer *scheinbar* idealen Beziehung. Er konnte nicht ‘*hassen und verachten*’; er hatte stets für alles den *verzeihenden treuen Hundeblick!* Ich aber will noch getreuer zu dir halten als ‘Gentleman’, *noch getreuer, nämlich nur dann*, wenn du es verdienst!“ (B, 162f.)

Geht es also nach dem Manne, soll der alte, hündische „*Gentleman*“ durch einen neuen, menschlichen ersetzt werden; die Frau aber reagiert nicht auf dieses Ansinnen, sie bewegt sich nicht, so wie er zu Beginn die Berichte des Stubenmädchens vom Sterben des Hundes „bewegungslos und ungerührt“ hingenommen hatte. Die Szene endet mit der Bitte des Herrn an das Stubenmädchen, sie möge am nächsten Tag einen bekannten Tierausstopfer aufsuchen und zu ihm schicken.

Dass der ausgestopfte, präservierte „*Gentleman*“ wie ein Museumsstück an die abgeurteilte Vergangenheit erinnern soll, scheint eine zumindest fragwürdige didaktische Methode zu sein. Jedenfalls wird damit nochmals bekräftigt, dass dieser Hund, der hündisch-unterwürfige „*Gentleman*“ nun der Vergangenheit angehört, abgelöst vom neuen, starken, scheinbar gerechten, aber auch rücksichtslosen Menschen. (Die Frau zumindest beanstandet seine neue Rücksichtslosigkeit, dass er nämlich in dem Zimmer geraucht hat, in dem sie nun speisen soll.) Die Interpretation der Metaphorik dieses Textes stimmt überein mit Altenbergs häufiger Beschwörung der „Mensch-werdung“ des neuen Menschen, seiner Entwicklung vom Tier zum Menschen. So etwa die „Parabel“ von dem Affen, der voraussagt, dass seine Art aufrecht gehen wird und der dafür von der Affenherde als „Dekadent“ beschimpft wird. (P, 120f.)

Altenberg spielt hier also mit der Weiterentwicklung des Stereotyps des Engländers schlechthin, des Typus des *Gentleman*.

Weibliche Empfänglichkeit für Kunst; androgynes Ideal und Ästhetentum

Die Frage, die dabei zunächst offen bleibt, ist, warum die Frau, die das Musik- und Kunstempfinden besitzt, sich an einer Aufführung einer Oper von Altenbergs oft angerufenem „Gott Wagner“ zu „berauschen“ - selbst wenn man berücksichtigt, dass es sich dabei in den Augen des Verfassers um einen Akt des bloßen oberflächlichen Konsumierens gehandelt haben könnte⁵⁴⁴ -, als vom Zigarette rauchend, zuhause sitzenden Mann zu Erziehende dargestellt wird. Denn besonders in seinem ersten Band, etwa der „Studien-Reihe“ „Frau Fabrikdirektor von H.“, wird, wie gesehen, deutlich, dass der Mann vielleicht das Wissen über die Kunst besitzt, die Frau aber in ihrem intuitiven Zugang zur Kunst deren Wesen weitaus näher kommt.

Der in dieser Inkonsequenz zum Ausdruck kommende Zwiespalt ist für Altenbergs Einstellung zur Frau insgesamt bezeichnend, scheint aber letztlich auf seine Überzeugung von der

⁵⁴⁴ Diese Vermutung kommt durch den Vergleich des Kunstgenusses mit dem Konsum von Alkohol auf, wenn nämlich die eben aus dem Theater kommende Dame, noch in Begeisterung schwelgend, ausruft: „Es war wunderbar! Ich bin berauscht. Wie ich die Alkoholiker beneide! Sie können sich diese Zustände eigenwillig zu jeder Stunde bereiten; wir aber müssen auf eine ‘Rheingold’-Aufführung warten, unseren Seelen-Alkohol - - -.“ (B, 161) Die Kritik Altenbergs bezieht sich aber wohl auch darauf, dass diese Erfahrung von Kunst für die bürgerliche Frau überhaupt erst dadurch möglich wird, dass der Mann für sie „robottet“, wie es im Text heißt. (Vgl. B, 162.)

Unvollkommenheit *beider* Geschlechter, und, daraus resultierend, sein androgynes (künstlerisches) Ideal, zurückzuführen zu sein.⁵⁴⁵ Über die diesem Ideal offenbar zugrunde liegende entsprechende persönliche Neigung gibt ein Brief Altenbergs an Karl Kraus vom November 1909 Aufschluss: „An mir ist eine *Frau* verloren gegangen *und* ein *Mann*! Ein Zwitter ohne äußere Merkmale. Und dennoch beides vielleicht *in seinen besten tiefsten Essenzen vorhanden*, ohne je zu *Kraft und Frieden* zu gelangen! *In Gegensätzen* sich *schwächend*!“⁵⁴⁶

Dementsprechend umfasste auch Altenbergs künstlerische Seite seiner eigenen Darstellung zufolge einen wesentlichen weiblichen Anteil.⁵⁴⁷ So interpretiert Lensing die im ersten Heft von Altenbergs Zeitschrift *Kunst* (1903) publizierte Fotografie einer Frauenhand als Zelebration der „Hand als exemplarisches Kunstwerk“, und er sieht in der Abfolge verschiedener Fotos der Hand bzw. der spezifischen Kombination von Text und Bild Belege für Altenbergs Identifikation mit dieser weiblichen Hand, die unter anderem als Symbol für die weibliche Künstlerin zu lesen ist. Lensing vertritt die Ansicht,

daß die Hand nicht nur das photographierte Objekt, sondern auch das photographierende Subjekt darstellt. Das heißt, daß in dem Text, der die Photographien begleitet, Altenbergs Dialog mit der Hand sowohl ein Selbstgespräch als auch ein Dialog mit dem weiblichen Aspekt der eigenen Persona ist. Aus dieser Perspektive betrachtet, symbolisieren die beiden Photographien derselben Hand - die eine nackt und vertikal, die andere geschmückt und horizontal - eine Vereinigung von männlichem und weiblichem Künstler [...]. Eine signierte Photographie der eigenen Hand, das Spiegelbild der vertikalen Fassung von Risa Horns Hand, ist ein weiteres Indiz dafür, daß Altenberg sich mit der Rolle eines weiblichen Photographen [das heißt, Künstlers] identifizierte.⁵⁴⁸

Altenberg war mit dieser Vorliebe für den androgynen Typus in Künstler- und Literatenkreisen nicht allein: die französischen Symbolisten hegten diese ebenso, wie etwa der Engländer Edward Burne-Jones⁵⁴⁹ und, nicht unbeeinflusst von diesen, der Wiener Hugo von Hofmannsthal. Insofern als der „Künstlermensch“ für Altenberg Vorläufer des „neuen Menschen“ ist, gilt dieses Ideal, die Synthese von männlichen und weiblichen Aspekten, nicht nur für den Dichter und Künstler, sondern wird für ihn zur Essenz seines Prototypen des zukünftigen Menschen, wobei Altenberg in diesem Sinne eigentlich nur die Entwicklung des bürgerlichen *Mannes* ins Auge fasst. Denn es ist der Mann, der die ihm in stereotyper Sichtweise zugeschriebenen Qualitäten von Bewusstheit, geistiger Potenz, der Fähigkeit, sich auszudrücken, dem Willen und der Kraft zum Tun, der Unabhängigkeit, durch die als typisch weiblich gesehene Sensibilität - die Eigenschaft, die auch der *Décadent* in besonderem Maße besitzt, - ergänzen lernen soll. Nirgends ist umgekehrt davon die Rede, dass die Frau „männliche“ entwickeln oder erwerben könnte.

⁵⁴⁵ Leo Lensing spricht von „Altenbergs Tendenz, die androgyne Existenz als Ideal zu propagieren“. (Barker, Lensing, *Rezept*, S.94.)

⁵⁴⁶ Zitiert nach: Ebd., S.243.

⁵⁴⁷ Mit der Annahme seines weiblich konnotierten Pseudonyms habe der Dichter nicht nur das gängige männliche Rollenmodell abgelehnt, sondern auch begonnen, „a ‘feminine’ sensibility that is so characteristic of his writings“ zu kultivieren. (Vgl. Edward Timms: „Peter Altenberg - Authenticity or Pose?“. In: *Fin de siècle Vienna*. Hrsg. v. Gilbert J. Carr and Eda Sagarra. Dublin: Trinity College 1985, S.133.)

⁵⁴⁸ Barker, Lensing, *Rezept*, S.162. Vgl. auch Barkers Hinweis auf die „weibliche Komponente“ seines Pseudonyms. (Barker, *Telegrammstil*, S.37.)

Aufgrund der verbreiteten Legende von Altenberg als Frauenverehrer - Camillo Schäfer bezeichnete ihn schönfärberisch als „altösterreichischen Frauenlob“⁵⁵⁰ - wäre zu hoffen gewesen, dass er diese stereotypen Sichtweisen zumindest ansatzweise kritisiert. Die Sicht von Hans Bisanz erscheint jedoch allzu optimistisch, wenn er Altenberg als den Dichter bezeichnet, „der maskuline Überlegenheitsansprüche in Frage stellte und sich - bei aller Zeitgebundenheit - mit vehementen Rufzeichen und Unterstreichungen für eine Aufwertung der Frau und für eine Kommunikation der Geschlechter auf gleicher Ebene einsetzte“.⁵⁵¹

Vielmehr hat es den Anschein, dass Altenberg die Lage der Frau oft sehr akkurat beschreibt, aber keine Konsequenzen daraus ableitet, weil er sie in biologistischer Sicht⁵⁵² als naturgegeben betrachtet: „Nur der ‚Wissende‘ kann glücklich sein, der Reife, der ‚Erschauende‘! [...] Frauen können nie glücklich sein, denn sie haben ihr Schicksal nicht in der Hand. Sie sind daher zeitlebens *tragische Persönlichkeiten!*“ (P, 19f.) Es ist die Offenheit der Aussage, die sowohl die Interpretation Altenbergs als Frauenfeind als auch diejenige als Advokat der Frauen zulässig erscheinen lässt, und tatsächlich war er ja auch beides.

Wenn der Frau also laut Altenberg die Fähigkeit, sich in künstlerischer Weise auszudrücken, versagt blieb⁵⁵³, wird seine Überzeugung von der Prädestiniertheit der Frau - oder vielmehr eines bestimmten Frauentyps -, für die Rezeption von Kunst in dem Text „Ästheten“ deutlich. Obwohl Altenberg zu Beginn davon spricht, „zwei Ästheten erster Güte“ kennengelernt zu haben, nämlich „einen jungen Mann und seine junge Gattin“, ist in der Folge nur noch von der Frau die Rede: Ästhetentum wird damit als etwas überwiegend Weibliches präsentiert, und in ihrer Eigenschaft als Ästhetin gelingt es ihr sogar, den Status der Vorläuferin einer neuen Entwicklung zu erreichen, wenngleich sie als solche auf Kontemplation und Rezeption beschränkt, der schöpferische Akt selbst ihr also verwehrt bleibt. Unübersehbar sind darin die Parallelen zu seiner Perzeption der Engländerin, wie er sie etwa in der frühen Skizze „Café Chantant“ dargestellt hatte. Die Betonung der mystischen Qualität dieser Ästhetinnen erinnert an so manche Bilder der Präraffaeliten und verstärkt damit den Bezug zu Altenbergs Auseinandersetzung mit englischer Kultur. Altenberg versucht also, dieses Phänomen des Ästhetentums zu fassen und fragt:

Was sind eigentlich Ästheten, die uns brutaleren, zynischeren Naturen doch gänzlich ferne liegen?! Es sind Organisationen, bei denen sich die Urinstinkte völlig in Betrachtung und Genießen der zahllosen wertvollen Dinge der Welt aufgelöst, ja verflüchtigt haben. [...] Solche Frauen blicken verklärter als alle anderen, denn ihr Reich ist, trotz allen Anscheins, nicht hienieden. Sie werden erlöst von der Sünde in jeglicher Beziehung; deshalb blicken sie mystisch, in kommende Welten

⁵⁴⁹ Vgl. Lucie-Smith, *Symbolist art*, S. 129.

⁵⁵⁰ Camillo Schäfer: *Peter Altenberg oder Die Geburt der modernen Seele*. Wien, München: Amalthea 1992, S.11.

⁵⁵¹ Bisanz, *Mein äußerstes Ideal*, S. 31.

⁵⁵² Nach dem Grundsatz: „Die wirklich edle Frau trauert um ihre zahllosen Unzulänglichkeiten und ist gerührt erstaunt, dass er sie nicht merke. ‚Wer bin ich, die ich den Kreislauf von 4 Wochen stets durchzumachen habe, statt des geraden Weges in die Sterne?!?‘“ (P, 109f.)

⁵⁵³ Vgl. etwa NA, 60.

hinein - - -. Jeder Mensch kann sich aus eigener Macht zu einem geistig-seelischen Organismus hinaufgestalten; und er und seine Umgebung hätten den Vorteil davon. Aber nur wenige unternehmen es. Ästheten sind, für brutale Organisationen betrachtet, wie gebrechliche Spielzeuge des Lebens, in linden Lüften und linden Düften dahinschaukelnd, tödlich verwundet von jedem rauhen Wort sogar. Es gibt Dinge, die man in ihrer Gegenwart nie auszusprechen wagte. Man muß durch sie von selbst ein feinfühligere Mensch werden im Augenblick, obzwar man sich natürlich dadurch beengt fühlt. Aber mit Jeanne d'Arc hätte man ja auch nicht ungezogen oder sexuell sein können.⁵⁵⁴ [...] Sie sind 'Naturmenschen' einer erhöhteren, erst anbrechenden Kultur, die dann nach langer Zeit zu einer zweiten Natur werden wird! Ästheten sind übertriebene Vorläufer einer gottgefälligeren Seelenentwicklung! (NA, 97f.)

Vorläufer sind sie also, ein bei Altenberg äußerst positiv besetzter Begriff, Vorläufer einer „gottgefälligeren Seelenentwicklung“, einer Entwicklung, die vor allem den von Altenberg propagierten Zug der Vergeistigung, der Überwindung der Triebhaftigkeit, aufweist; die Ästheten leiden aber auch an jener Hypersensibilität, die für Altenberg so charakteristisch war.

Seine einzige Reserviertheit gegenüber dem Phänomen klingt in dem Wort „übertrieben“ an: es ist eine Beurteilung, die die Notwendigkeit einer Gegensteuerung, etwa durch den Typus des neuen *Gentleman*, wie er ihn in dem oben interpretierten Text andeutet, zu implizieren scheint: dieses Zusammenwirken von gesteigerter Feinfühligkeit und einer mit dem Anspruch der Gerechtigkeit verbundenen Unnachgiebigkeit und Härte macht Altenbergs angestrebtes Ideal der Synthese von männlichen und weiblichen Eigenschaften, wie es sich auch in seinem androgynen Künstlerideal manifestiert, bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar.

Der typisch modernistische Versuch, Synthesen herzustellen, ist symptomatisch für Altenbergs evolutionäres und lebensreformatorisches Konzept insgesamt.

Sein Ansatz ist holistisch, indem er die Einheit und gegenseitige Bedingtheit von Körper, Seele und Geist betont, andererseits bleibt er dennoch in einem Dualismus stecken, der sich gerade im Antagonismus zwischen Seele und Intellekt, Körper und Geist niederschlägt.⁵⁵⁵ Altenberg reagiert mit seinem Versuch der Synthetisierung auf das Phänomen des nicht-temperierten Menschen, der laut Egon Friedell zum Repräsentanten der Epoche geworden war: dieser „maléquilibré“ war ein Mensch „aus seelischer Überfülle, aus überdosierter Intellektualität, in dem Kopf und Herz keine organische Synthese mehr bilden“.⁵⁵⁶ Seine Bewertung des Körpers, der Körperlichkeit des Menschen, seine Sicht der Instinkte und des Unbewussten, ebenso wie die des Verstandes bleibt aber ambivalent. Als Beleg für diese durchgängige Widersprüchlichkeit ebenso wie für die versuchte Integration mögen die folgenden Äußerungen Altenbergs zum Thema Bewusstsein/ Unbewusstes bzw. Geist/ Gefühl dienen. Einerseits verwirft er, der an anderer Stelle die Instinkte des Kindes bewundert und verteidigt hatte⁵⁵⁷, die Macht des Unbewussten:

⁵⁵⁴ Vgl. das Souper mit den englischen Tänzerinnen in „Café Chantant“. (S.o.)

⁵⁵⁵ Timms stellt diese für die österreichische Literatur der Jahrhundertwende symptomatische „polarity of incipient dissolution and attempted reintegration“ des Ich in den weiteren sozialgeschichtlichen Kontext. (Vgl. Timms, „Authenticity or Pose?“, S.128.)

⁵⁵⁶ Zitiert nach: Wellerling, *Kulturkritik*, S.13.

⁵⁵⁷ Vgl. etwa die Skizze „Zwölf“. (WS, 6f.)

'Liebe' ist das verlogenste Wort, das ich kenne; denn es kommt aus den dummen Abgründen hervor des Unbewußten! Das wahrhaftigste Wort hingegen ist, 'Verständnis'. (B, 91) Oder:
Nur die sehnen sich nach dem Unbewußten zurück, denen das Bewußtsein nur die Erkenntnis gebracht hat, daß sie Esel waren und geblieben sind! (F, 29)

Was hier als eindeutige Ablehnung der Kräfte des Unbewussten, als uneingeschränkte Bejahung des Bewusstseins, des menschlichen Verstandes erscheint, darf jedoch nicht mit einer einseitigen Forderung nach Rationalität verwechselt werden. Denn einerseits finden wir bei Altenberg auch den Wunsch, die Wirkungsmacht der Seele zu vergrößern (vgl. P, 27.), andererseits kommt es ihm, seinen evolutionären Plänen zufolge, auf eine Synthese von Verstand und Gefühl an: Die Wahrheiten, Erkenntnisse müssten zur Macht von „fixen Ideen“ werden, religiöse Kraft erlangen (vgl. P, 39f.); oder ähnlich: „Glatte, ruhige Erkenntnis ist ein Unglück. [...] Begeisterung ist das Nervenmaterial Gottes!“ (P, 102) Im selben Band präsentiert er schließlich sein - an Hofmannsthal erinnerndes⁵⁵⁸ - Ideal der Synthese, „das *rechtzeitige*, das *vorzeitige* Mitleid, das *Präventiv-Mitleid*, jenes *allein* wertvolle *Gefühl*, das sich bereits mit dem *Denken* vermählt hat, das *Herz-Gehirn*, das *Gehirn-Herz!*“ (P, 187)

Altenberg hält nicht viel von „Hamlet-Bedenklichkeiten“ (vgl. VI, 14f.), an anderer Stelle verteidigt er aber den Geist Hamlets und versucht, den Gegensatz von Reflexion und Tat aufzuheben:

Hamlet ist eher ein Geist als Siegfried! Selbst wenn es ihm schlecht ausgeht. Es ist nicht wahr, daß 'Alles von allen Seiten übersehen' die Tatkraft schwäche, es muß eben aus den Wirrnissen ein einziger Weg endlich gefunden werden, vermittelt des 'leitenden Geistes'. Siehe Bismarck! Nicht Alles überschauen können, ist dilettantisch. (VI, 50)

Eine ähnlich idealisierte Definition des Nachdenkens finden wir im selben Band: „Nachdenken muß rein machen, klar, frei, frisch, jugendlich, tatkräftig, vorurteilslos, anständig, nobel, liebevoll, gutmütig, Gott ähnlicher; das erst ist: Nachdenken!“ (VI, 170) Nachdenken wird hier zum moralisierenden und emanzipatorischen Akt deklariert: jeder geistig begabte Mensch - das heißt bei Altenberg wohl: Mann - sollte demzufolge aus eigener Kraft nicht nur zur Erkenntnis des Guten befähigt, sondern selbst (mit ein wenig weiblicher Unterstützung) zum besseren Menschen, „Gott ähnlicher“ werden können.

Anzumerken ist dabei, dass Altenberg alle diese so pro-intellektuell klingenden⁵⁵⁹ Ansichten erst seit *Prodromos* äußerte, was mit Peter Wagners These übereinstimmen würde, dass darin erstmals ein

Ausgleich zwischen Intellekt und Seele [versucht worden sei], so jedoch, daß in diesem Ausgleich nur wieder das Ambivalente seiner Haltung, das Schwanken zwischen positivistischer Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit (Entwicklungsgedanke) und romantizistischer Selbstberauschung deutlich wird. Wenn man alle verbrämenden Umkleidungen entfernt, ist das

⁵⁵⁸ Im „Brief“ beschreibt Lord Chandos seine ekstatischen Zustände der Allverbundenheit: „Es ist mir dann, [...] als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.“ (P II, 17)

⁵⁵⁹ Diese Betonung der intellektuellen Erkenntnis bedeutet keine uneingeschränkte Wendung zum Positivismus, denn, so Wagner: „als letztes Fundament [wird] stets die Intuition angesprochen“. (Wagner, *Altenbergs Prosadichtung*, S.27.)

Ideal des göttlichen neuen Menschen eine Zwittergeburt aus positivistischen und idealistischen Anschauungsformen. (Ebd.)

Dass diese beiden Tendenzen in einem im Grunde unverbundenen Nebeneinander bestehen bleiben, beweist auch die Tatsache, dass das Ziel einer „Vergeistigung“ des Menschen im Kontext seiner Aufnahme englischer Kultur vor allem für die Frau - paradoxerweise⁵⁶⁰ - „Immaterialisierung“ bedeutete, während es hier im Sinne geistiger Evolution (einer Höherentwicklung Hamlets) zu verstehen ist: dabei ist es vermutlich kein Zufall, dass das idealisierende Prinzip spiritueller Vervollkommnung an die Frau gebunden erscheint, während die intellektuelle Entwicklung als Domäne des Mannes (Hamlet, Bismarck) dargestellt wird.

Auf den ersten Blick erscheint es also möglich, betrachtet man vor allem das von ihm propagierte Bild der englischen Frau, dass er für das weibliche Geschlecht, gleich seinen evolutionären Entwürfen für den bürgerlichen Mann, irgendeine Art der Höherentwicklung vorgesehen hätte. Tatsache ist jedoch, dass Altenberg die Frau in seinen „Weltenplänen“ so sehr dafür vereinnahmt hatte, der Vervollkommnung des Mannes zu dienen (vgl. NF, 305), dass er, wie gesehen, jedwedes Ansinnen von ihrer Seite, eigene Interessen zu verfolgen, schärfstens verurteilte.

Wenn er also ganz entgegen den üblichen Überzeugungen von einer angeblichen Gleichwertigkeit der Frau spricht, ordnet er sie gerade darin dem Mann unter: indem er fordert, dass sie mit ihrem idealen Körper, dem, worin sie in seinen Augen dem Mann gleichkommt, dem männlichen Geschlecht zu dienen, seine Evolution zu unterstützen hätte, wird klar, dass eine solche Gleichwertigkeit für den Frauenverehrer und -hasser nicht bestanden haben kann. Barker beschreibt die paradoxe Rolle der Frau in Altenbergs Weltbild folgendermaßen:

Ihre Rolle ist eine völlig geistlose, sie hat den Mann allein durch ihre körperlichen Reize zu begeistern. Die Paradoxie ist offensichtlich: Altenberg verabscheut die sexuelle und soziale Ausbeutung der Frau durch den bürgerlichen Mann (proletarische Verhältnisse scheinen ihn nicht zu interessieren), gleichzeitig will er sie aber weiter ausbeuten, nur eben auf einem 'erhabeneren' Niveau.⁵⁶¹

Im Künstlermenschen, und zu solchen werden sich Altenbergs evolutionärem Konzept zufolge möglichst alle Männer entwickeln, soll die als vorwiegend weiblich gedachte künstlerische Empfindsamkeit integriert werden, umgekehrt soll die Frau ganz weiblich bleiben, sie wird vielleicht weniger verweichlicht, etwas selbständiger in kleinen Dingen⁵⁶²; ihre Erfüllung darf sie darin finden, dass sie, auf ihren Idealen beharrend, dem Mann zu seiner Vervollkommnung verhilft.

⁵⁶⁰ Diese Idealisierung der englischen Frau widerspricht seiner grundsätzlichen Reduktion der Frau auf ihre Körperlichkeit bzw. ihre körperliche Erscheinung; - eine Reduktion, die er vollzieht, wenn er die Schönheit der Frau angeblich „gleichwertig“ neben den Geist des Mannes stellt. (Vgl. WS, 171) Dieser Widerspruch ließe sich nur aufheben, wenn man diese auf ästhetische Kategorien reduzierte Betrachtungsweise des Mannes als die Sichtweise des Künstlers versteht, der Schönheit, losgelöst von Körperlichkeit, als spirituelle Dimension begreift. Aufgrund der weiter oben bereits angedeuteten Affinität Altenbergs zur Ruskin'schen Ästhetik (vgl. Shrimpton, „Ruskin and the Aesthetes“, S.134.) erscheint eine solche Interpretation plausibel.

⁵⁶¹ Barker, *Rezept*, S.27f.

⁵⁶² Vgl. den Abschnitt zur Entwicklung des *Gentleman* weiter oben.

Abgesehen von der Inspiration durch die Frau, benötigt der Mann dazu möglichst große Freiheit, die sie ihm in der Beziehung gewähren muss - daher Altenbergs Kritik an der bürgerlichen Institution der Ehe; indem die Frau, Altenbergs reduktionistischer Intention gemäß⁵⁶³, auf jeden unnötigen Luxus verzichtet, die finanzielle Belastung also verringert, vergrößert sie auch auf diese Weise seinen Freiraum.

Altenberg vollzieht also ansatzweise Synthesen in diesem von ihm nur grob skizzierten lebensreformerischen Plan; tatsächlich jedoch zeigt er sich fasziniert von der einen Qualität in der einen Personengruppe, während er andere Grundzüge ablehnt bzw. für schlicht unerreichbar hält: so bewundert er das instinktgeleitete, gewissermaßen „vorzivilisatorische“ Handeln der präadoleszenten Mädchen, das Intuitive, Empfindsame der jungen Frau und die Geisteskraft, die Umsichtigkeit des Mannes. Dies verstärkt noch den Eindruck der Allgegenwart des Widersprüchlichen,⁵⁶⁴ der ohnehin mit seiner grundlegenden Ambivalenz den Dichotomien von Körper und Seele, Geist und Instinkt, Bewusstsein und Unbewusstem gegenüber verbunden ist.

Die Forderung, in der kein Unterschied zwischen den Geschlechtern auszumachen ist, ist die nach Authentizität und Individualität: sein „Sei, der du bist“, seine Aufforderung, sich gesellschaftlichen Konventionen, Normen und Modetrends zu widersetzen, gilt für Mann und Frau gleichermaßen, ebenso die Aufforderung, die Sicherheiten der bürgerlichen Begrenztheit, wenn es Not tut, zu verlassen. So lautet eine „Inscription auf der Photographie eines Mädchens aus gutem Bürgerhause“: „Willst du Lord Byrons edlen Feueratem spüren, mußt du bereit sein, eventuell dich zu versengen!“ (NA, 85) Dieser Problematik des „Sei, der du bist!“ wenden wir uns im Kapitel über Altenbergs Aufnahme des Wilde'schen Werkes zu.

William Morris: im Spannungsgefüge von Ästhetisierung und Zweck

Neben der Inspiration durch die Präraffaeliten (Burne-Jones vor allem und, am Rande, Rossetti) und deren Werke, wurde Altenbergs Reformkultur - uneingeständenerweise - auch gespeist durch die Lebensphilosophie Nietzsches, aber auch (wie Zmegac und, in der Folge, Barker anmerkten⁵⁶⁵) durch die beiden Engländer John Ruskin und William Morris.

Explizite Hinweise auf sie sind in Altenbergs Werk typischerweise kaum bis gar nicht vorhanden, dennoch, so die These, zeigt sich deren Einfluss in einer Verlagerung von der Betonung der ästhetisierenden Funktion von Dichtung (und Kunst) zu einer vermehrt didaktisch-instruktiv

⁵⁶³ Ich beziehe mich hier auf Wellerling, *Kulturkritik*, S.97: Er nennt die „Reduktion auf ein animalisches Minimum“ als *einen* Aspekt des antiken Kynismus, in dessen Tradition Altenberg zu sehen sei. Damit übereinstimmend schreibt der Dichter: „Das Überflüssige und das Notwendige - - - Hölle und Paradies!“ (F, 18)

⁵⁶⁴ Nicht von ungefähr bezeichnet ihn Barker als die „Verkörperung der janusköpfigen Kultur im Wien des *Fin de Siècle*“. (Barker, *Telegrammstil*, S.11.) Altenberg reklamiert diese Widersprüchlichkeit auch für sich selbst als ein wesentliches Charakteristikum des modernen Dichters. (Vgl. S, 21.)

orientierten Literatur. (Diese lässt sich auch auf den Einfluss seiner Aufnahme von Shaws Werk zurückführen, wobei Shaw seinerseits ein Bewunderer von Morris war.) An der Oberfläche manifestiert sich die augenscheinliche, zumindest teilweise Vertrautheit Altenbergs mit dem Werk von Morris und Ruskin in einer Reihe von inhaltlichen Gemeinsamkeiten und Affinitäten, der Beschäftigung mit ähnlichen Bereichen, der Propagierung ähnlicher Prinzipien, aber auch einer ihnen allen eigenen synthetisierenden Sichtweise; in der Entwicklung ihrer jeweiligen Zukunftsvisionen existieren jedoch auch markante Unterschiede. Überraschend und vielleicht zufällig im Sinne einer Erscheinung des Zeitgeistes sind schließlich einige Parallelen zwischen Altenbergs literarischem Stil und gewissen Aspekten der Malerei bzw. des Designs von Ruskin und Morris.

Altenberg beschäftigte sich in seinen Texten, wie Morris in anderer Form, mit den Bereichen Wohnen und Architektur, Gartendesign und der ästhetischen Bereicherung des Alltagslebens durch das Kunsthandwerk und teilte der Kunst eine prominente Rolle in seinem Lebensreformplan zu. Während Altenberg in Architektur und Kunsthandwerk (wie schließlich in der Dichtung auch) Einfachheit und Zweckmäßigkeit verfiel⁵⁶⁶, erfüllt das Ornament in der Sozialutopie eines William Morris eine wichtige Funktion: das Ornament, in seinen Augen die Quintessenz des Ästhetischen des kunsthandwerklichen Objekts, ist ihm *ein* wesentlicher Garant für die Freude, die der Kunst-Handwerker in seiner Arbeit - nicht nur der Konsument im ästhetischen Genuss des kunsthandwerklichen Produktes⁵⁶⁷ - erleben soll; mit der Freude an der Schönheit des Produktes soll sich ein Gefühl der Erfüllung und Erfülltheit in der Arbeit verbinden, indem die durch die Arbeitsteilung ausgelöste Entfremdung des Individuums durch den Rückgriff auf mittelalterliche, vorindustrielle Produktionsmethoden wieder rückgängig gemacht würde. Möglichst viele Arbeitsbereiche sollen daher, Morris zufolge, nach dem Schaffensprinzip des Kunsthandwerks organisiert sein.

Simonis benennt mit dem Spannungsverhältnis zwischen diesem kunsthandwerklichen Ästhetizismus, der, rückwärts gewandt, Anleihen beim Mittelalter macht, und der sozialrevolutionären politischen Vision von William Morris das Paradoxon, das seine Rezeption erschwert. (Vgl. ebd., S.179.) Sie bemerkt aber auch richtig, dass beides, der ästhetisierende kunsthandwerkliche Impuls und das sozialutopische Element ein und derselben Quelle entspringen, sich Hand in Hand entwickeln. Aus seinen Texten werde, wie sie schreibt, ersichtlich, „daß [...] die ästhetischen Vorlieben eine treibende Kraft im utopischen Denken und in der politischen Imagination des Autors darstellen und einander wechselseitig bedingen.“(Ebd.)

⁵⁶⁵ Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.119.

⁵⁶⁶ Er gibt sich darin weniger kämpferisch als sein Freund Adolf Loos, der wie er selbst und Kraus Mitglied des sogenannten „besseren Dreibundes“ war. Beispielhaft tat Altenberg seine Position in dem Text „Trattnerhof“ kund, (NA, 115f.) oder in dem Text „Kunstgewerbliches“. (VI, 47)

⁵⁶⁷ Vgl. Simonis, „Utopie“, S.201f.

Die Tatsache, dass sich Politik und Kunst, ästhetische und soziale Agitation in seinem Wirken verschränken⁵⁶⁸, ist nur *ein* Beispiel des synthetischen Denkens, das für Morris so charakteristisch ist - und zu einem Erkennungszeichen seiner Epoche wurde. Einen weiteren Beleg dafür finden wir in seinem Insistieren auf einer gegenseitigen Bedingtheit von Naturliebe und Kunstliebe⁵⁶⁹, in seinem äußerst progressiv wirkenden, „grünen“ Einsatz für die Umwelt, der - neben dem Kampf für die Erhaltung des Naturschönen - auf die Überzeugung zurückgeht, dass letztlich nur der Kunst schätzen könne, der auch seine Umwelt achtet.⁵⁷⁰

Der Wunsch, ganzheitliche Erfahrung wiederherzustellen, - das Motiv und die Antriebskraft für den von Morris angestrebten kunsthandwerklichen Arbeitsprozess -, prägt sein gesamtes Denken und äußert sich in der Zusammenführung von durchaus disparat Erscheinendem.⁵⁷¹ In seiner Kunstauffassung manifestiert sich dies nicht nur in seinem Einsatz für eine Wiedervereinigung von Kunst und Handwerk, sondern auch in seinem Bestehen auf einem systematischen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Kunstarten. (Vgl. ebd., S.202.) Was zunächst wie ein Widerspruch aussieht, - der Widerspruch zwischen der ästhetizistischen Position, die Morris zum Teil einnimmt⁵⁷², und der Position des Kunsthandwerkers, wonach das kunsthandwerkliche Produkt nützlich zu sein, einen bestimmten Zweck zu erfüllen habe -, ist Ausdruck seines synthetisierenden Konzepts des Kunsthandwerks: dies ist, wie Simonis ausführt, ästhetisch gesprochen, ein Plädoyer für die Aufhebung der Leitdifferenz nützlich/ interesselos: „Innerhalb der von Morris projektierten, neuen ‘Philosophie der dekorativen Künste’ ist es [...] durchaus erlaubt, das Schöne und das Nützliche wieder zusammenzudenken.“ (Ebd., S.202.) Dennoch bleibt aber der Eindruck eines Oszillierens zwischen Synthese und Widerspruch, welches letztendlich für Morris ebenso wie Altenberg charakteristisch ist.

Bezeichnend ist aber auch, wiederum für Morris und Altenberg, dass ästhetisierende ebenso wie synthetisierende Tendenz auf einem gesellschafts- und kulturkritischen Impuls beruhen: Morris opponierte mit seinem Schaffen gegen die nüchterne und, wie er meinte, zunehmend geschmacklose und abstoßende Umwelt des Menschen der viktorianischen Ära, gegen eine elitäre Kunst, die ästhetisches Erleben, ein ästhetisches Refugium für nur einige Wenige biete, aber auch, allgemeiner, gegen Zergliederung und Spezialisierung, gegen Entfremdung des Individuums und

⁵⁶⁸ In „The Art of the People“ sagte er 1897: „in my mind, it is not possible to dissociate art from morality, politics, and religion. Truth in these matters of principle is of one, and it is only in formal treatises that it can be split up diversely.“ (William Morris: *Hopes and Fears for Art. Signs of Change*. With an Introduction by Peter Faulkner. Bristol: Thoemmes Press 1994, S.47.)

⁵⁶⁹ In seinem Vortrag „The Beauty of Life“ von 1880. (Ebd., S.73.)

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., S.25.

⁵⁷¹ Simonis spricht - in anderem Zusammenhang - von der „Abwehrgeste gegenüber dem Bruchstückhaften und Fragmentarischen“; diese sei „symptomatisch für eine Denkfigur, die auf die Wiederherstellung einer Totalität der Erfahrung setzt, wie sie in der Moderne nur noch auf dem Gebiet des Ästhetischen möglich scheint.“ (Simonis, „Utopie“, S.200.)

⁵⁷² Simonis schreibt: „es ist unstrittig, daß sich Morris in Teilen seines Gesamtwerks der Strömung des europäischen Ästhetizismus angeschlossen hat. So weiß er sich mit Oscar Wilde und anderen Fin de siècle-Schriftstellern durchaus darin einig, daß in Fragen der Ästhetik der formalen Perfektion Priorität gebühre, und teilt auf diese Weise das esoterische Distinktionsbedürfnis, den Wunsch, der allgemeinen Nivellierung und Mittelmäßigkeit zu entgehen.“ (Ebd., S.192.)

Fragmentarisierung der menschlichen Erfahrungswelt. Folgerichtig setze Morris mit seiner Propagierung der „lesser arts“/der „niederen Künste“, wie Simonis schreibt, „auf die partielle Zurücknahme des erreichten gesellschaftlichen Komplexitätsgrads und der damit verbundenen funktionsorientierten Spezialisierung“. (Ebd., S.202.) Indem die arbeitende Schicht an dieser „Kunst für das Volk“ - nicht nur in der Arbeit, sondern auch in der Rezeption -, teilhaben sollte, vollzöge sich deren gesellschaftliche Aufwertung, deren Reintegration. In diesem Konzept der Kunst treffen sich für Morris Ästhetik und utopisches Potential der Kunst.⁵⁷³

Voraussetzung für die Etablierung dieser Kunst ist die (ästhetische und geistige) Erziehung der Menschen, andererseits könne Erziehung nur über die Partizipation an Kunst erfolgen: „You cannot educate, you cannot civilize men, unless you can give them a share in art.“⁵⁷⁴ Auf diese Weise gehen soziale und ästhetische Entwicklung Hand in Hand, was in der Hoffnung gipfelt, die (künstlerische) Erziehung der Menschen vermöge dazu beizutragen, dass die erwartete Revolution unblutig verlaufen würde⁵⁷⁵; die Aufforderung zur Erziehung der Menschen verbindet er notwendigerweise mit seinem Anspruch der Demokratisierung der Kunst. (Vgl. ebd., S.79.) Seine Forderung ist daher ebenso einfach - oder eigentlich schwierig - wie radikal: Kunst „must in the future be of the people for the people, and by the people; it must understand all and be understood by all: equality must be the answer to tyranny: if that be not attained, art will die.“ (Ebd., S.133.)

Aus heutiger Perspektive sind die kultur- und sozialkritischen Wurzeln von Morris' Wirken - sein Schaffen insgesamt kann als Ausdruck dieser Kritik gelesen werden - wohl zumindest ebenso relevant wie seine Leistungen auf dem Gebiet der Literatur, aber auch jene, bedeutenderen, auf dem Gebiet der Kunst und des Designs - auch wenn er das englische Design seiner Zeit revolutionierte.⁵⁷⁶

Neben der bereits diskutierten kulturkritischen Ausrichtung seines wohl bekanntesten Vortrages „The Lesser Arts“⁵⁷⁷, kritisiert er den Zivilisationsprozess, seinem Impuls der Verfechtung von ästhetischen *und* sozialen Anliegen treu bleibend, auf Grund der Schaffung einer untersten Schicht an gesellschaftlich Benachteiligten, „the residuum“, aber ebenso auf Grund ihrer zerstörerischen Wirkung auf die natürliche Schönheit der Erde. Wie er eine gesellschaftliche Entwicklung fordert, die die gesamte Bevölkerung einschließt,⁵⁷⁸ verlangt er ein Gleiches für die Kunst: sie müsse einem möglichst umfassenden Kreis an Rezipienten zugänglich und für deren Leben relevant sein, während gegenwärtig die arbeitenden Menschen von der Sphäre der Kunst

⁵⁷³ Vgl. ebd.

⁵⁷⁴ Morris, *Hopes and Fears*, S.63.

⁵⁷⁵ Morris begründet seine Publikationen und Vorträge zum Thema Kunst folgendermaßen: „I mean that I have done it as a seed for the goodwill and justice that may make it possible for the next great revolution, which will be a social one, to work itself out without violence being an essential part of it.“ (Zitiert nach dem Vorwort von Peter Faulkner in: Ebd., S. XV.)

⁵⁷⁶ Vgl. Andrew Sanders: *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press 1994, S.430.

⁵⁷⁷ Vgl. Simonis, „Utopie“, S.202.

⁵⁷⁸ Vgl. Morris, *Hopes and Fears*, S.64.)

unberührt blieben, die wenigen kultivierten Menschen hingegen die wahre Bedeutung der Kunst nicht erkennen könnten: „they know it but as a toy, not as a serious help to life“. (Ebd., S.123.) Wenn diese Äußerungen die Notwendigkeit von sozialen und politischen Veränderungen, seine Hoffnung auf eine Revolution explizit machen, beruht diese Hoffnung ganz wesentlich darauf, dass Morris an eine Veränderbarkeit zum Positiven glaubt,⁵⁷⁹ was ihn vom gängigen Kulturpessimismus der Jahrhundertwende etwas abzuheben scheint.

Indirekter kommt seine Kulturkritik vielleicht in seiner Ornamentästhetik zum Ausdruck: seine offensichtliche Faszination durch das Ornamentale könnte auch auf sein Verständnis des Ornaments als „Geheimschrift“, als Träger einer nunmehr verborgenen Sinnschicht⁵⁸⁰ zurückgeführt werden; das Ornament kompensiert so für eine im modernen von Industrialisierung, Kommerz und Entfremdung geprägten Leben verlorene (nicht nur transzendente) Sinndimension.

Während Altenbergs Kunstverständnis, seine Vision der Entwicklung von Dichtung, wie bei Morris, emanzipatorisch ist, hat seine Kulturkritik kaum unmittelbare soziale und so gut wie keine politischen Implikationen.

Sein Vorschlag an Viktor Adler, die einfache Volkstracht für Arbeiterinnen zu verordnen, seine daran geknüpfte Intention, damit einen Teil der sozialen Frage lösen zu wollen, wie er schreibt,⁵⁸¹ mutet fast wie eine Karikatur des sozialen Engagements eines William Morris an. Zwar bekennt sich auch Altenberg zu den sozialdemokratischen Werten, macht sogar das Dichter-sein davon abhängig (vgl. F, 254.), hält es andererseits jedoch nicht für seine Aufgabe, zu politisieren. (Vgl. F, 256.)

Altenberg thematisiert neben dem Leben der privilegierten Schicht, auch das Leben der dienenden Klasse; in der Darstellung ihrer Pfichttreue und Schicksalsergebenheit liegt aber etwas Beschönigendes, in dem Sinne, dass sich ihnen die Frage, das Problem der Freiheit und Individualität gar nicht stellt. Obwohl Altenberg stets für das Recht der Verwirklichung der Individualität plädiert, scheint in dem in gewisser Hinsicht unkomplizierteren Leben der Dienstboten für ihn ein besonderer Reiz gelegen zu haben.

Etwas ernster zu nehmen sind seine Versuche der Demokratisierung von Dichtung und Kunst, die, wie bereits angedeutet, ebenfalls auf Morris zurückzugehen scheinen. Ein Aspekt dieser Demokratisierung von Dichtung ist, dass Altenberg der unteren sozialen Schicht und Frauen (das „Dienstmädchen“ ist nicht von ungefähr beiden Kategorien zugehörig) zumindest eine Stimme verleiht. Ein weiterer Aspekt davon ist, dass er wie Morris gegen eine elitäre und ästhetizistische Kunst auftritt. In diesem Sinne, analog dem Engagement eines William Morris für die „Lesser

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S.124f.

⁵⁸⁰ Nach seiner zum Teil auf Ruskin zurückgehenden „Philosophie der Ornamentik“ umgebe „die alltäglichen Objekte und Designs des Kunstgewerbes [...] eine eigentümliche Aura des Rätselhaften, Sakralen und Kultischen“, schreibt Simonis. (Simonis, „Utopie“, S.196.)

⁵⁸¹ Vgl. *Altenberg-Buch*, S.287f.

Arts“, ist Altenbergs Geste gegen die „große Kunst“ - die überlieferte große Form in der Literatur, gegen anerkannte Künstler und Dichter und deren „Wortreichtum“ - und sein Eintreten für die Kleinkunst zu sehen. Altenberg betont, besonders in seinen späteren Bänden, das Anti-Elitäre seiner Dichtung. (Vgl. NF, 135.) Es ist Teil seiner Selbstdarstellung als volksnaher Dichter, tatsächliche oder fiktive Erlebnisse von Stubenmädchen und anderen einfachen Menschen beim Lesen seiner Texte in seine Bände aufzunehmen. Zwar sind diese Darstellungen zum Teil ironisch gebrochen, indem sie auch von den zeitweiligen Missverständnissen dieser Leser berichten, aber der Versuch Altenbergs, möglichst alle Schichten zu erreichen, ist in Verbindung mit seinem Anspruch der Demokratisierung der Kunst zu sehen: die Aufnahme, der Genuss von Kunst soll für möglichst alle Menschen erschwinglich werden, was sich darin manifestiert, dass er das Einfache, Billige, aber Schöne populär machen will (vgl. VI, 47ff.); in der Dichtung ist es die Verständlichkeit, Klarheit, aber auch der Anspruch der unmittelbaren Anwendbarkeit, Nützlichkeit des Gesagten - auf diese Weise sollten möglichst alle daran Anteil haben können und dadurch eine (ästhetische oder andersgeartete) Bereicherung und Beseelung des Alltags erfahren. Im Einklang mit seinen demokratisierenden Bestrebungen wird der Gestus der Bescheidenheit zu seinem persönlichen Markenzeichen, obwohl Altenberg auch mit dem besonderen Status des Dichters, des Sehers, Propheten und Genies kokettiert.⁵⁸²

Demokratisierend, genauer emanzipatorisch, ist Altenbergs Ansatz von Dichtung und Kunst auch in seiner Forderung einer Befähigung oder Ermächtigung des Menschen, und auch darin geht er, so scheint es, auf Morris und Ruskin zurück: laut Altenberg soll der gewöhnliche Mensch zum Sehen befähigt werden - zum Sehen der Schönheit der Natur, ebenso aber der Dramatik und Tragik des Lebens; davon ausgehend skizziert er die Vision einer künstlerischen Zukunft, in der die Vermittlung des Künstlers schlussendlich überflüssig geworden sein wird. Er hat eine Ästhetik vor Augen, die des eigentlich schöpferischen Faktors entledigt ist und deren kreativer Anteil nur noch in der Perzeption, in der Selektion (des Bildausschnittes der Fotografie), eventuell im Arrangement (dem Zusammenstellen einer Bilderabfolge im Film) besteht.

Eine wesentliche Grundlage von Altenbergs Weiterentwicklung des emanzipatorischen Ansatzes ist, dass er, im Gegensatz zu Morris, Einfachheit und Zweckmäßigkeit in Architektur und Kunsthandwerk - Altenberg schätzte eher einfach gehaltene kunsthandwerkliche Gegenstände (vgl. VI, 47.) -, sowie Verständlichkeit und „Anwendbarkeit“ in der Dichtung propagiert. Er verachtet Künstlichkeit, plädiert für Natürlichkeit, spitzt dies bisweilen dahingehend zu, dass das Objekt aus der Natur (Steine, Muscheln, Käfer, Fische u.a.) das Kunstwerk bzw. den kunsthandwerklichen Gegenstand ersetzt. Morris dagegen förderte mit seinem Werk eine „neue Hochschätzung des Artistischen und Handwerklichen“⁵⁸³ - in seiner Ornamentästhetik betonte

⁵⁸² Auch bei Morris blieb das Motiv der Volksnähe nicht ganz widerspruchsfrei: „He attempted to unmake much that he saw as false and artificial in the culture of his time, but his very sophistication militated against his avowedly folksy aspirations.“ (*The Short Oxf. History of English Lit.*, S.430.)

⁵⁸³ Vgl. Simonis, „Utopie“, S.195.

aber auch er das Lernen von der Natur⁵⁸⁴: Morris und Altenberg (vgl. P, 149.) propagieren in diesem Sinne den Grundsatz „Natura Artis Magistra“⁵⁸⁵; indem bei Altenberg der schöne Gegenstand aber direkt aus der Natur kommen kann, konnte seiner Vision zufolge der Künstler auf lange Sicht überflüssig werden.

Altenberg gibt sich progressiv in der Faszination durch die technischen Errungenschaften seiner Zeit (Film, Kamera), und er zeigt sich kämpferisch in seiner Ablehnung der Historie: die Historie stehe sowohl der Naturerfahrung als auch der Weiterentwicklung des Menschen im Wege. (Vgl. S, 219 und LA, 32f.)

Morris hingegen ist zutiefst in der Geschichte verwurzelt, seine Inspiration liegt in der Vergangenheit, obwohl er die Imitation der historischen Kunst ablehnt, wie er in seinem Vortrag „The Lesser Arts“ kundtut: „your teachers, they must be Nature and History: [...] I do not think that any man but one of the highest genius, could do anything in these days without much study of ancient art [...] Let us therefore study it wisely, be taught by it, kindled by it; all the while determining not to imitate or repeat it“.⁵⁸⁶

Das Gebot der Einfachheit bezieht sich bei Morris nicht unbedingt auf die Ausführung des Kunstgegenstandes, „einfach“ bedeutet offensichtlich auch nicht anti-ornamental - eine der Bedeutungen, die das Wort bei Altenberg hat -, sondern kehrt als Forderung nach Einfachheit des Lebensstils in seinen Vorträgen immer wieder.⁵⁸⁷

Der Verzicht auf Luxus und andere unnötige Gebrauchsgüter würde letztlich auf marxistische Umverteilung hinauslaufen, entscheidend ist jedoch, dass dies über den Weg der Kunst passieren würde: die ersparten finanziellen Mittel bildeten die ökonomische Grundlage für die Deckung der durch eine breit angelegte künstlerisch-ästhetische Bildung gesteigerte Nachfrage nach dem kunsthandwerklichen Produkt; eine ungleich größere Anzahl von Menschen würde auf diese Weise an Kunst im weitesten Sinne - entsprechend seinem Ziel ihrer Demokratisierung - Anteil haben können, deren Leben durch die Freude an der Herstellung und dem Genuss des Schönen bereichert werden.⁵⁸⁸

Während Morris bei aller Utopie dieses Konzepts zumindest eine Richtung der anzustrebenden gesellschaftlichen Evolution angibt, bleiben bei Altenberg die Konsequenzen seiner kulturkritischen Forderung nach Einfachheit relativ offen. Einfaches Leben nicht gerade im Konsumverzicht, aber im Verzicht auf Luxus; seinem reformerischen Entwurf zufolge wird das Leben auf bescheidene und sparsame Weise ästhetisiert - dies kann als Gegenentwurf zum Lebensstil des wohlhabenden Bürgertums, als bohemienhafte Verweigerung der Anpassung und

⁵⁸⁴ Morris kommt auch darin von Ruskin her, vergleicht man Hiltons Bemerkung über „Ruskinian ideas on the subject of ornament derived from natural forms“. (Hilton, *Pre-Raphaelites*, S.75.)

⁵⁸⁵ Den Ausführungen von Morris in seinem Vortrag „The Lesser Arts“ zufolge gilt es für den Kunsthandwerker nicht unbedingt, die Natur nachzuahmen, aber doch nach ihrem Prinzip zu schaffen, um ein der Natur in ihrer Schönheit ebenbürtiges Produkt zu kreieren. (Vgl. Simonis, „Utopie“, S.198.)

⁵⁸⁶ Morris, *Hopes and Fears*, S. 15 u. 16.

⁵⁸⁷ Vgl. etwa: Ebd., S.24 und 149.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd., S.76 und 117.

Versuch der Umkehrung ihrer Werte verstanden werden. Außerdem bedeutet Einfachheit, die Konzentration auf das Notwendige, auch eine Ersparnis an Lebensenergie (für den bürgerlichen Mann) und damit eine Befreiung seiner Person für die, laut Altenberg, wirklich wesentlichen, weitreichenderen, von den familiären Pflichten abgehobenen Aufgaben.

Widersprüchlichkeit ist in Altenbergs Werk, seinem Leben allgegenwärtig in Analogie zur Synthese, dem Paradoxon bei Morris, je nach Perspektive: wir finden darin ästhetisierende Impulse wie bei Morris, - die dandyhafte Flucht vor dem Mittelmaß und dem Gewöhnlichen als Attitüde des Kunsthandwerkers⁵⁸⁹ in Verschränkung mit der sozialen Nutzbarmachung (bei Morris), neben der lebensreformerischen Zweckhaftigkeit (bei Altenberg). Morris ist in seiner für das *Fin de Siècle* typischen Betonung des Besonderen, Individuellen Wildes Originalitätsstreben angenähert (vgl. ebd.), was sich vor allem in seinem Streben nach künstlerischer Innovation manifestiert. Dieses Streben kennzeichnet auch Altenbergs Werk.⁵⁹⁰ Auf der anderen Seite aber unterliegen Morris und Altenberg der gleichen Gefahr, nämlich in ihrem Schaffen ins Un- oder Vorkünstlerische abzugleiten. In diesem Sinne urteilt etwa Timothy Hilton über Morris: „there is never in Morris’s art, whether in his poetry or in his handiwork, any sense of energy, of movement or progression. This is what makes him, in comparison to Ruskin, such a bloodless utopian, and is surely the reason why Morris’s art is so repetitive and so boring.“⁵⁹¹ Er habe, so führt Hilton weiter aus, keine wahren Kunstwerke geschaffen, denn abgesehen von der erwähnten Neigung zur Wiederholung, seien seine Werke weitgehend anonym und vermöchten nicht zu überraschen.⁵⁹²

Morris ist seiner Intention nach wesentlich nicht bloß als Künstler zu verstehen, sondern als umfassende kulturgeschichtlich wirkende Persönlichkeit; als Kulturkritiker, Sozialist und Sozialutopist, Reformers und Kunsterzieher, Schriftsteller und Designer, der darauf abzielte, den öffentlichen Geschmack - in ästhetisierender Reaktion auf eine puritanische Gesellschaft - zu revolutionieren. An diese umfassende Wirkungsintention knüpft sich, wie gesehen, seine anti-elitäre, popularisierende, „hohe“ und „niedrigere“ Kunst verbindende Kunstauffassung. Dies war vermutlich die Ursache für Kassners Reduktion der präraffaelitischen und Morris’schen Ästhetik auf einen Kult der Unmittelbarkeit, der sinnlichen Präsenz, eine Lesart, die er in seiner einflussreichen Studie *Die Mystik, die Künstler und das Leben* 1900 publizierte.⁵⁹³ Auch wenn Altenberg das genannte Buch von Kassner nicht gekannt haben sollte, erscheint es zumindest plausibel, dass er das Werk von Morris und den anderen Künstlern um Rossetti ähnlich interpretierte und, inspiriert davon, den Gestus der Unmittelbarkeit für sein eigenes Schreiben

⁵⁸⁹ Vgl. Simonis, „Utopie“, S.193.

⁵⁹⁰ Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.15.

⁵⁹¹ Hilton, *Pre-Raphaelites*, S.171.

⁵⁹² Vgl. ebd., S.171f.

⁵⁹³ Vgl. Simonis, „Utopie“, S.190.

übernahm und zunehmend in den Vordergrund stellte. (Dies gilt für sein Schreiben nach 1900, was also zeitlich mit der Publikation der Kassner'schen Rezeption übereinstimmen würde.)

John Ruskin

William Morris verdankte bekanntlich viel dem Einfluss der Schriften John Ruskins: besonders die synthetische Ausrichtung von Ruskins Denken in der Form der Verschränkung von Kunstkritik und Gesellschaftstheorie spiegelte sich in dem Wirken von Morris wider.⁵⁹⁴ Die Ästhetisierung der Lebenswelt, wie sie von Morris vorangetrieben wurde, war von Ruskin wesentlich mitgefördert worden.⁵⁹⁵ Mit dem Anliegen der Ästhetisierung verband sich für ihn die Devise des „Sehen-Lernens“, auch die Mission, Sehen zu lehren, der Wunsch der Wiederentdeckung naiven und kindlichen Sehens⁵⁹⁶, wie er sich in ästhetischen und kulturkritischen Reflexionen auch im Wiener *Fin de Siècle* (Hofmannsthal, Bahr, Altenberg) in mehr oder minder variierten Form wiederholen sollte. Diese Fähigkeit zu sehen, bezog sich schon bei Ruskin nicht nur auf die künstlerische Dimension, sondern auch auf eine damit verbundene moralische oder philosophische. Wie später Altenberg, kam es Ruskin auf die Erkenntnis der Wahrheit, die Entdeckung des „Wahren“ an, diese Erkenntnis vollzog sich für ihn intuitiv.⁵⁹⁷ Wie Ruskin war auch Altenberg, wie noch zu sehen sein wird, Intuitionist.

Bei Ruskin finden wir jedoch auch jene Ambivalenz, die für Altenberg charakteristisch war. Shrimpton sieht ihn in seinem Essay „Ruskin and the Aesthetes“ aufgrund seiner ästhetisierenden aber auch anti-ästhetizistischen Positionen als „moderate Aesthete“, als Vermittler zwischen Ästhetizisten und Puritanern.⁵⁹⁸ Fraglich ist, ob auch Altenberg als Vermittler in diesem Sinne gesehen werden kann, denn in seinem Wiener Umfeld fehlte die puritanische Seite (auch die ästhetizistische war weniger stark ausgeprägt), wohl aber opponierte er gegen das philiströse Bürgertum mit seinem oberflächlichen Kunstgenuss. So finden wir auch bei ihm Belege für seine ästhetisierende Intention (vgl. WS, 293f.), andererseits betrachtete er sich mit seinem reformerischen und emanzipatorischen Ansatz von Dichtung als deutlich von den „Salon-ästheten“ abgehoben, auch wenn er diesen zuweilen zu ironisieren scheint.

Inhaltlich gesehen könnte Altenbergs sich in seiner Dichtung widerspiegelndes Interesse für die kleinen Dinge des Lebens, neben Morris auch auf Ruskins Entdeckung des Einfachen als Gegenstand der künstlerischen Darstellung zurückgehen. Hilton verdeutlicht den Stellenwert, der dieser Entdeckung für die künstlerische Entwicklung insgesamt zukommt: „The discovery of the ordinary, humble nature of a simple piece of ivy around a briar stump has its significance. It is an

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S.180. (Vgl. auch Peter Faulkners Einführung zu Morris, *Hopes and Fears*, S.viii.)

⁵⁹⁵ Vgl. Shrimpton, „Ruskin and the Aesthetes“, S.140.

⁵⁹⁶ Vgl. Hilton, *Pre-Raphaelites*, S.135.

⁵⁹⁷ Vgl. Shrimpton, „Ruskin and the Aesthetes“, S.134.

important milestone on the road between the Romantic feeling that all that lives is holy and the modern belief that anything that exists is, actually or potentially, artistic.“⁵⁹⁹

Dabei erscheint es schließlich auf den ersten Blick eher abwegig, wenn man in Altenbergs skizzierender verbaler Darstellungsart einen Wiederhall von Ruskins Stil im Zeichnen zu finden meint, denn es gibt keinen Beleg dafür, dass Altenberg künstlerische Werke Ruskins gesehen hätte. Dennoch ist eine Gegenüberstellung der bildnerischen Darstellung Ruskins und der verbalen Altenbergs wohl insofern gerechtfertigt, als sie der primären Bedeutung der visuellen Perzeption und Inspiration für Altenbergs Schreiben entspricht.

Ruskin, so Hilton, habe nach eigener Darstellung um 1842 aufgehört, den Stil anderer großer und kleiner Künstler zu kopieren⁶⁰⁰ und seinen persönlichen Stil gefunden:

a style almost of absence of style, rejecting nothing and composing nothing. For Ruskin no longer composes his work as the drawing masters and drawing manuals recommend. Nor does he compose with any natural felicity, except in so far as nature herself does. The drawings never look as if they are finished, for a new power of concentration on the thing seen is a concomitant of what seems like negligence. There is never any attempt to fill up the paper. Never more, in Ruskin, do we find that his subject is totally adjusted to the rectangle on which it is drawn. There are always blank patches. The subject never takes possession, as it were, of the area within the four margins of the paper, and there is no attempt at that amplitude of balance between form and form, with motif answering motif, which we normally recognize as the quality of design. Ruskin is not interested in making pictures; he hardly ever framed and hung his own work. He never alters what he sees in front of him and he hardly ever draws from memory. He is concerned only with the precise recording of natural appearances. And yet he is not dispassionate, for everything he draws seems now to proclaim that he has indeed examined the natural world with the eyes of love. (Ebd., S.17.)

Dieser Passage zufolge weisen Altenbergs Stil und Kompositionsprinzipien deutliche Parallelen zu Ruskin auf: was Hilton bei Ruskin als „Beinahe-Abwesenheit von Stil“ bezeichnet, trifft Altenbergs Intention der Unreflektiertheit und Unmittelbarkeit, der vorgeblichen Verweigerung formaler Komposition, seinem Insistieren, dass Tiefes und Banales, Geformtes und Formloses, Vor-künstlerisches notwendiger Bestandteil seines Werkes seien. Wir finden eine Übereinstimmung im Eindruck des Unfertigen, Skizzierten der Arbeiten bzw. Texte beider, in der Mischung von präziser, detailhafter und bloß andeutender Darstellung. Die „blank patches“, die Hilton bemerkt, lassen sich als treffender metaphorischer Ausdruck für Altenbergs Neigung zur Offenheit lesen. Ruskins Naturtreue entspricht dem Prinzip des Dichters, das Wahrgenommene, ihm „Zugetragene“ nicht zu „verfälschen“, während dieser naturalistische Grundzug bereits bei Ruskin mit einem idealisierenden Blick - er betrachtete die Welt mit „liebenden Augen“ - gepaart gewesen zu sein scheint. Hilton ordnet ihn, im Gegensatz zu Rossetti, jedoch an anderer Stelle noch eindeutig dem Naturalismus der frühen Prä-Raphaeliten zu:

The 'hard-edge' style of Holman Hunt and the early Millais is followed by the 'soft-edge' painting of Rossetti and Burne-Jones. Against the real is posed the ideal; against examination, intuition. A firmly limited delight in the facts of nature is replaced by an aspiration to represent the insubstantial,

⁵⁹⁸ Vgl. ebd., S. 148.

⁵⁹⁹ Hilton, *Pre-Raphaelites*, S.15f.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., S.15.

the ethereal. Naturalism gives way to symbolism. In all these equations, Rossetti represents the latter impulse, Ruskin the former. (Ebd., S.139.)

Entsprechend der Tatsache, dass Altenberg neben den Werken Ruskins und Rossettis vor allem auch jene des Burne-Jones kannte, war es bei ihm die Synthese von realistischer und idealisierender Darstellung, die, wie noch zu sehen sein wird, zentrale Bedeutung annahm.

Anhand seiner in Buchform publizierten Texte nicht nachweisbar ist seine Bekanntheit mit den Bildern Whistlers.⁶⁰¹ Jedoch machte er 1895 in einem Brief an Annie Holitscher deutlich, dass die künstlerische Ausdrucksweise Whistlers seinem eigenen Selbstverständnis entsprach:

Von Whistler schreibt man: „die flüchtige dichtende Stahlnadel erreicht den Gipfel geistreicher Stegreif-Kunst. Feine Harfentöne, wie Geklimper, Hauch von halben Sätzen, sparsame Winke, aristokratisch-diskrete Gebärden, ein zarter unmerklicher Druck an der richtigen Stelle, dann Nachlassen, Wegwischen, eine zarte Linie, die halb sichtbar durch das Papier selbst gefädelt zu sein scheint, Gewebe, welches sich tief ins Papier hinein verknüpfen, eine Reihe kurzer brutaler Straffen und ein leise hingewischter Ton, das sind seine Mittel, das ist seine Grösse, sein Ich!“ Finden Sie nicht, dass diese Charakteristik über den genialsten Radierer der Modernen auf mich passt [...] ⁶⁰²

Tatsächlich lassen eine Reihe von Texten, in denen er - *ut pictura poesis* - mit den Mitteln der Malerei, vor allem mit Farbe, aber auch (räumlicher) Komposition, experimentiert, seine frühe Inspiration durch Malerei, durch die Bilder von Whistler und Burne-Jones erkennen: So erinnert Altenbergs „Wie ein Bild - - -“ (WS, 175f.) mit seinem Kontrast von weiß und rot beispielsweise an Whistlers Komposition *Nocturne in Blue and Silver: Cremorne Lights* aus dem Jahre 1872; auch Burne-Jones war jedoch für seine oft vorwiegend in einem Farbton gehaltenen Bilder, etwa *Green Summer* aus dem Jahre 1864, bekannt. Ein ähnliches Prinzip wendet Altenberg in „Neue Gärten!“ an, einem Text, in dem er die Gartengestaltung nach ihrer farblichen Wirkung - bei Dominanz einer Farbe - propagiert.⁶⁰³ (P, 132f.) Diese Texte stehen weniger in der Tradition des symbolistischen Konzepts der Synästhesie; vielmehr scheinen sie in Übereinstimmung mit Paters Entwurf des „Anders-strebens“ auf eine Annäherung der Künste abzielen.

⁶⁰¹ Wie Lucie-Smith schreibt, waren Altenberg jedoch die Werke Whistlers (neben denen anderer Künstler des englischen Sprachraumes) in den Ausstellungen der Wiener Secession seit 1900 zugänglich. (Vgl. Lucie-Smith, *Symbolist art*, S.193.)

⁶⁰² Zitiert nach: Heinz Lunzer u. Victoria Lunzer-Talos: *Peter Altenberg. Extracte des Lebens. Einem Schriftsteller auf der Spur*. Salzburg: Residenzverlag 2003, S.82.

⁶⁰³ Während die minimalistische malerische Ausdrucksweise, die besonders für Whistler charakteristisch ist und die von Altenberg in diesen Texten nachgeahmt wird, unüberbrückbar weit von Ruskins Position entfernt scheint - Whistlers Verleumdungsklage gegen Ruskin ist bekannt (vgl. Prettejohn, *Rossetti*, S.64ff.) - , wies Shrimpton nach, dass sich Ruskin - wohl in der Absicht der Vermittlung zwischen Ästhetizismus und Ethik - sogar selbst der Whistler'schen Terminologie bedient habe. (Vgl. Shrimpton, „Ruskin and the Aesthetes“, S.150.)

Altenberg und die englische Literatur

Der Einfluss englischer Kunst lässt sich, wie gezeigt, nicht nur in Altenbergs Lebensreform und Kulturkritik nachweisen, sondern, entsprechend seiner charakteristischen Offenheit für den bildhaften Impuls, auch in seinem Stil und seinen Gestaltungsprinzipien.

Seine gesteigerte Fähigkeit der visuellen Wahrnehmung bildete die Grundlage einer dichterischen Maxime, wonach der Dichter zum Entdecker und „Seher“ werden sollte; die kulturelle und künstlerische Zukunftsvision, die sich daran knüpft, fügt sich in ihrer Tendenz zur Überschreitung der Grenzen der Literatur zu den visuellen Medien von Fotografie und Film hin, in den Kontext von der zeittypischen Auffassung eines engen Zusammenwirkens der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen: so betätigten sich Ruskin und Morris als Künstler *und* als Dichter, ebenso Rossetti. Während Altenbergs Experimentieren mit der Kombination von bildlicher und verbaler Wirkung in seinen Sammlungen von beschriebenen Ansichtskarten und Fotos vor allem im Zusammenhang mit der Tradition der japanischen Kunst zu betrachten ist,⁶⁰⁴ lassen diese Schöpfungen auch an so manche Bilder der Präraffaeliten denken, die von kommentierenden Versen umrahmt sind, auch wenn die Qualität dieser Beschriftungen in ihrem „suggestive[n] Ineinander von Bild und Buchstabe“ (Vgl. ebd.) zum Teil eine andere ist.

Altenbergs Lektüre englischer Literatur schließt sich in ihrer Wirkung also nahtlos an seine kreative Auseinandersetzung mit englischer Kunst an: sie prägt vor allem seine (sich wandelnde) Auffassung vom Wesen und der Aufgabe von Dichtung mit; am ausschlaggebendsten scheint dabei seine Beschäftigung mit George Bernard Shaw gewesen zu sein: sie bildete offenbar - neben Ruskin und Morris - einen weiteren Impuls für eine Entwicklung zu vordergründigerer Didaktik und expliziterem lebensreformerischen Engagement. Inwiefern damit auch eine Veränderung der Ausdrucksformen einherging, wird in der Folge erläutert werden.

Entscheidenden Einfluss zeigte aber auch seine Beschäftigung mit dem Werk und der Person Shakespeares und, besonders, Oscar Wildes. Mit Wilde, Shaw und Shakespeare (und nur nebenbei dem ironisch-sozialkritischen Dickens⁶⁰⁵ und Thackeray, dem romantisch- individualistischen Byron) nahm er die im Wien des *Fin de Siècle* bekanntesten und populärsten englischsprachigen Dichter auf⁶⁰⁶, insofern trifft es wohl nur sehr begrenzt zu, dass sein Interesse für diese Dichter durch ein bestimmtes Selbstbild ausgelöst wurde, jedoch könnte sein Interesse sehr wohl durch

⁶⁰⁴ Vgl. Lensing, *Rezept*, S.116.

⁶⁰⁵ „Wenn man einmal so weit ist, die Menschen des übrigens alltäglichen Lebens ebenso scharf aufs Korn zu nehmen, wie Tolstoi es tut in seinen Romangebilden, oder wie Charles Dickens und Thackeray in milderer Form, so verringert sich naturgemäß die Distanz zwischen Künstler und Leser. Der Leser weiß einfach ganz dasselbe, ohne sich die lächerliche Mühe zu nehmen, es niederzuschreiben!““, heißt es in „*Semmering 1912*“ (S, 64)

⁶⁰⁶ Stücke von Shaw und Wilde wurden laut den Nachforschungen von Rudolf Weiss in Wien ab 1903 viel gespielt. (Vgl. Weiss, „Terra Incognita“, S.347.) Weiter unten ist von der im Wien des *Fin de Siècle* herrschenden „Shaw-Mode“ die Rede. (Vgl. ebd., S.368.)

ein Gefühl der Affinität verstärkt worden sein. Allerdings erscheint es müßig und aufgrund der nur sporadischen Dokumentation aussichtslos, nachweisen zu wollen, ob gewisse Affinitäten zu den genannten Dichtern von vornherein da waren, oder sich erst in der Auseinandersetzung mit ihnen entwickelten.

In der Analyse von Altenbergs vermutlich sehr selektiver, nur andeutend dokumentierter Aufnahme von Oscar Wildes und George Bernard Shaws Werk finden wir vor allem auch in Hinblick auf die Definition des Dichters zum Teil überraschende Affinitäten zwischen Altenberg und den beiden wahlenglischen Iren, andererseits sollen im Vergleich mit diesen auch die Unterschiede deutlich und damit die Konturen Altenbergs schärfer werden.

Mit Wilde verbindet ihn die Rolle des (positiv umgewerteten) Außenseiters, also des bewusst abseits stehenden Betrachters, des ironischen und subversiven Gesellschafts- und Kulturkritikers und „Anarchisten bestehender Lebenslügen“ (Altenberg), und damit zusammenhängend, das Konzept des sich selbst in Szene setzenden übersteigerten Individuums. Mit Shaw gemeinsam ist ihm vor allem der zunehmend agitatorische und reformerische Impetus, der ihn, wie den Iren, oft zum „Prediger“ werden lässt. Der Gestus des Erlösers liegt dann bei Altenberg nur einen kleinen Schritt davon.

Allen dreien - Wilde, Shaw und Altenberg - gemeinsam ist eine Neigung zu Selbstinszenierung und Schauspielerei, welcher die Auffassung vom Leben als Theater zugrunde zu liegen scheint. Altenberg hatte diese durch seine Revolutionärsfigur in *Wie ich es sehe* eingeführt.⁶⁰⁷ In seiner Aphorismen-Reihe fordert dieser: „Sein eigenes Leben nicht ernster nehmen als ein Stück von Shakespeare! Aber auch nicht minder ernst! Sich von dem Leben in Besitz nehmen lassen wie im Theater. Das Theater des Lebens. Der ideale Zuschauer seiner selbst zu sein!“ (WS, 163)

Diese Vorstellung vom Theater des Lebens ist nicht nur, wie hier, assoziativ mit Shakespeare verbunden, sondern spielt, wie zu sehen sein wird, auch in Altenbergs Aufnahme des Shakespeare'schen Werkes eine Rolle: der englische Dramatiker war in seinen Augen offenbar die Verkörperung dieses, für ihn vorbildhaften, distanzierten Beobachters.

Die vom „Revolutionär“ skizzierte, im *Fin de Siècle* gängige Vorstellung impliziert aber auch das schauspielerische Element: ein bewusstes Spielen, ein „Erspielen“ verschiedener Rollen, ein Experimentieren mit verschiedenen Möglichkeiten.⁶⁰⁸ Dies ist in Korrelation zur teilweisen Offenheit der Form, aber auch zu deren Kürze zu sehen: die Offenheit von Altenbergs Texten beruht das eine Mal auf Ambiguität, wodurch Bedeutung in gewissem Sinne vervielfacht wird und

⁶⁰⁷ Eine ganz ähnliche Auffassung wiederholt Altenberg in der Rezension einer Variété-Aufführung in *Bilderbögen*: „Nun zum Schlusse muß ich noch die wunderbare Kinematograph-Aufnahme erwähnen des Einzuges des Königs von England in Berlin. Ein *Schaustück* sondergleichen. Wie der Hochzeitszug im 'Lohengrin' oder der Aufzug der Gäste im 'Tannhäuser'. Eine kolossale 'Regie'-Leistung des Lebens selbst auf der *Weltenbühne*. Man macht das große Pathos mit, das die Menschheit braucht; Begeisterung ist das 'Ozon' der Seele.“ (B, 128. Meine Hervorhebung, EE.)

verschiedene Interpretationsmöglichkeiten gleichberechtigt nebeneinander stehen; in anderen Texten, besonders im Aphorismus, ist die Offenheit eher eine Folge der Unabgeschlossenheit des Denkens, welche dem Verfasser, zusammen mit der Kürze der Form, einen ständigen Wechsel der Positionen erlaubt: so wie der Schauspieler im Spielen verschiedener Rollen lebt, entzieht sich auch er dem Zwang, sich auf den *einen* Standpunkt festzulegen.

Oscar Wilde: Selbstinszenierung und Individualismus als Kulturkritik

Seit dem im Herbst 1905 erschienenen Band *Prodromos* finden sich einige kurze Anmerkungen⁶⁰⁹ über Oscar Wilde in Altenbergs Werk, - was nicht unbedingt als Beweis dafür gelten muss, dass er dessen Dichtung nicht bereits wesentlich früher gekannt haben könnte: so setzte sich auch Hofmannsthal, wie gesehen, bereits in den frühen neunziger Jahren mit Wildes essayistischem Werk auseinander.⁶¹⁰ Zieht man die im Folgenden zu erläuternde Affinität Altenbergs zu Wilde im Hinblick auf sein Konzept der Selbstschaffung und -inszenierung in Betracht, lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass ihm die Person des irischen Dichters bereits Jahre vor der Jahrhundertwende ein Begriff war und ihm auch dessen Prosa zumindest in Auszügen bekannt gewesen sein muss.

Andererseits ist es möglich, dass Altenbergs Auseinandersetzung mit Wilde 1903, dem Jahr der österreichischen Erstaufführung seiner Tragödie *Salome*, - und mit diesem Stück wurde er dem Wiener Theaterpublikum überhaupt als Dramatiker vorgestellt⁶¹¹ -, neue Impulse erhielt, ebenso wie das Erscheinen der deutschsprachigen Übersetzung von *De Profundis* im Jahre 1905 Wilde neuerlich ins Rampenlicht gerückt haben mag. In diesem späteren Zeitraum könnte Karl Kraus, bekanntlich einer der beständigsten Freunde und Unterstützer Altenbergs, als Vermittler gedient haben, denn, wie Edward Timms in seiner Kraus-Studie ausführt, widmete Kraus diesem irisch-englischen Ästheten, beginnend mit einem enthusiastischen Essay über *Salome* im Dezember 1903, zahlreiche Beiträge in seiner *Fackel*; auch wurden darin Auszüge verschiedener Werke Wildes veröffentlicht.⁶¹²

⁶⁰⁸ Altenberg fügte sich mit seiner Vorliebe für Möglichkeiten und seiner „Forderung nach ‘Werden’ im Gegensatz zu einem als statisch empfundenen ‘Sein’“ in die lebensphilosophischen Strömungen des *Fin de Siècle*. (Vgl. Welling, *Kulturkritik*, S.84.)

⁶⁰⁹ Der Band *Bilderbögen des Lebens* enthält zudem die Besprechung einer Aufführung der Pantomime „Geburtstag der Infantin“ von Wilde. (B, 123ff.)

⁶¹⁰ Der früheste Beleg dafür scheint ein im Jahre 1892 verfasster Brief des jungen Dichters (Loris) an Hermann Bahr zu sein, in dem er sich begeistert über Wildes Essayband *Intentions* äußert. (Vgl. Kap.1.)

⁶¹¹ Vgl. Weiss: „Terra Incognita“, S.371.

⁶¹² Kraus publizierte auch zahlreiche Beiträge Altenbergs in seiner Zeitschrift, dieser wird daher sicherlich zumindest gelegentlicher, wahrscheinlich jedoch regelmäßiger Leser der *Fackel* gewesen sein, daher sei hier die Bestandsaufnahme von Edward Timms ausführlicher wiedergegeben: „The first significant reference to Wilde occurs in *Die Fackel* of December 1903, in an extended essay on *Salomé*. In the same context Kraus expresses his admiration for *The Picture of Dorian Gray*, *The Ballad of Reading Goal* and Wilde’s epigrams. In the following number he prints excerpts from *Dorian Gray* in German translation. And in

Jedenfalls sollte von der extremen Kürze in Altenbergs Äußerungen über Wilde - zumal diese von ihm zum dichterischen Prinzip erhoben worden war - nicht auf eine höchstens marginale Bedeutung des irischen Wahrlänglers für den Wiener Dichter geschlossen werden. Freilich lässt sich leider nicht exakt feststellen, in welchem Ausmaß Altenberg mit dem Werk Wildes vertraut war, und manche Ähnlichkeiten zwischen den beiden könnten vielleicht weniger einer direkten Beeinflussung zuzuschreiben sein als dem modernen Zeitgeist - ; einmal ganz abgesehen davon, dass die vorliegende Arbeit keine ausführliche Analyse von Wildes Werk leisten kann.

Mancher Affinitäten wird sich Altenberg selbst vielleicht nicht bewusst gewesen sein, andererseits unterscheidet er sich von Wilde auf markanteste Weise in grundlegenden Fragen; Wildes Verständnis von Lebenskunst, der künstlerischen Selbststilisierung und -inszenierung⁶¹³ prägte jedoch Altenbergs Werk und öffentliches Leben von Anfang an. Indem Richard Engländer das Pseudonym Peter Altenberg wählte, stand die bewusste Schaffung einer neuen sozialen und künstlerischen Identität am Beginn eines nunmehr vom Prinzip der Selbstinszenierung bestimmten Lebens: Edward Timms interpretiert diesen Akt der Namensänderung - in eher gewagter Weise, da er den unterstellten unmittelbaren Bezug des Dichters auf Nietzsche nicht belegt, - als „a conscious decision to change his identity, to reshape it according to what Nietzsche defined as an ‘artistic plan’“ (ebd., S.132.); in dessen viel zitiertem Aphorismus von der „Lebenskunst“⁶¹⁴ sieht er ein Echo Wildes ebenso wie Nietzsches.⁶¹⁵

In der Wahl des Pseudonyms vollzieht Engländer/ Altenberg die Integration verschiedener Persönlichkeitsanteile, besonders weiblicher (künstlerischer) Sensibilität im Sinne seiner Vision eines neuen Menschen; andererseits verwirft er damit bestimmte soziale Implikationen, die mit dem Judentum verbunden waren, ebenso wie er damit die Erfüllung der an den Mann gestellten sozialen und beruflichen Anforderungen verweigert.⁶¹⁶ Dieser integrative und rebellische Impuls, der in der Namensgebung „Peter Altenberg“ vorhanden war, zieht sich in der Folge als Leitfaden durch Altenbergs Leben und Schreiben, sodass man sagen kann, dass dem Namen, alles andere als zufällig gewählt, symbolhafte Bedeutung in seinem „Lebenskunstwerk“ beikommt.

Die Schaffung einer neuen Identität ist aber auch unter dem Aspekt des Anlegens einer Maske zu betrachten: Barker spricht in diesem Sinne von der „Maske Peter Altenberg“, „eine Maske, die

autumn 1904 we find him quoting both from ‘The Soul of Man under Socialism’ and ‘The Decay of Lying’. In February and March 1905 he prints further excerpts from ‘The Soul of Man’, and in October devotes a dozen pages to a translation of Wilde’s poem ‘Ravenna’. In subsequent numbers he prints excerpts from ‘Phrases and Philosophies for the Use of the Young’ and a series of Wilde’s poems, book reviews and letters. [...] It is not only the extent of Kraus’s interest in Wilde that is striking, but also the effusiveness of his praise.“ (Timms, *Karl Kraus*, S.188.)

⁶¹³ Vgl. Timms: „Authenticity or Pose?“, S.126f.

⁶¹⁴ Gemeint ist der 1903 in der Einleitung zur von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Kunst* publizierte Aphorismus: „Die Kunst ist die Kunst, das Leben ist das Leben, aber das Leben künstlerisch zu leben, ist die Lebenskunst.“ (WS, 294)

⁶¹⁵ Vgl. Timms, „Authenticity or Pose?“, S.137. (Auf ähnliche Weise könnte auch Altenbergs Rezeption Byrons von Nietzsche mitbeeinflusst worden sein: Rüdiger Safranski schreibt: „Nietzsche bewundert an Lord Byron diese Inszenierung des Lebens und seine Verwandlung ins Kunstwerk.“ [Rüdiger Safranski: Nietzsche. Biographie seines Denkens. Frankfurt a. M.: Fischer (Tb) 2002, S. 25.])

⁶¹⁶ Vgl. Timms, „Authenticity or Pose?“, S.133; Barker, *Telegrammstil*, S.37.

letztlich mehr 'Realität' werden sollte, als Richard Engländer es je gewesen war".⁶¹⁷ Damit trifft auch für ihn zu, was, wie Timms schreibt, für Wilde zum Ideal geworden war: „that the pose may in some sense be more authentic than the spontaneous impulses of the unreflective self“.⁶¹⁸

Die Annahme einer solchen Maske mag gerade bei Altenberg zunächst verwundern, denkt man an manche seiner Texte, die wie unverhüllte Selbstpreisgaben des Dichters wirken; gerade darin liegt jedoch andererseits die Bestätigung dafür, dass die Pose(n), die Altenberg einnahm, den Eindruck der Authentizität erwecken, dass Pose und wahre Identität kaum noch zu trennen waren und sind. Dies ist ein Grund dafür, dass keiner der geläufigen Termini, die herangezogen wurden, um das Phänomen Altenberg festzumachen, letztendlich ganz der Wahrheit entsprechen, wenngleich sie einen Teil davon enthalten.⁶¹⁹

Man kann also davon ausgehen, dass Altenberg seine Schwächen neben den Stärken bewusst im Sinne des Nietzsche'schen Konzepts in seinen für die Außenwelt bestimmten Selbstentwurf aufgenommen, vielleicht sogar betont hat; dass dies aber trotzdem auch Maske und nicht völlige Selbstentäußerung war, beweisen nicht nur seine eigenen Reflexionen darüber in seinen letzten Lebensjahren: „In deinem Innersten bleibe dein Innerstes! Deine ewige Komödie sei deine ewige Errettung! Niemand wisse, was eigentlich in dir vorgeht, wie du selbst“ (N, 81), schrieb er etwa. Was sich, in diesem Fall, wie die uneingeschränkte Bekräftigung seines Spiels mit der Maske liest, muss jedoch nicht als sein letztes Wort in dieser Sache gelten: ebenfalls im *Nachlass* finden wir eine Stelle, die Altenbergs Ambivalenz gegenüber seiner eigenen Selbststilisierung, ebenso aber die Widersprüchlichkeit seiner „P.A.-Existenz“ - das Oszillieren zwischen Maske bzw. „Komödie“ und existenzieller Wahrheit - zeigt:

Diese schreckliche falsche Komödie 'P.A.' muß aufhören, lebet, ihr Törichten, euer eigenes verständnisloses Leben, klammert euch nicht an den Weisesten, der euch alle Gott sei Dank nicht braucht! Eure Art, Konversation zu führen, ist mir bereits verhaßt, reißt mich gewaltsam los von mir selbst, dieser 'P.A.-Existenz'! (N, 75)

„P.A.“ war für Altenberg also Spiel und Identität, Authentizität, zugleich.⁶²⁰ Ähnliches trifft für Wilde zu: „Underlying all Wilde's life and work [...] there were [...] both a seriousness and an acute, but bemused, awareness that he *was acting*.“⁶²¹

Altenbergs äußerliche Aufmachung dagegen kann eindeutiger als *Maske* im Sinne der Selbstbewahrung verstanden werden.⁶²² Gleichzeitig ist sie symbolischer Ausdruck seines Selbstverständnisses.

⁶¹⁷ Barker, *Telegrammstil*, S.36.

⁶¹⁸ Timms, „Authenticity or Pose?“, S.127.

⁶¹⁹ Vgl. Wellerling, *Kulturkritik*, S.30.

⁶²⁰ Wie Timms am Beispiel des Girardi-Kults ausführt, war das Phänomen des Posierenden, der seinen Bewunderern und „Nachfolgern“ - der aus Graz stammende Schauspieler Girardi wurde gern imitiert - als authentischer Wiener galt, typisch für das Wien der Jahrhundertwende. „Even a critic as vigilant as Karl Kraus celebrated Girardi's acting style as the embodiment of authenticity - 'Echtheit'“. Aber, so Timms: „It is in the career of Peter Altenberg that the conflation of social identity with theatrical role finds its most extreme expression.“ (Timms, „Authenticity or Pose?“, S.130.)

⁶²¹ *The Short Oxf. History of English Lit.*, S.475.

Altenbergs Selbstinszenierung wirkt also, seiner Intention gemäß, authentisch.⁶²³ er bildet so, mit seiner (angeblichen) Wahrheit und Wahrhaftigkeit, die Antithese zur Verlogenheit der bürgerlichen Welt. Dementsprechend wurde er von seinen Zeitgenossen überwiegend als „echt“ angesehen und auch von seinem Freund Karl Kraus gegen jene verteidigt, die - wie etwa Hofmannsthal-⁶²⁴ in ihm vor allem den Poseur sahen.

Authentizität ist im Sinne der Altenberg'schen Forderung „Sei, der du bist“⁶²⁵ zu verstehen. Edward Timms bezieht sich auf Altenbergs Selbststilisierung zum „Mann ohne Konzessionen“⁶²⁶, wenn er schreibt: „It is this defiant proclamation of selfhood which constitutes Altenberg's claim to authenticity.“(Ebd.) Allerdings war diese Devise keineswegs für Altenberg allein bestimmend: sie war im lebensreformerischen Kontext ebenso anzutreffen wie im individualistisch und ästhetizistisch motivierten Dandytum. So stossen wir darauf auch in Wildes *Lady Windermere's Fan*: Der aristokratische Dandy Lord Darlington fordert Lady Windermere in einem kritischen Augenblick - er versucht sie zu überreden, ihren Ehemann für ihn zu verlassen - auf:

I won't tell you that the world matters nothing, or the world's voice, or the voice of the society. They matter a great deal. They matter far too much. But there are moments when one has to choose between living one's own life, fully, entirely, completely - or dragging out some false, shallow, degrading existence that the world in its hypocrisy demands. You have that moment now. Choose! [...] You said once you would make no compromise with things. Make none now. Be brave! Be yourself!⁶²⁷

Wenn Kraus seine Überzeugung von Altenbergs „Echtheit“ verteidigt, meint er damit eine Ursprünglichkeit Altenbergs, die ihm jenseits jeglicher als Selbstschutz praktizierter Maskerade, die Autorität verlieh, den Menschen seiner Zeit „Normen“ zu vermitteln; und zwar, wie Kraus in seinem Nachruf ausführte,

⁶²² Vgl. Timms, „Authenticity or Pose?“, S.134. Peter Kalab schreibt in seiner Diplomarbeit über die autobiographischen Texte Altenbergs: „Das exzentrische Äußere war für Peter Altenberg wie ein Stacheldrahtzaun, der ihm Distanz zur Masse ermöglichte.“ (Peter Kalab: *Die Außenseiterrolle als Programm. Zu den autobiographischen Texten Peter Altenbergs*. Salzburg [Dipl.arb.], 1991, S.48.) Er bezieht sich dabei auf einen in *Fechsung* enthaltenen Aphorismus, in dem Altenberg einleitend das genannte Bild zur Beschreibung der Funktion seiner Kleidung verwendet - und dann fortfährt: „Gehe äußerlich so exzentrisch gekleidet, daß dich schon im vorhinein jene meiden, die dann mit Entsetzen sonst erst zu spät es merken würden, wie sehr du dich erst recht innerlich von ihnen, Gott sei Dank, unterscheidest.“ (F, 271) Welling erläutert diesen Aspekt ausführlicher. (Welling, *Kulturkritik*, S.94f.) Dabei verweist er auf die Parallele zwischen Baudelaire und Altenberg (auch wenn, wie er mit Bezug auf Winfried G. Sebald ausführt, deren Flanerie sich in anderer Hinsicht unterscheidet): „Das, was Sartre über Baudelaire anmerkt, nämlich 'aus Furcht gesehen zu werden, drängt sich Baudelaire den Blicken auf', trifft auch auf Altenberg zu, denn 'solange der Klatsch damit beschäftigt ist, diese Phantasiegestalt [die inszenierte] herunterzureißen, ist die andere Gestalt in Sicherheit.'“ (Ebd., S.95.)

⁶²³ Welling hingegen legt in seiner Interpretation des Altenberg-Porträts von Oskar Kokoschka (vgl. ebd., S.28-31.) glaubhaft dar, dass dies, alle anderen etikettenhaften Altenberg-Bilder durchbrechend, die wahre Identität des Dichters zum Ausdruck bringe: „Sein Porträt ist das Bild eines höchst reizbaren und empfindlichen Menschen, der der hohen Intensität seiner Eindrücke und Empfindungen schutzlos, also ohne die Milderungen einer Kompensation, überlassen ist. Es ist das Porträt eines maléquilibré, dem jeder promethische Zug fehlt, die Darstellung einer dekadenten Nervosität, die ohne jede Ästhetisierung auskommt.“ (Ebd., S.29.)

⁶²⁴ Vgl. Timms, „Authenticity or Pose?“, S.135.

⁶²⁵ Beschriftung einer Porträt-Fotografie. Zitiert nach: Welling, *Kulturkritik*, S.109.

⁶²⁶ In seinem zweiten Band behauptete er: „Ich bin arm, aber *ich selbst!* Ganz und gar *ich selbst!* Der Mann ohne Konzessionen!“ (Zit. nach: Timms, „Authenticity or Pose?“, S.136.)

wie von einer Urmenschheit her, von einem wahren Individuum Gottes, welches, noch nicht auf die engen Wirksamkeiten der Geschlechter verteilt, im Kreise der Schöpfung lebt und Kraft hat zum Schauen und Künden, mit der Ursprünglichkeit aller Eigenschaften, ehe sie unsere Erkenntnis in gute und böse schied.⁶²⁸

Diese Worte verweisen sowohl auf die androgyne als auch auf die insgesamt synthetische Orientierung von Altenbergs dichterischer und lebensreformerischer Vision. Die Vision einer „ungeteilten Existenz“, so Timms, - als Gegenentwurf zu einem fragmentarisierenden Zivilisationsprozess, der Einseitigkeiten fördert - spreche aus so manchem späten Text Altenbergs ebenso, wie sie aus seinem durch die Annahme des Pseudonyms symbolisierten Akt der Selbstschöpfung am Beginn seiner dichterischen Laufbahn gesprochen habe. (Vgl. ebd., S.139.)

Während der Anspruch von konsequenter Authentizität problematisch ist⁶²⁹, gelingt es Altenberg, der Interpretation von Edward Timms zufolge, Momente uneingeschränkten Selbstseins zu erfassen und in seinen Texten wiederzugeben.⁶³⁰

Der Individualismus, den Altenberg, wie Wilde, in seinem Werk einfordert und selbst verkörpert, bildet also die Grundlage von Authentizität, einer Authentizität, die zum Teil hinter der Maske zum Vorschein kommt. Altenbergs Lebensphilosophie zufolge geht es um das Auffinden und Behaupten der eigenen Individualität (im Sinne seiner Vision der ungeteilten, ursprünglichen Persönlichkeit), ebenso aber um ein bewusstes Zur-Schau-Stellen derselben, wobei Altenberg diese Anliegen spätestens ab *Prodromos* seiner Stilisierung der Rolle des Dichters entsprechend mit einem didaktischen Anspruch verbindet.

Allerdings ironisiert er diese seine Forderung der Zweckhaftigkeit auch immer wieder; so schreibt er in seinem Band *Nachfechtung*: „Ich hasse alle Dichter, die Schuhe verkaufen, die man nicht tragen kann. Jedes Gedicht sei benützlich, so oder so. Ein Schuh, den ich abliefern muß, muß passen! Sonst bin ich kein richtiger --- Schuster!“ (NF, 250)

Während dieser Aphorismus jenem grundlegenden Gedanken der Theorie des Kunsthandwerks folgt, wonach der Künstler auch Handwerker ist, wird eine gewisse ironische Distanz in der Schlussfolgerung deutlich: denn der Künstler soll *auch* Handwerker sein, nicht vollends zum Handwerker werden, ebenso wenig wie der Dichter wohl Schuster sein will.

Im Sinne seines Anspruchs einer gebrauchsfähigen Literatur wiederholt Altenberg jedoch in den folgenden Textbeispielen, expliziter werdend, die Vorläufer- und Vorbildfunktion des individualistischen Dichters:

„Der Dichter ist nie der ‘Einzig’. Dann wäre er wertlos, ein Seelen-Freak! Er ist der ‘Erste’.“ (P, 156) Noch klarer formuliert er in *Nachfechtung*: „Die Individualität setzt sich nur deshalb in

⁶²⁷ Oscar Wilde, *Plays*, S.38.

⁶²⁸ Zitiert nach: Timms, „Authenticity or Pose?“, S.137f.

⁶²⁹ Vgl. Welling, *Kulturkritik*, S.108ff. Er bringt seine Kritik an Altenbergs Forderung des „Selbstseins“ auf den Punkt, wenn er meint, diese suggeriere „das Vorhandensein eines authentischen Selbst, eines quasi natürlichen Kerns, der gegen Konvention und Moral immun ist und der ein Selbstsein nahelegt, das sich seiner gesellschaftlichen Verstrickungen und Determinanten entledigte.“ (Ebd., S.109.)

⁶³⁰ Vgl. Timms, „Authenticity or Pose?“, S.140.

Szene, damit die anderen von diesem lebendigen Plakat ablesen können, was sie *davon* eventuell für sich verwenden könnten!“ (NF, 159) Oder: „Viele Menschen sind mit Recht gegen übertriebene Individualität. Sie muß nämlich so sein, daß ihre Beobachtung von seiten *Andersgearteter* diesen *zugute* komme! *Nur* meschugge sein, ist ein bißchen wenig geleistet für die Menschheit!“ (NF, 345)

Individualismus ist also für Altenberg, im Gegensatz zu Wilde, notwendig verbunden mit einer didaktischen und reformerischen Funktion. Wie Wilde nämlich die absolute Autonomie des Kunstwerks propagiert, soll für ihn auch das Leben als Kunstwerk, überspitzt gesagt, von praktischen Zwecken oder moralischen Überlegungen unberührt bleiben.

Beide verfechten jedoch das Recht des Menschen auf seine Individualität und begeben sich damit in Opposition gegen die Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft. Wilde erörterte seine Überzeugung von der gesellschaftlichen Notwendigkeit einer Entwicklung zum Individualismus am ausführlichsten in seinem Aufsatz *The Soul of Man under Socialism*, einem „plea for individualism and artistic freedom“⁶³¹, einem Essay, der von einer Rede Shaws inspiriert und erstmals 1891 publiziert worden war.

Wilde präsentiert darin den Individualismus als oberstes durch den Sozialismus zu erreichendes Ziel; in diesem Ziel des absoluten „Selbstseins“ beruft er sich auf Christus,⁶³² lässt sonst aber keine wie immer gearteten Autoritäten oder Regierungsformen gelten, auch jeglicher Konformismus müsse ausgeschaltet werden. (Vgl. S.1087.)

Letzteres gilt in besonderem Maße für den Künstler und Dichter, denn Kunst ist für ihn Ausdruck der höchsten Form des Individualismus: „Art is the most intense mood of Individualism that the world has known. I am inclined to say that it is the only real mode of Individualism that the world has known.“ (S.1090.) Der Künstler müsse daher völlig unabhängig und unbeeinflusst von Erwartungen und Geschmack des Publikums bleiben; es sei die Kunst, die den Ton anzugeben habe: „Art should never try to be popular. The public should try to make itself artistic.“ „Public opinion“ sei daher ebenso wenig ein Maßstab für Kunst (vgl. S.1094) wie gegenwärtige Dichtung und Kunst an den klassischen Werken gemessen werden dürften; nur der rezeptive und unvoreingenommene, von der Erfahrung der Kunst vergangener Zeiten losgelöste Mensch könne daher ein aktuelles Kunstwerk schätzen. (Vgl. S.1097.) Damit korrespondiert Altenbergs Ablehnung der Historie, seine Weigerung, seine eigene Dichtung an dem „Großen“ und bereits Bekannten messen zu lassen; es erklärt aber auch, warum er, wie gesehen, die in seinen Augen im Vergleich mit dem Mann unwissendere, aber sensiblere Frau als empfänglicher für Kunst, fähiger für „wahres“ Erleben der Kunst darstellt.

⁶³¹ *Oxford Companion to Engl. Lit.*, S.1067.

⁶³² Vgl. Wilde, *Complete Works*, S.1087. (Im Weiteren gesteht er jedoch der Lehre Christi keine Bedeutung für die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft in seinem Sinne zu. [Vgl. ebd., S.1102.] Die folgenden Seitenangaben in runden Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.)

Während Wilde Plädoyers für die absolute Autonomie der Kunst verfasst, bewegt sich Altenberg zum diametral entgegengesetzten Standpunkt einer „Gebrauchskunst“: zwar verweigert auch er die Anpassung seiner Dichtung an den Geschmack des Publikums, aber er stellt seinen Miniaturismus als Reaktion auf die veränderten Lebensumstände, den Zeitmangel des Lesers dar; darüber hinaus schreibt er der Dichtung, wie oben ausgeführt, eine lebenspraktische Funktion, einen Gebrauchswert, zu.

In seinem Essay betont Wilde, wie Altenberg, sowohl die zukunftsweisende Qualität des Künstlers⁶³³ als auch die subversive Kraft der Kunst: „Art is Individualism, and Individualism is a disturbing and disintegrating force. Therein lies its immense value. For what it seeks to disturb is monotony of type, slavery of custom, tyranny of habit, and the reduction of man to the level of a machine.“ (S.1091.) Deutlicher als Altenberg bekennt er sich zu seiner sozialaristokratischen Gesinnung, wenn er schreibt, die Renaissance sei gross gewesen, „because it sought to solve no social problem, and busied itself not about such things, but suffered the individual to develop freely, beautifully, and naturally, and so had great and individual artists, and great and individual men.“ (S.1100.)

Jedoch hält er am Gedanken einer naturgegebenen Evolution fest, welche, so sein Postulat, in Richtung Individualismus - wohl auf breiterer Basis - verlaufen müsse: „there is no evolution except towards individualism. Where this tendency is not expressed, it is a case of artificially arrested growth, or of disease, or of death.“ (Vgl. S.1101.)

Wovon bei Altenberg keine Rede ist, - er bleibt einer melancholischeren Grundstimmung verhaftet -, ist die emotionale Kraft, die diese Entwicklung vorantreiben soll: dies ist die Freude, wie es bei dem zum Hedonismus tendierenden Wilde kaum überraschen wird: „it is through joy that the Individualism of the future will develop itself.“ (S.1102.) Allerdings anerkennt er auch die Bedeutung des Schmerzes als Mittel der Selbstverwirklichung: „the terrible truth that pain is a mode through which man may realise himself exercises a wonderful fascination over the world.“ (S.1102.) Obwohl er den Schmerz als vorübergehenden Protest bezeichnet,⁶³⁴ scheint auch er letztendlich dieser Faszination zumindest unbewusst erlegen zu sein.

Im Leben selbst - soweit man sein Leben und Werk überhaupt trennen kann - inszeniert sich Altenberg nicht, wie Wilde, als Dandy; eher ist er dessen Gegenbild, in seiner äußeren Aufmachung und in seinem Lebensstil ist er in seinen Rollen als Narr und Bohemien als Außenseiter gekennzeichnet; er ist „wandelnder Protest“ bereits durch die Andersartigkeit, die Unangepasstheit seiner Kleidung; diese hat aber auch symbolischen Charakter: weite Kleider

⁶³³ „The future is what artists are.“ (Ebd., S.1100.)

⁶³⁴ Vgl. ebd., S.1103.

sollen die nötige körperliche und geistige Beweglichkeit, die im Ideal des Fliegens gipfelt,⁶³⁵ ermöglichen.

Demgemäß stilisiert sich P.A. unter anderem als Revolutionär, als Bewegung-Bringer, der den anderen voraus ist, und genau in diesem Lichte wird er von Zeitgenossen auch wahrgenommen.⁶³⁶

Es stimmt aufgrund des von ihm betonten Zusammenhanges zwischen Kleidung und persönlicher Freiheit (der Freiheit zur individuellen Entfaltung) mit seinem Bild Englands überein, dass er sich gerne in karierten englischen Hosen oder englischem Anzug sehen ließ und in der Wahl seiner Kleidung, wie oben ausgeführt, generell von England inspiriert wurde.⁶³⁷

Bezeichnend wie für Altenberg ist auch bei Wilde die enge Verbindung von Person und Werk.⁶³⁸ indem er den artistischen Anspruch auf das Leben überträgt, werden Leben und Werk miteinander verwoben und, damit übereinstimmend, wird sein Leben zur Legende⁶³⁹ - besonders durch sein, nachdem der Stein einmal ins Rollen gekommen war, offenbar bewusst herbeigeführtes Ende - auch wenn er sich einen anderen Ausgang des Prozesses erwartet oder erhofft haben mag. Diese Legende ist halb Dichtung, halb Wahrheit, analog dem Oszillieren zwischen Pose und Authentizität bei Altenberg, denn es scheint so, dass die Pose des unentwegt die viktorianischen Moralvorstellungen untergrabenden Dandy und Provokateurs zu seiner „zweiten Natur“ im Nietzsche'schen Sinne wurde, (ein Tatbestand, den Bahr vermutlich verkennt, wenn er in seiner Beurteilung des Falles impliziert, Wilde hätte von den Engländern keine Berechtigung seines „Lasters“ verlangen dürfen).

Die Verbindung zwischen Leben und Werk basiert jedoch nicht nur darauf, dass, der ursprünglich Nietzsche'schen Forderung gemäß, die Kriterien der Kunst auf das Leben angewendet werden, sondern sie ist, wie Welling in seiner Studie darlegt, (lebens-)philosophisch und gesellschaftskritisch motiviert: Die Einheit von Philosophie bzw. Werk und Leben, wie sie für die antiken Kyniker bezeichnend gewesen war, gilt, so Welling, auch für Altenberg.⁶⁴⁰

Die Tatsache, dass man bei ihm von „gelebter Kulturkritik“ sprechen kann, beruht auf dieser Einheit. Diese Einheit ist aber auch der Punkt, an dem sich Ästhetizismus und Gesellschafts- und Kulturkritik miteinander berühren. Während nun auch Wilde seine Überzeugungen mit seinem

⁶³⁵ Das Bild des Fliegens, des sich Lösens von der Schwerkraft der Erde wiederum wird zum Symbol für die Freiheit, die zum „Selbstsein“ nötig ist: (Vgl. WT, 79f. u. 81f.)

⁶³⁶ A. Polgar bezeichnet ihn als „das menschengewordene Prinzip der Beweglichkeit [...], stets in Auflehnung gegen das Gesetz der geistigen Schwere“. (*Altenberg-Buch*, S.262.)

⁶³⁷ Vgl. etwa eine fotografische Aufnahme Altenbergs aus dem Jahre 1918. In: *Peter Altenberg*, hrsg. v. Kosler, S.37.

⁶³⁸ Vgl. *The Short Oxford History of Engl. Lit.*, S.475.

⁶³⁹ Nach seiner Devise: „Create yourself“. „Be yourself a poem.“ (Zit. nach: Timms, „Authenticity or Pose?“, S.126.)

⁶⁴⁰ Welling stellt Altenberg in die Tradition des antiken Kynismus und untersucht dessen wesentlichste Elemente, darunter jenes, dass „der Kyniker als geistige Gestalt in der Überlieferung einen kulturkritischen Protest [repräsentierte], der mit einem individuellen Anspruch gekoppelt war. Signifikant für den Kyniker ist dabei die Identität von Lehre und Person. Der Kyniker will nicht allein mit Worten überzeugen, sondern durch seine Haltung, durch Kleidung, Wohnort, seine Handlungen und Gesten.“ (Welling, *Kulturkritik*, S.98.)

Leben veranschaulicht - und er tut dies mit größerer Konsequenz als Altenberg - sind diese Aspekte bei den beiden Dichtern unterschiedlich akzentuiert. Wilde übt Gesellschaftskritik vor allem als Ästhet, seine Kritik bleibt im wesentlichen immer mit seinem Ästhetizismus verbunden. Altenberg hingegen, obwohl seine Auffassung von Kunst im Ästhetizismus fußt, geht darüber hinaus bzw. versucht, im Sinne kynischer Reduktion, also Vereinfachung, wie weiter oben im Kontext seiner Beschäftigung mit Morris ausgeführt, einen Schritt zurück zu tun. Wilde setzt gegen die utilitaristische, moralisierende viktorianische Gesellschaft den autonomen Künstler als Dandy, die zweckfreie Kunst; Altenberg verbindet Schönheit - spätestens ab *Prodromos* - mit dem Prinzip der Einfachheit und dem Zweck. In der Dichtung tritt sie überhaupt hinter den Anspruch der Wahrhaftigkeit zurück.⁶⁴¹

Beide verkörpern sie jedoch Spielarten des Bohemiens: Ikonoklasmus, Subversivität und Freude an der Provokation charakterisieren Wilde;⁶⁴² aber auch Altenberg ist in seiner - weniger geistreich-überspitzt formulierten - Verneinung des Bestehenden - nicht nur durch seine Existenz als „Kaffeehausdichter“⁶⁴³ - Bohemien.

Die Pose des Dichters als „Anarchist bestehender Lebenslügen“ (vgl. F.254), die Altenberg dementsprechend einnimmt,⁶⁴⁴ zeugt von seiner Affinität zu Wilde. Beide entwerfen Gegenwelten zum bürgerlichen Leben ihrer Zeit, beide präsentieren den Künstler/ Dichter als Gegentypus zum Bürger, bei beiden verbindet sich damit der Anspruch der Gültigkeit für die Zukunft.

Es wurde mehrfach darauf verwiesen, dass Altenberg seine Gegenentwürfe nicht ohne Selbstironie und Widersprüchlichkeiten präsentierte: die Janusköpfigkeit Altenbergs war charakteristisch für seine Zeit, und, im besonderen Maße, für ihn selbst.⁶⁴⁵ Diese kann zum Teil als Folgeerscheinung der zeittypischen Tendenz zum Experimentieren mit Synthesen - und deren Scheitern - betrachtet werden; vor allem aber muss sie einer „Bereitschaft zu dauernder Verwandlung“ zugeschrieben werden, wie Kreuzer sie als konstitutives Merkmal des Bohemiens beschrieb: Dieser setze den Konventionen und Werten der Gesellschaft einen

programmatischen und praktischen Spontanismus entgegen, der zur Negierung des Allgemeinen, Normativen, Objektiven und Vorgegebenen tendiert. Unter zeitlichem Aspekt erscheint er als Punktualismus, Hingabe an die Herrschaft des Augenblicks, Bereitschaft zu dauernder Verwandlung (nicht Entwicklung).⁶⁴⁶

⁶⁴¹ Es wäre der Überlegung wert, ob noch andere Parallelen in ihrer, Altenbergs und Wildes, Kultur- und Gesellschaftskritik bestehen, inwiefern sich bei beiden Elemente des antiken Kynismus, zum Beispiel das der Umkehrung (Vgl. ebd., S.103ff.), nachweisen lassen. (Als ein Beispiel der Umkehrung bei Altenberg mag der folgende Aphorismus dienen: „Ist dieser Peter nicht ganz verrückt?!“ ‘Ja, er ist ganz ver- - rückt von dem Platz, wo die anderen noch *hocken!*“ [NF, 123]) Allerdings würde das eine umfassendere Darstellung des Wilde'schen Werkes erfordern, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

⁶⁴² „[H]is delight in provocation, his exploration of alternative moral perspectives“ sind ebenso vordergründige wie zutreffende Beschreibungen seiner Geisteshaltung. (Vgl. *The Short Oxford History of Engl. Lit.*, S.476).

⁶⁴³ Zur Definition des Begriffs „Bohemien“ vgl. Welling, *Kulturkritik*, S.114f.

⁶⁴⁴ Vgl. auch VI, 13.

⁶⁴⁵ Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.11.

⁶⁴⁶ Zitiert nach: Welling, *Kulturkritik*, S. 115.

Altenbergs stete Bereitschaft zur Verwandlung geht Hand in Hand mit seinem ständigen Wechsel der Perspektive: dies äußert sich in einem Durchspielen verschiedener, oft gegensätzlicher Möglichkeiten ebenso wie in seiner Infragestellung und, zuweilen, Umkehrung allgemein akzeptierter Wertkategorien; so schreibt Kosler: Altenbergs „Befreiung von der Herrschaft geltender Normen bezieht sich auf die Dinge wie auf die Menschen. Weil seine Perspektive immer wechselte, stellte er das Kleine neben das Große, das Wesentliche neben das Banale, das Verderbte neben das Schöne.“⁶⁴⁷

Abgesehen von ihrer Affinität in ihrer künstlerisch-gesellschaftskritisch motivierten Selbstinszenierung - der Dandy oder Bohemien als Protest und Gegenbild des bürgerlichen Mannes - identifizierte sich Altenberg, einer im Band *Neues Altes* enthaltenen Aufzeichnung über den „Enterbten“ Wilde zufolge, offenbar mit Wilde in seiner Rolle als künstlerischer, genialer Außenseiter, der im Dienste der Allgemeinheit steht, von dieser aber nicht entsprechend gewürdigt wird. Altenberg fordert hier von seinen Lesern jene Unterstützung und Anerkennung ein, die ihm allein wertvoll erscheint: die dem Lebenden entgegengebrachte.⁶⁴⁸

Oscar Wilde starb, wie keiner von der Million der *Enterbten* je dahingestorben ist; aber viele Jahre nach seinem Tode setzte ihm eine Pariser Dame einen Grabstein, der vierzigtausend Franken kostete. Könnte der Tote *seine geniale Hand* [meine Hervorhebung, E.E.] emporrecken, so würde er die wertlosen steinernen und bronzenen Dekorationen zertrümmern, die eine Gans seinen vermoderten wertlosen Gebeinen gesetzt hat. Gebt dem Lebendigen die Kraft, alle Genialitäten seines Hirns, seines Herzens für euch Stumpfsinnige, Keuchende, Kriechende zu verwerten und ausleben zu lassen ... (NA, 175f.)

Altenberg verbindet hier mit seiner demonstrativen Betonung seiner Hochschätzung Wildes einen antibürgerlichen Gestus, indem er die Verehrung des Toten als wertlos und dumm darstellt. Die Klassifizierung als „Enterbter“, die auf Wildes durchaus reale Außenseiterposition verweist - Wilde war ein Außenseiter der englischen Gesellschaft als ästhetizistischer Dandy, als Provokateur damals herrschender moralischer Werte, vermutlich auch als Ire in England -, verrät auch Altenbergs Einschätzung seines eigenen sozialen Status: seine diesbezügliche Identifizierung mit Wilde erklärt die Empörung, die er hier unverhohlen zum Ausdruck bringt. Altenbergs Außenseiterdasein beruhte jedoch nicht etwa nur auf seiner selbstgewählten Existenz als Bohemien und Kaffeehausliterat, noch auf seiner Selbststilisierung als Gegenentwurf des Bürgers; Außenseitertum und der damit verbundene Mangel an gesellschaftlicher Anerkennung wurzelten, wie in der Sekundärliteratur verschiedentlich ausgeführt wird⁶⁴⁹, bei ihm in seiner jüdischen Herkunft.

Welling, der die von Hannah Arendt entworfene These des Paria als eine mögliche Form der jüdischen Existenz im 19. Jahrhundert (vgl. ebd., S. 137ff.) auf Altenberg anwendet, gibt in seiner Darstellung dieser These zwei bestimmende Aspekte des Paria-Daseins wieder: zum einen den der

⁶⁴⁷ Peter Altenberg, hrsg. v. Kosler, S.12.

⁶⁴⁸ Im Gegensatz dazu schrieb jedoch ein idealistischer gestimmter Dichter einige Jahre zuvor: „Welche Anerkennung ich mir erwünsche?!/ Daß in hundert Jahren die Leute sagen: ‘Wenn der Altenberg damals nicht gewesen wäre, stünden wir heute noch dort, wo unsere Großeltern standen!’“ (VI, 62)

„Umkehrung“, wonach der Außenseiter seine eigene Position mit der übrigen Gesellschaft durch eine Art „Umwertung der Werte“ vertausche; in Arendts Worten: „Plötzlich dreht sich alles um, und nicht mehr der Paria, der von der Gesellschaft Verachtete, ist der Schlemihl [eine Figur, die Arendt zufolge, unbekümmerte Frechheit und Spottlust aufweise, und dadurch volkstümlich werde], sondern die, welche in festen Rangordnungen leben, weil sie offenbar das, was die Natur großmütig gegeben, eingetauscht haben gegen die Götzen gesellschaftlichen Vorteils.“⁶⁵⁰

Als ergänzende Strategie zur Überwindung des Anerkennungsproblems hatte Hannah Arendt das Streben der jüdischen (bürgerlichen) Jugend nach Berühmtheit, deren Ideal des Genies, beschrieben. (Vgl. ebd., S.139.) Bezeichnend ist, dass in Altenbergs oben zitierter Stellungnahme zu Wilde tatsächlich beide Aspekte zu finden sind: aus dem „Enterbten“ wird, dem geltenden Ideal folgend, das „Genie“ - Derivationen des Wortes finden sich, auf Wilde bezogen, gleich zweimal - Außenseiter und (ausgrenzende) Gesellschaft wechseln auf diese Weise aber auch ihre Position, denn Hand in Hand mit der Aufwertung des Einen geht die Abwertung der Anderen: die Leser werden im Gegensatz zum Dichter als „Stumpfsinnige, Keuchende, Kriechende“ angesprochen, für die der Dichter seine „Genialitäten“ - Altenberg vollzieht hier auch eine Umkehrung des üblichen Nützlichkeitsdenkens: es ist nun nicht der angepasste Bürger, sondern der Dichter, der das Nützliche leistet - „verwerten und ausleben“ will.

Diese Perspektive behält er bei, wenn er das Außenseitertum des Dichters im Rahmen seiner Selbstdarstellung ins Positive wendet: dieser ist notwendigerweise ein Paria,⁶⁵¹ einer, der sich gesellschaftlichen Konventionen nicht beugt, der, außerhalb des ökonomischen Betriebes stehend, Zeit zum Innehalten und Schauen hat, und damit auch die Kapazität, den „Normalbürger“ zur ästhetischen Sensibilisierung anzuregen. (Vgl. WS, 294.)

Das Zitat zeigt aber auch, dass Altenbergs Wertschätzung von Wildes literarischer Leistung im Wesentlichen unbeeinträchtigt blieb,⁶⁵² auch wenn er sich in seiner Definition der Rolle des Dichters später deutlich von Wilde entfernen sollte.

Eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Wilde entspricht im Grunde seiner ambivalenten Beurteilung des Ästhetizismus, wie es sein Plädoyer für eine engere Verbindung von Kunst und Leben, für eine Ästhetisierung durch (bildende) Kunst, aber seine entschiedene Ablehnung von dessen Konzept einer zweckfreien Dichtung und Kunst veranschaulicht; (dies kann als Indiz seiner Affinität zu Morris, zu dessen vermittelnder Position, gelesen werden.)

⁶⁴⁹ Vgl. etwa Welling, *Kulturkritik*, S.135ff.

⁶⁵⁰ Zitiert nach: Ebd., S.138. (Welling erklärt diese Neigung Altenbergs zur Umkehrung auch aus der kynischen Tradition her. Ebd., S. 97, S.103.)

⁶⁵¹ Auch Kalab verweist darauf, dass Altenberg seine „Andersartigkeit“ als wichtige Voraussetzung für Dichtertum gesehen habe. (Vgl. Kalab, *Außenseiterrolle*, S.54.)

⁶⁵² Besonders die Formulierung „seine geniale Hand“ weist darauf hin, wenn man die Hand als Symbol des Künstlers versteht, wie Leo Lensing dies in anderem Zusammenhang tut. (Vgl. Barker, Lensing, *Rezept*, 163.)

In Altenbergs Augen sollte Kunst dem Menschen dienen; Wildes wohl bewusst überspitzten Forderungen zufolge hatte das Leben im Dienst der Kunst zu stehen, was zuweilen zu „grotesken Vergrößerungen“ führte: „Groteske Vergrößerung. Oscar Wilde schrieb über einen Mörder-Schriftsteller: ‘Ich hoffe, dass die Emotionen, die Herr D. bei der Ermordung seiner Gattin gehabt hat, reinigend auf seinen Stil wirken werden!’“ (P, 126)

Mit dem Aspekt der Autonomie der Kunst hängt bei Wilde die Verabsolutierung der Schönheit der Form zusammen. Altenberg betont, im Gegensatz dazu, den der Wahrheit: er huldigt in seiner Dichtung nicht der formalen Ästhetik - auch wenn dies nicht für sein gesamtes Werk in gleichem Maße zutrifft.

Einen weiteren „Gedankensplitter“, den man als indirekte Replik auf eine Wilde'sche Dichtungsposition verstehen könnte, finden wir ebenfalls in *Prodromos*: „Entwicklung. Seitdem man die Schwäne mit kerzengeradem Halse malt, trauen sie sich auch in der Natur nicht mehr den gewundenen Schlangenhals zu tragen. Oder sollten sie ihn nie gehabt haben?!?“ (P, 184)

Die Antwort bleibt nur auf den ersten Blick offen; Wildes Maxime von der Entwicklung der Natur durch Kunst (etwa der Künstler oder Dichter erfinde einen Typus, das Leben ahme ihn nach) wird durch die abschließende rhetorische Frage in Zweifel gezogen, wenn auch nicht völlig verworfen. Vernichtender wirkt eigentlich die Ironisierung durch die Annahme, die Tiere würden sich peinlichst an das Vorbild der Kunst halten. Nicht von ungefähr propagiert Altenberg in „Kunst“ das entgegengesetzte Ideal: „Natura Artis Magistra“ - die Kunst habe von der Natur zu lernen.

In lebensreformerischer Hinsicht dagegen scheint Altenberg Wildes Position (ähnlich Bahr) adaptieren zu wollen: der Dichter könne (in didaktischer Intention) einen Typus, des Zukunftsmenschen etwa, entwerfen, und die Leser würden diesen kopieren.

Der ironische Unterton der zitierten Stelle, der erst Altenbergs Distanzierung von Wilde verrät, kehrt in seinen reformerischen Plänen immer wieder als ironischer Funke wieder, der auch hier die Zweifel des Verfassers offenbart: Altenberg vermag selbst nicht mit völliger und ständiger Ernsthaftigkeit an seine lebensreformerische „Mission“ und die seiner Dichtung zu glauben.⁶⁵³

Zwei Beispiele mögen als Beleg für diese Selbstironisierung genügen: „Altenbergs salbungsvoller Ton stört mir oft das Vergnügen an seinen Körnchen von Wahrheiten“, schreibt er in *Prodromos*. (P, 20) Oder, ausführlicher:

Ich finde, daß die Dichter so ‘ästhetisch-sentimentale’ und übertrieben eingebildete, und von ihrer sogenannten Aufgabe, rechte ‘idée fixe’, besessene ‘Erzieher der Menschheit’ sind, die doch bis heute durch sie nicht um ein Stückchen *vorwärtsgekommen*, das heißt, *von irgendeinem Leid befreit* worden ist! Die wirklich großen Wohltaten jedoch übersieht man, hält sie für nichts und ist vor allem nicht dankbar. (S, 157f.)

⁶⁵³ Hans Christian Kosler sieht diese Haltung Altenbergs, die sich in der Hinterfragung seiner Lehren, deren Anwendbarkeit, äußere, als „Altenbergs eigenste Lebens-Philosophie“ und erklärt: „keine Lehre hat einen so starken Boden, daß sie wirklich ‘trägt’. Mit anderen Worten: alle Erkenntnisse werden brüchig, wenn es darum geht, sie tauglich, lebens-tauglich zu machen.“ (*Peter Altenberg*, hrsg. v. Kosler, S.14f.)

Als eine solche „Wohltat“ präsentiert er dann die Tatsache, dass er seinem Vater vor vielen Jahren ein Abführmittel empfohlen habe, dass ihn, nun 83jährig, zum „Jüngling“ habe werden lassen. Darauf habe ihm sein Vater geschrieben, dieses sei „besser als Deine Dichtungen; die sind für mich ganz unverdaulich. Du hättest doch vielleicht Mediziner werden sollen!“ (Ebd.) Abgesehen davon, dass er das oben besprochene Anerkennungsproblem damit um die Dimension der Familie ergänzt, ironisiert er damit seinen lebensreformerischen Anspruch, ebenso aber, durch die angebliche, durchaus glaubwürdige Einschätzung seines Vaters, sein eigenes Schreiben.

Wilde und Altenberg gemeinsam ist auch eine Attitüde der Unverantwortlichkeit: Wildes Komödien sei ein „mood of irresponsibility which challenges all pretension“⁶⁵⁴ eigen -, wobei Wilde dieses Merkmal bewusst in den Vordergrund zu stellen scheint, während es sich bei Altenberg mit dem Anspruch des Dichters als „Führer“ in Widerstreit befindet. Die einzige „Verantwortlichkeit“ des Künstlers liegt, Wilde zufolge, im Bereich der Kunst selbst, jede moralische Verantwortung von Kunst wird von ihm abgelehnt. Die von Wilde in übertriebenem Maße angenommene, unverantwortliche Haltung erfährt vielleicht noch eine Steigerung durch die sich verselbständigenden, auf Wirkung abzielenden Worte: sie bezeichnet daher jenes Merkmal, in dem sich seine Kunstauffassung und Selbstsilisierung und sein Gebrauch der Sprache verbinden. Auch Altenberg hat man diese Unverantwortlichkeit im Umgang mit Worten vorgeworfen: es ist das theatralische Sich-in-Szene-Setzen, das etwa Schnitzler beanstandete⁶⁵⁵ und das eindrucksvoll zeigt, wie sehr auch Altenberg - bei aller Ambivalenz - von der potentiellen Wirkung von Sprache fasziniert war.

Dies stellt den Ausgangspunkt für die Erörterung der Frage dar, inwiefern Wildes Dichtung in stilistischer oder formaler Hinsicht als Inspiration für Altenbergs Schreiben gedient haben könnte. Als Hauptthese hat sich dabei herauskristallisiert, dass die aphoristische Form des Schreibens, die bei Wilde in seine Dichtung, besonders in die Dramen, integriert, aber auch eigenständig in der Sammlung „Phrases and Philosophies for the Use of the Young“ zu finden ist, für Altenberg ab spätestens 1905 zu einer zentralen Ausdrucksform wurde und dass das Werk Oscar Wildes, wenn es auch andere Einflüsse gegeben haben mag, in dieser Entwicklung anfänglich eine entscheidende Rolle spielte. In diesem Zusammenhang soll nochmals auf das starke Interesse verwiesen werden, das Karl Kraus an Wilde ab etwa diesem Zeitraum zeigte und das er unter anderem auch durch die Publikation von Auszügen aus der genannten Sammlung in der *Fackel* bewies: als persönlicher Freund von Kraus und Lieferant von Beiträgen zu seiner Zeitschrift wird Altenberg mit diesen Veröffentlichungen von und über Wilde vertraut gewesen sein; andererseits wurde zu Beginn dieses Kapitels auch ausgeführt, dass Oscar Wilde in Altenbergs literarischem Umfeld bereits in den 1890er Jahren eine bekannte Größe war.

⁶⁵⁴ *The Short Oxford History of English Literature*, S. 477.

⁶⁵⁵ Vgl. Welling, *Kulturkritik*, S.125./ Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S. 160.

Zwar lässt sich anhand seiner publizierten Texte nicht nachweisen, dass Altenberg-Wilde tatsächlich schon in diesem Zeitraum vor der Jahrhundertwende gekannt hätte, jedoch stoßen wir auf die ersten, insgesamt weniger knappen, aphoristischen Versuche bereits in seinem ersten Band, hier allerdings, und das ist vielleicht bezeichnend, eingebettet in einen größeren Zusammenhang und damit entfernt an Wildes Verwendung der aphoristischen Form in seinen Dramen erinnernd⁶⁵⁶: sie bilden als Reflexionen des „Revolutionärs“ Albert Königstein unter dem Titel „Der Revolutionär hat sich eingesponnen“ den Abschluss des „Revolutionär-Zyklus“.

Altenbergs ursprüngliche Faszination durch die Sprache schlägt später - wie bei Hofmannsthal - deutlich in Skepsis um.⁶⁵⁷ Es hat daher den Anschein, dass Altenberg mit dem Aphorismus - wenn man denn diesen Einfluss gelten lassen will - jene Form bei Wilde aufgenommen hat, die typischerweise eine Reihe der sprachlichen Mittel und Merkmale aufweist, die ihn besonders ansprachen, nämlich Ironie, Witz und Paradoxon, wobei etwa in *Prodromos* der ernste gegenüber dem humorvollen Ton überwiegt⁶⁵⁸; andererseits aber, und das ist das Bemerkenswerte, bot sie ihm auf Grund ihrer Knappheit die Möglichkeit, mit ihr im Sinne der von ihm angestrebten fortschreitenden Verkürzung auf seine Sprachskepsis zu reagieren. Freilich wäre in diesem Prozess nicht der Aphorismus, sondern das Verstummen des Dichters der endgültige Zielpunkt, wie Altenberg andeutet: „Was sind denn meine *Skizzen?! Extrakte von Novellen*. Was sind denn meine *Aphorismen?! Extrakte meiner Skizzen*. Was ist denn, wenn ich *gar nichts* mehr schreibe?! *Extrakte meines Heiligen Schweigens!*“ (NF, 113)⁶⁵⁹

Vergleicht man Altenbergs Aussagen zur aphoristischen Form aus mittleren und späteren Phasen seines Schaffens, lässt sich eine deutliche Veränderung der damit verbundenen Intention ausmachen, und es hat den Anschein, dass er sich in der Adaptierung dieser Form für seine eigenen dichterischen Zwecke mehr und mehr von Wildes Auffassung absetzt. In *Prodromos*, jenem Band, in dem diese erstmals als Hülle für den scheinbar unvermittelten Ausdruck der Gedanken des Dichters benutzt wird - und als solche gegenüber anderen Formen den breitesten Raum einnimmt -, geht es Altenberg seiner Definition des Aphorismus zufolge darum, den Leser zu überraschen oder zu schockieren: „Ein Aphorismus ist etwas, was dem *Schreibenden* einen Essay als Kommentar erspart, den *Lesenden* jedoch infolgedessen aufs höchste schockiert.“ (P, 129) Auch wenn er diesen Effekt auf die Kürze, und damit das unvorbereitet plötzliche Mitteilen einer dadurch kaum nachvollziehbaren Idee, eines Gedankens oder einer „Erkenntnis“ zurückführt, liegt seine Beurteilung der Wirkung sehr nah bei Wildes Verständnis und Umsetzung dieser Form; bei Wilde allerdings beruht diese Wirkung - im Sinne seiner gesellschaftskritisch-

⁶⁵⁶ In diesem Fall könnte jedoch ebenso gut Nietzsche als Vorbild gedient haben. Barker entfernt sich überhaupt nicht so weit und meint, dass der Aphorismus „zutiefst der österreichischen Tradition“ entspreche. (Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S. 169.)

⁶⁵⁷ Vgl. ebd., S.71; vgl. *Sonnenuntergang*, hrsg. v. H.D. Schäfer, S.90.

⁶⁵⁸ Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.174.

⁶⁵⁹ Vgl. Peter Wagners Ausführungen zu dem für den literarischen Symbolismus bezeichnenden „Kult des Schweigens“. (Wagner, *Altenbergs Prosadichtung*, S.30ff.) Auch für Altenberg trifft zu, was er im Hinblick

subversiven Intention - vor allem auf der radikalen und provokanten Umkehrung des Gegebenen und allgemein Akzeptierten. So schreibt er etwa in typisch Wilde'scher Manier in seinen „Phrases and Philosophies for the Use of the Young“: „In all unimportant matters, style, not sincerity, is the essential. In all important matters, style, not sincerity, is the essential.“ Oder: „No crime is vulgar, but all vulgarity is crime. Vulgarity is the conduct of others.“⁶⁶⁰

Altenberg nimmt sich im Vergleich dazu, besonders in *Prodromos* mit seiner Konzentration auf (physische und seelische) Hygiene und Ernährung, eher zahm und harmlos aus; gelegentlich nur wird er seine Leser schockiert haben, indem er sonst tabuisierte Themen (besonders der Sexualität und der Beziehung der Geschlechter) aufgriff.

Seit dem Band *Nachfechtung*, so scheint es, verbindet Altenberg mit dem Aphorismus auf explizite, quasi-programmatische Weise den Anspruch der Nützlichkeit, der praktischen Anwendbarkeit: „Aphorismen sind doch keine Aphorismen, um Gotteswillen! Es ist doch nur, um Euch im Leben rasch kurz zu *helfen!* Sie können doch daher weder geistreich noch blöd sein. Wie die Medizinen, die können doch auch weder geistreich noch blöd sein, sondern *helfen* oder *nicht helfen!*“ (NF, 23) Oder: „Richtige Aphorismen kommen nicht aus dem *Gehirne*, sondern aus dem *Leben!*“ (NF, 72) Andererseits stellt sich die Frage, ob es sich hierbei nicht um eine nachträgliche Rechtfertigung und Erklärung einer bereits viel früher eingenommenen Position handelt, denn de facto präsentierte sich Altenberg schon in *Prodromos* als „Lebensberater“⁶⁶¹, wobei diese Funktion vor allem an die aphoristische Form der Äußerung geknüpft zu sein scheint.

Der Standpunkt der Zweckorientiertheit wird ergänzt - auch dies ist eine völlige Abkehr von Wildes Gebrauch der Sprache - durch die Ablehnung des Ausgeklügelten, des nur Geistreichen und stilistisch Glänzenden; so schreibt Altenberg: „Wortwitz sind nicht etwas, was einer *Sache* helfen soll, sondern dem, der sie *macht!*“ (NF, 73) Oder er fordert: „Aphorismen sollen nicht ‘ausgedachte’ Wahrheiten sein, sondern momentane Erleuchtungen aus dem Unterbewußtsein.“ (N, 63)

Altenberg wendet sich in dem ersten Zitat gegen den Wortwitz, der ohne Ziel und Zweck ins Leere geht, nur der Profilierung des Urhebers dient. Zu diesem Zeitpunkt hätte er also wohl die Kritik Bernard Shaws an Wildes *The Importance of Being Earnest* geteilt - eine Kritik, die übrigens schließlich von vielen Seiten geäußert wurde -; diesen schien an dem Stück „die Abgehobenheit von jeder sozialen und politischen Realität und die mangelnde affektive Wirkung“⁶⁶² zu irritieren. Ursprünglich bejahte Altenberg aber offenbar die überraschende oder, noch besser, schockierende Wirkung, die mit dem für Wilde typischen geistreich-pointierten aphoristischen Stil verbunden ist - auch wenn sich dieser Effekt durch die ständige Wiederholung abschwächt und der Leser ermüdet.

auf Maeterlinck feststellt: „Von einem negativen Schweigen aus Sprachnot erfolgt der Fortschritt zu einem aktiven Schweigen als ‘Tugend’“. (Ebd., S.32.)

⁶⁶⁰ Wilde, *Complete Works*, S.1205.

⁶⁶¹ In diesem Sinne sieht auch Andrew Barker *Prodromos* als ein Werk, das die Neuorientierung Altenbergs ankündigt. (Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S. 174.)

Diese Ermüdungserscheinungen hängen jedoch auch ursächlich mit der Unabgeschlossenheit und Knappheit des Aphorismus zusammen, denn dieser ist, so Dieter Lampings Definition, „Anreiz zum Denken: er ist durch sein Vorbild Ermunterung zum Selbstdenken, durch seine Offenheit Aufforderung zum Weiterdenken und durch seine Gedrängtheit Zwang zum Nachdenken.“⁶⁶³

Der Aphorismus kommt auf Grund dieser intellektuellen Orientierung den nach der Jahrhundertwende stärker werdenden reformerischen und emanzipatorischen Anliegen Altenbergs entgegen. Andererseits beruht die häufigere Verwendung der aphoristischen Form nach 1900 auch auf einer nunmehr stärkeren Betonung der geistigen Erkenntnis, wenngleich sie auch dann nicht die letzte Instanz für Altenberg darstellen sollte.

Wagner bezeichnet den Band *Prodromos* als den Ort, an dem dieser Gesinnungswandel zuerst sichtbar wird: „Die ausdrückliche Betonung der intellektuellen Erkenntnis im Rahmen eines Reformprogramms erfolgt in ‘Prodromos’. Doch ist zu beachten, daß als letztes Fundament stets die Intuition angesprochen wird.“⁶⁶⁴

Der Aphorismus entspricht überdies der fragmentarisierenden Tendenz von Altenbergs Werk⁶⁶⁵, auch der Tatsache, dass seine „Lebensphilosophie“ kein in sich schlüssiges System ist, eher eine Ansammlung verschiedenster, zum Teil widersprüchlichster „Erkenntnisse“ und „Gedankensplitter“, die sich entlang einiger Leitthemen anlagern; der widersprüchliche Charakter seiner lebensreformerischen Äußerungen spiegelt sich in der oft paradoxen Struktur des Aphorismus.

Auch in Wildes Komödien scheint das bestimmte Personen charakterisierende aphoristische Sprechen die übergeordnete große Form beinahe zu sprengen, denn die ihrem Wesen nach offenen, unabgeschlossenen Aphorismen sind horizontal, wie eine Reihe von (künstlichen) Perlen, angeordnet, an die sich vertikal die Gedanken und Assoziationen des Rezipienten anschließen und so der geradlinigen Entwicklung des Stückes zuwiderlaufen. Genau dieses Phänomen wird mit Nietzsches Definition von Dekadenz in der Sprache bezeichnet, wonach die Emanzipation der einzelnen Wörter - hier: Sätze - auf Kosten der Kohärenz forciert werde.

Altenberg versucht dann erst gar nicht, Kohärenz herzustellen: während er zunächst noch Zyklen - „Studien-Reihen“, wie er sie in seinem ersten Band nennt -, komponierte, existiert ab *Prodromos* vermehrt ein scheinbar zufälliges Nebeneinander, lehnt er jegliche Systematik ab.⁶⁶⁶

⁶⁶² Vgl. Weiss, „Terra Incognita“, S.378.

⁶⁶³ Zitiert nach: Welling, *Kulturkritik*, S.49.

⁶⁶⁴ Wagner, *Altenbergs Prosadichtung*, S.27.

⁶⁶⁵ Welling spricht von einem „fragmentarischen Oeuvre“. (Vgl. Welling, *Kulturkritik*, S.60.)

⁶⁶⁶ Vgl. dazu den Aphorismus: „Bringen Sie doch Ihre Erkenntnisse in ein System,‘ sagte ein Wohlwollender zu mir. Erkenntnisse in ein System bringen ist, einige wenige lebensfähige Wahrheiten in einem toten Meer von Lüge ertränken wollen!“ (P, 127) Barker stellt dem entgegen, dass es „nur auf der oberflächlichsten Ebene kein System“ gebe: „Altenbergs Methode ist kaleidoskopisch, denn trotz der scheinbaren Zufälligkeit der Präsentation zeigt eine eingehende Untersuchung, daß die Texte eine Vision abhandeln und zusammenfassen, die bereits in *Wie ich es sehe* vorhanden war.“ (Barker, *Telegrammstil*, S.174.) Dabei ist aber doch entscheidend, dass Altenberg offenbar bewusst den Eindruck des Unsystematischen erwecken wollte.

Was bei Wilde also als Ausdruck der sprachlichen Dekadenz gelesen werden kann, könnte bei Altenberg als Widerspiegelung seiner fragmentarisierten, höchst widersprüchlichen Weltanschauung interpretiert werden, ein Fehlen der Verbindlichkeit insgesamt, dem der übersteigerte Anspruch der Gültigkeit in den Aphorismen eigentlich widerspricht; dieser Widerspruch wird noch verstärkt durch die Diskrepanz zwischen Lehre bzw. Erkenntnis und deren Umsetzung bei Altenberg selbst; andererseits ist gerade Altenbergs Bewusstsein dieser Diskrepanz Ursache für die teilweise Ironisierung und damit Relativierung seiner Position.

Indem Altenberg sich von der kohärenteren Form des Prosagedicht-Zyklus abwendet, verrät er aber auch seine offenbar zunehmende Sprachskepsis.⁶⁶⁷ (Die sich daran anschließenden Fragen, inwiefern sich sein Verhältnis zur Sprache und seine grundlegenden Intentionen als Dichter in den etwa zweieinhalb Jahrzehnten seines Schaffens veränderten und wie sich dieser Transformationsprozess auf seine Wahl der Ausdrucksformen auswirkte, muss hier jedoch ausgespart werden, da sie zu weit über unser eigentliches Thema hinausführt.)

Von größerer Relevanz ist hier, wie Altenbergs Auseinandersetzung mit so grundlegend verschiedenen Autoren wie Oscar Wilde und G.B. Shaw und deren Spuren in seinem Werk zu verstehen sind.

Die These, dass diese mit einer Veränderung seiner Schreibintentionen einherging, wäre verlockend: die ersten durch die Tendenz der Ästhetisierung geprägten Jahre des Schreibens würden gefolgt von einer Phase der Verlagerung zu einer didaktisch orientierten, lebensreformerischen Dichtung, und die beiden Phasen wären als parallel verlaufend zu Altenbergs Auseinandersetzung mit dem Werk Wildes respektive Shaws zu denken. (Vergleiche seine Aufnahme Shaws: die von Altenberg so gesehenen gemeinsamen Anliegen von Kürze und Deutlichkeit; seine Affinität zu Shaw als „Prediger, Agitator, Reformier.“) Es lässt sich jedoch anhand seiner vereinzelt Äußerungen über die beiden Wahlangländer keine dementsprechende zeitliche Abfolge seiner Beschäftigung mit ihnen nachweisen: Zitate über Wilde *und* Shaw finden sich seit dem Band *Prodromos*. (Über Shakespeare bereits in den ersten beiden Bänden, gehäuft jedoch in *Neues Altes*, *Fechsung* und *Vita Ipsa*.) Darüber hinaus wurde die eindeutiger lebensreformerische Ausrichtung⁶⁶⁸ von Altenbergs Dichtung nach der Jahrhundertwende, wie oben dargelegt, wesentlich mitinspiert durch seine Auseinandersetzung mit John Ruskin und William Morris⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ Ähnlich konstatiert Barker, dass „Altenbergs wachsende[r] linguistische[r] Skeptizismus [...] in seinen späteren Arbeiten zu einer weiteren Verkürzung seiner schon zuvor knappen Skizzen“ geführt habe. (Ebd., S.71.)

⁶⁶⁸ Wie Peter Wagner feststellte, manifestierte sich der „reformatörischer Wille des Autors“ bereits in dessen Frühwerk; (vgl. Wagner, *Altenbergs Prosadichtung*, S.263.) allerdings tritt dieser sicherlich nicht in der Form offener Didaktik hervor wie dann etwa in *Prodromos* und in Teilen der folgenden Werke.

⁶⁶⁹ Die eigentlich paradox erscheinende Gleichzeitigkeit von ästhetisierendem und reformerischem, emanzipatorischem Denken wie bei Morris bleibt in gewissem Sinne auch bei Altenberg bestehen, nur, so scheint es, auf verschiedene Bereiche verteilt: seine didaktisch-reformerischen Intentionen bindet er an die Literatur, während er die Ästhetisierung größtenteils auf kunstgewerbliche und natürliche Gegenstände bzw. die Verehrung der Schönheit des weiblichen Körpers verlegt.

Die Impulse, die Altenberg aus dem englischen Kulturraum aufnahm, sind also vielfältig und trotz ihrer (wie im Falle Wildes und Shaws) mitunter widersprüchlichen Natur zeitlich nicht voneinander abgegrenzt, was seine äußerst selektive Art des Umgangs mit der Fremdkultur unter Beweis stellt.

Altenbergs Shaw-Lektüre: evolutionäre Mission und instruktive Dichtung

Altenbergs Auseinandersetzung mit George Bernard Shaw ist, wie diejenige Wildes, ebenfalls nur anhand einiger miniaturistischer Anmerkungen über ihn belegbar. Dahinter steht aber offenbar eine tief empfundene geistige Verwandtschaft, vor allem bedingt durch ihr Selbstverständnis als „Mann der Zukunft“ und „Prophet des Wandels“⁶⁷⁰, ihre gemeinsame Vision einer gesellschaftlichen und humanitären Evolution, deren Ernsthaftigkeit sie behaupten, die sie aber zugleich ironisch distanziert zu hinterfragen scheinen. Diese Haltung entspringt bei Altenberg nicht nur der Einsicht in die eigene Unvollkommenheit und dem Bewusstsein, dass die in seiner Dichtung propagierten Ideale selbst nicht konsequent verwirklicht werden können, sondern es spiegelt sich darin, der Aussage eines Zeitgenossen zufolge, auch die tieferliegende Überzeugung von der Relativität der Wahrheit:

Es gibt eine höhere Wahrheit als die höchste Wahrheit: das Lächeln über die Wahrheit. P.A. hatte dieses Lächeln diese sprühende Bösewichtlaune, die den Trugbau aus Geist und Sinnen wieder ins Chaos zusammenwarf, diese letzte, lichte, feinste Heiterkeit [...]. Sie gab seiner Persönlichkeit das unwiderstehlich Anziehende, seinen Dichtungen ihre sternenzart schimmernde Helle.⁶⁷¹

Shaw teilte diese Überzeugung, wie in Kapitel 2 ausgeführt. Auch das Ringen um Synthesen angesichts des Widersprüchlichen, mitunter letztlich Unvereinbaren, charakterisiert ihn ebenso wie Altenberg.⁶⁷²

Auswirkungen seiner Beschäftigung mit Shaw zeigen sich aber auch in Altenbergs sich wandelnder Einschätzung von der Rolle der Dichtung und des Dichters, ebenso wie in der Form, wobei zunächst, wie im Kontext seiner Aufnahme des Wilde'schen Werkes, die von Altenberg zunehmend bevorzugte aphoristische Ausdrucksweise ins Auge fällt.

Shaw war in seiner Ablehnung des *'l'art pour l'art'* von Anfang an kompromissloser als Altenberg. So schrieb er etwa an Tolstoi: „Ich würde keinen Finger rühren, um ein Kunstwerk hervorzubringen, wenn ich denken müßte, daß sonst nichts dabei herauskommt.“⁶⁷³ Literatur und sozialpolitisches Engagement gehörten für Shaw zusammen wie für Morris, was sich am deutlichsten in seinem Einsatz für sozialistische Reform und Fabiertum äußerte. Im Falle

⁶⁷⁰ Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.565 und 1060. (In Altenbergs Augen beruht Dichtertum auf der „Kraft, künftige Entwicklungen zu erträumen“. [Vgl. P, 181f.])

⁶⁷¹ Alfred Polgar: „Peter Altenberg“, In: N, 153.

⁶⁷² Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.117.

⁶⁷³ Zit. nach: Ebd., S.565.

Altenbergs hingegen ist zumindest zweifelhaft, ob sein Sozialismus (angesichts seiner Bewunderung für die Aristokratie) mehr als ein Lippenbekenntnis war. Da Kunst und Literatur für Shaw notwendigerweise instruktiv bzw. didaktisch sind,⁶⁷⁴ verbindet sich sein reformerischer Eifer mit seinem Schreiben; er kann - auch in seiner Dichtung - „Prediger und Agitator“ für seine sozialpolitischen und evolutionären Zwecke werden.

Als solcher wurde jedoch auch Altenberg gesehen: Egon Friedell etwa bezeichnete ihn als „eine ethisch-reformatorische Persönlichkeit von fast religiösem Charakter, etwa in der Art des Sokrates oder Paracelsus“.⁶⁷⁵ Tatsächlich wurden seine Texte zunehmend, aber nicht ausschließlich, zu Vehikeln bloßer Ideenvermittlung; die Intention, belehren, reformieren, zu seinem Lebens- und Gesundheitsprogramm bekehren zu wollen, stand mehr und mehr im Vordergrund. (Allerdings scheint diese Entwicklung nicht ganz geradlinig verlaufen zu sein: *Prodromos* kann zwar eindeutig als erster Wendepunkt betrachtet werden: zu diesem Zeitpunkt hatte sich in Altenbergs Schaffen offenbar die Auffassung von einer didaktischen, instruktiven Dichtung durchgesetzt, wie er bereits einleitend als Maxime formulierte: „Keiner, dem laut tönend zu sprechen ist, hat das Recht, stumm abzutreten. [...] *Nur der Stumme ist unnützlich*. Er könnte niemandem den Weg ein wenig verkürzen helfen, erleichtern, den er selbst zu wandeln hatte zeitlebens, vom Irrtum zum Richtigeren!“ (P, 7) Jedoch sind einerseits, wie Andrew Barker anmerkt, „in seinem Werk durchgängig didaktische Elemente zu finden“. (Ebd., S.81.) Andererseits kann auch der 1913 erschienene Band *'Semmering 1912'* nochmals als eine gewisse Zäsur betrachtet werden.⁶⁷⁶)

Altenberg agierte jedoch nicht sozialpolitisch wie Shaw, seine reformatorischen Absichten beschränkten sich, wie weiter oben ausgeführt, hauptsächlich auf die seelisch-geistige und physische Evolution des Individuums; obgleich seine Texte, insbesondere jene der Frühphase, durchaus sozialkritische Momente⁶⁷⁷ enthalten, hatten diese wohl kaum politische Implikationen. Wie ein aus der Perspektive des „Hotelstubenmädchens“ verfasster Text zu zeigen scheint, stand Altenberg der Vorstellung des Sozialpolitik betreibenden Dichters äußerst skeptisch gegenüber:

Wird es mir dadurch besser ergehen, daß ich mein Schicksal beklage?!? Kolleginnen und Dichter werden mir scheinbar aufmerksam zuhören, und Jeder in seiner Weise es verwerten. [...] Nein, da graust mir vor diesen *infamen Worte-Lügnern* aus vielleicht *noch dazu* reichem Hause, die sich 'Sozial-Demokratie' zugelegt haben! (VI, 16f.)

⁶⁷⁴ Vgl. ebd., S. 136.)

⁶⁷⁵ *Altenberg-Buch*, S.12. (Auch Alfred Polgar sah ihn als „Agitator“ [vgl. ebd., S.263.]; er fand aber auch, dass diese Haltung Altenbergs die Qualität seiner Texte mindere. So waren für ihn „Altenbergs schönste Skizzen [...] die, in denen er nicht von seinem transportablen Berg Sinai herab predigt“. (N, 151)

⁶⁷⁶ So Barker: „Ein besonders bemerkenswertes Charakteristikum von *'Semmering 1912'* im Vergleich zu *Märchen des Lebens*, *Bilderbögen des kleinen Lebens* und *Neues Altes* ist die verstärkte Vorliebe für sehr kurze Texte und Aphorismen ('Splitter'), die alle späteren Sammlungen Altenbergs kennzeichnen sollte. Mehr noch als *Neues Altes* stellt *'Semmering 1912'* damit den Angelpunkt zwischen Altenbergs Frühwerk mit seinen stark gesellschaftlichen und lyrischen Impulsen und seinem kaleidoskopisch schemenhaften Spätwerk dar.“ (Barker, *Telegrammstil*, S.232.) Ein in *Nachfechtung* wiedergegebener Text eines anonymen Verfassers beschreibt hingegen die Entwicklung von Altenbergs Werk in einer Weise, der Altenberg offenbar zustimmte. Darin wird u.a. darauf verwiesen, dass der lyrische Anteil seit *'Semmering 1912'* beträchtlich gesunken sei. (Vgl. ebd., S.288.)

⁶⁷⁷ Vgl. ebd., S.108.

Sozialpolitisches Engagement des bürgerlichen Autors wird als gleichermaßen unecht wie unnützlich abgetan: Politik im engeren Sinne ist nicht die Domäne des Dichters. Es sieht daher so aus, als ob Altenberg seinen Reformwillen von einer breiter angelegten Gesellschaftskritik (in seinen ersten Bänden) auf die verstärkte Propagierung seiner Ideen zur Evolution des Individuums verlegt habe, da ihm der instruktive und appellative Charakter seiner Dichtung in diesem begrenzteren individuellen und zwischenmenschlichen Bereich offenbar sinnvoller erschien.

Altenberg präsentiert seine reformerischen Ideen als „Mission“, die es für ihn als Dichter zu erfüllen gelte; bei genauerem Hinsehen ist es eine Mischung aus missionarischem Eifer und Resignation ob der Unbelehrbarkeit seines Publikums. Es ist, wie weiter oben ausgeführt, oft die Selbstironie, die ihn trotz dieses Anspruchs, seine Leser bekehren zu müssen, in ein sympathisches Licht rückt; gleichzeitig jedoch schien Altenberg seine Mission als „Vorläufer“ - wie Shaw als Prophet - durchaus ernst zu nehmen: beide hielten sie an der von Nietzsche vorgeprägten Vision eines „Gott-ähnlich-Werdens“ des Menschen fest.⁶⁷⁸ Dabei betonen sie die Bedeutung der Erkenntnis, der Gerechtigkeit, an Stelle des Gefühls, der Liebe,⁶⁷⁹ wenngleich bei Altenberg - im Gegensatz zum „intellektuellen Shaw“⁶⁸⁰ - alle wesentlichen Erkenntnisse letztendlich auf Intuition beruht.⁶⁸¹

Shaws Mensch der Zukunft, damit sei hier nur ein Aspekt seines evolutionären Konzepts herausgegriffen, (sein „Cäsar“ in *Cäsar und Cleopatra* etwa) hatte in gewisser Hinsicht synthetische Qualitäten⁶⁸² wie er selbst: Shaw sah sich selbst als „idealen Realisten“⁶⁸³

Dies ist eine Bezeichnung, die auch Altenberg *beinahe* gleichlautend für sich in Anspruch nahm, die Gewichtung der Worte ist jedoch eine andere⁶⁸⁴, wenn er in *Nachfechtung* schreibt:

„'Real-Idealisten!' War dieses Wort schon *früher* in der Welt, oder ist es *von* mir?! In der *Welt* war es jedenfalls schon vorher, aber vielleicht erst in mir lebendig *geboren!*“ (NF, 323) Egon Friedell hielt ihn dementsprechend für den „erste[n] naturalistische[n] Romantiker“ (vgl. B, 214f.), und er beschreibt das „Programm“, auf dem Altenbergs Dichtung beruhte, folgendermaßen: „Die höchst einfache künstlerische Erkenntnis Peter Altenbergs ist nun diese: daß das Leben das einzige wirklich märchenhafte Märchen ist, und daß wirkliche Poesie und

⁶⁷⁸ Zum Nietzsche'schen Ursprung dieser Idee und ihrer weiteren Ausformung bei Altenberg vgl. Wagner, *Altenbergs Prosadichtung*, S.26. Vgl. auch Holroyd, *Shaw*, S.564.

⁶⁷⁹ Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.59f. (Altenberg fordert etwa die Erzieher der künftigen Generation auf: „An eure Pflicht, Eltern! Eltern-Liebe?!? Nein, Eltern-Erkenntnisse! Eltern-Weisheit ersetze endlich die dumme und bequeme Eltern-Liebe!“ [P, 8])

⁶⁸⁰ *The Oxford Companion to English Literature* verweist auf Shaws Gewohnheit, lange Vorworte zu seinen Dramen zu verfassen, „in which [he] clearly expresses his views as a non-romantic and a champion of the thinking man“. (S.893.)

⁶⁸¹ Vgl. Wagner, *Altenbergs Prosadichtung*, S.27.

⁶⁸² Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.411.

⁶⁸³ Vgl. ebd., S.820.

⁶⁸⁴ Altenberg ist ein Idealist, der sich an der Realität orientiert, seine Ideale in der Wirklichkeit zu finden sucht, in Shaws Weltsicht und Dichtung scheint doch eher der Realist den Ton anzugeben.

Phantasie nur in der Realität zu finden sind.“ (B, 214) Der Künstler sollte daher die synthetische Fähigkeit besitzen, „Nüchtern und *berauscht* zugleich sein [zu] können!“: (P, 125) Überprüft man diese Aussagen an seinen Texten, so bestätigt sich, dass die hier hervorgehobene synthetische Orientierung eher der Wahrheit entspricht als etwa die spätere Behauptung:

„Ich erfinde nichts, daher bin ich kein Schriftsteller und kein Dichter. Das Leben trägt mir alles zu, ich habe nichts dabei zu verrichten, als das Zugetragene nicht zu verfälschen oder den anderen absichtlich plausibler machen zu wollen“. (NA, 203f.) Denn was hier gleichsam als naturalistische Absichtserklärung gelesen werden könnte, ist nichts anderes als eine einseitige Betonung einer solchen Intention: Altenberg unterschlägt an dieser Stelle die subjektive Sichtweise, die für seine Texte sehr wohl charakteristisch ist⁶⁸⁵ - analog seiner Darstellung, wie der Titel *Wie ich es sehe* zu lesen sei, nämlich unter Betonung des Wortes „sehe“. (Vgl. P, 155f.)

Wenn auch manche Widersprüche⁶⁸⁶ charakteristischerweise nicht zu beseitigen sind, so lässt sich wohl doch mit einiger Berechtigung sagen, dass in Hinblick auf Intention und künstlerisches Selbstverständnis Parallelen zwischen Shaw und Altenberg existieren: auch der wahlenglische Schriftsteller bemühte sich, „eine Kunst zu fördern, die ohne idealische Verfälschung sich aus den Lebensstatsachen nährte“.⁶⁸⁷

Shaws Name taucht in Altenbergs Werk zum ersten Mal in *Prodromos* auf; in „Der deutsche Aufsatz“, einem Text mit programmatischem Charakter, in dem es darum geht, seine eigene knappe Ausdrucksweise zu begründen, beruft sich Altenberg emphatisch auf den anglo-irischen Dichter. Dabei verurteilt er zunächst den Schulaufsatz als „Unglück des späteren Lebens“, als eine Textsorte, die seiner „Extrakttheorie“ und seinem „Kult des Schweigens“ entschieden widerspricht, da darin das „Wesentliche und Wertvolle [...] in einem verdünnten Brei von Überflüssigem“ präsentiert werde.

Dieser auf den verwerflichen Eigenschaften von Beredtsamkeit und Wortgewandtheit basierenden Schreibtradition hält er nun eine Devise Shaws entgegen:

Sparsamkeit, sagt Bernhard [!] Shaw, ist die Tugend der Tugenden!
Bis zu dem Augenblicke, da ich das las, hätte ich mich gescheut, diese These als meine ureigenste Erkenntnis seit 25 Jahren zu propagieren! Ich freue mich, aufrichtig, dieselbe nun bei einem gefunden zu haben, dem man jedenfalls eher glauben wird als mir!
Sparsamkeit ist die Tugend der Tugenden! (P, 73)

⁶⁸⁵ So meint auch Andrew Barker, „daß Altenberg [...] nicht nur ein Spiegelbild der Realität wiedergibt, sondern diesem seine eigenen Zinsen, d.h. sein Interesse hinzufügt. Die Zinsen entstehen in den subjektiven Modifikationen dieser unmittelbaren Sinneseindrücke, denn Altenbergs Impressionismus besteht in einer subjektiven Umbildung des wahrgenommenen Objekts, wobei die genaue Wiedergabe dieser Wahrnehmungen bewußt zugunsten der Phantasie aufgegeben wird.“ (Barker, *Telegrammstil*, S.82.)

⁶⁸⁶ Auf die für Altenberg typische „Janusköpfigkeit“ wurde bereits weiter oben verwiesen, aber auch Shaws Werk scheint dadurch geprägt zu sein: Andrew Sanders spricht von dessen „wilful self-contradictoriness“. (Vgl. *Oxf. Hist.*, S.478.)

⁶⁸⁷ Holroyd, *Shaw*, S.135.

Altenberg behauptet einerseits die Originalität und Authentizität seiner Überzeugung, andererseits zieht er aber Shaw aufgrund seiner angeblichen Gesinnungsgleichheit und größeren Glaubwürdigkeit zur Verstärkung seiner Position heran.⁶⁸⁸ In der Folge lehnt er das mit dem Schulaufsatz erworbene „Danaergeschenk des schönen Stils, der wohlklingenden Sprache“ (P, 74) ab und fordert stattdessen, unter nochmaliger Berufung auf Shaw, zur Knappheit auf:

Überwindet den 'Deutschen Aufsatz' des Gymnasiums, ihr, die ihr als Gereifte ins Leben entlassen seid! [...] Ziele, fertig, tritt ins Schwarze! Ich glaube, der Leser wartet schon lange auf eine solche Ausdrucksweise – nur der Schreiber hat noch nicht den Mut dazu! Sparsamkeit ist die Tugend der Tugenden, sagt Shaw. (P, 74)

Die Frage drängt sich auf, warum Altenberg hier die Verwandtschaft mit Shaw wiederholt beschwört, während er Huysmans, auf dessen Grundsatz er sich in diesem Text auch bezieht (ebd.), nicht namentlich nennt. Eine mögliche Antwort wäre, dass dadurch verschleiert werden sollte, dass das Prinzip der knappen Ausdrucksweise eben nicht Altenbergs „ureigenste Erkenntnis“ darstellte, sondern (neben anderen Einflüssen, darunter am wesentlichsten dem Japonismus⁶⁸⁹) vorwiegend seiner Auseinandersetzung mit den französischen literarischen Symbolisten zu danken war; in der Berufung auf Shaw kann er das für ihn bestimmende Schaffensprinzip als genuine Erkenntnis präsentieren - der „irische Engländer“ ist ihm nur verwandt -, gleichzeitig aber, und das ist die zweite Antwort, signalisiert er mit diesem neuen Namen einen veränderten Bezugspunkt für seine Dichtung: Knappheit ist ihm noch immer ein aktuelles dichterisches Anliegen, jedoch geht es nun weniger um die für das Prosagedicht charakteristische Kondensierung als um deren weitere Verkürzung in anderen Textsorten.

Es ist dabei kaum von Bedeutung, ob Shaw sich mit diesem (vorgeblichen) Zitat auf das Schreiben bezogen hatte oder nicht; interessant ist vielmehr, dass Altenberg den Vergleich mit dem seit seinem 20. Lebensjahr in London lebenden Dubliner zu einer Zeit einführt, in der er, wie gesehen, seine ohnehin miniaturhaften Texte weiter verknappte und überwiegend kürzeste Formen (Aphorismen und sogenannte „Splitter“) verfasste. Dabei verlagerte sich seine Intention von einer Poetisierung der Sprache zu einer nüchterneren Ausdrucksweise, die ihm wohl für die Darstellung seiner reformerischen Gedanken, - und darauf zielte er in *Prodromos* im Wesentlichen ab -, besser geeignet schien.

Dass er Shaw tatsächlich als Verfasser von aphoristischen Texten wahrgenommen hatte, belegt ein Blick in eine Ausgabe seiner Zeitschrift *Kunst* aus dem Jahre 1904: Altenberg widmete Aphorismen von Shaw darin eine Seite. (Bei den von ihm ausgewählten Texten handelt es sich um den apodiktischen Ausdruck von unorthodoxen Gedanken in einfach verständlicher Form; interessanterweise ist ihnen weder der Wortwitz noch die Paradoxie eigen, für die Shaw sonst

⁶⁸⁸ Altenberg war sich vielleicht der Tatsache, dass auch Shaw in England die Position eines Außenseiters einnahm, nicht bewusst. Holroyd jedenfalls stellt ihn als einen Autor dar, „der immer abgewichen war von dem einhelligen Meinungskonsens seiner Zeit“ und der laut eigener Aussage als geborener Ire im Dienst dieses „kummervollen Landes“, Englands, „missioniere“. (Holroyd, *Shaw*, S.1071.)

⁶⁸⁹ Vgl. Barker, Lensing, *Rezept*, S. 112-121.

bekannt ist.⁶⁹⁰ Als Beispiel: „Ein Gelehrter ist ein Müßiggänger, der die Zeit mit Studium totschrägt. Hüte dich vor falschem Wissen, es ist gefährlicher denn Unwissenheit.“ Oder: „Laster ist Lebensverödung. Armut, Gehorsam und Zölibat sind die kanonischen Laster.“⁶⁹¹ Es bleibt die Frage, ob Altenberg sich nur auf Shaw als den Verfasser von Aphorismen bezogen haben muss, wenn er sich hier im Grundsatz der „Sparsamkeit“ auf ihn berief. Zwar mag es angesichts der offenbar grundlegenden Verschiedenheit ihres Werkes zunächst überraschen, wenn zwischen der Dichtung des irisch-englischen Dramatikers (und Romanciers) und des Wiener Miniaturisten dennoch Gemeinsamkeiten gesehen werden. (Abgesehen davon ist es fraglich, ob Altenberg sich dieser - trotzdem interessanten - Affinitäten bewusst gewesen sein könnte.) Tatsächlich sind diese weniger augenscheinlich, wenn man die abgeschlossenen Texte vergleicht, als wenn man das dichterische Verfahren Shaws betrachtet: Shaw komponierte seine Dramen vom Dialogischen, von der Szene her - vermutlich ist darauf zum Teil die „undramatische“ Qualität seiner Stücke zurückzuführen: der Ruf eines „abscheulichen Dramatikers“ verfolgte ihn zeit seines Lebens.⁶⁹² In einem Brief an Henry Arthur Jones schrieb Shaw: „Ich bin kein Geschichtenerzähler: alles kommt mir in Form von Szenen und Dialogen in den Sinn - als Momente, die sich aus eigener Lebenskraft herausentwickeln.“⁶⁹³ Altenbergs Schreiben ist diesem Prinzip zutiefst verwandt:⁶⁹⁴ neben Texten, die als Szene oder „Sketch“ (Wellerling) imaginiert sind, gibt es viele Texte, die zum Teil oder zur Gänze aus Dialogen bestehen; auch die Nähe seiner Texte zur gesprochenen Sprache wurde bemerkt⁶⁹⁵: sie enthalten Gesprächsfetzen oder sind in ihrem Stil oder Tonfall der mündlichen Sprache angenähert. Während der Miniaturist diese Szenen („Skizzen“) oder Dialoge als eigenständige - oft als unfertig betrachtete - Texte belässt, „verzahnt“ Shaw seine Dialoge miteinander, wie er in einer sehr aufschlussreichen Darstellung seines dramatischen Schaffens schreibt:

Manchmal in müßigen Augenblicken schreibe ich Dialoge [...] und sie laufen alle auf einen bestimmten Endzweck hinaus (eine Predigt natürlich), während mich meine Fantasie derweil wie üblich zum Erfinden visionärer Personen etc. verleitet. Wenn ich ein paar Hundert solcher Dialoge ausgearbeitet und miteinander verzahnt habe, wird ein Drama dabei herauskommen - eine belehrende, anzügliche Komödie der modernen Gesellschaft, garantiert korrekt im philosophischen & ökonomischen Detail, und unaufführbar frei von theatralischen Rücksichten.⁶⁹⁶

Nach seiner emphatischen Berufung auf Shaw in *Prodromos* äußerte sich Altenberg erst Jahre später wieder, diesmal in aphoristisch-paradoxe Form, zu dem englisch-irischen Schriftsteller in

⁶⁹⁰ Im *Oxford Companion to English Literature* ist etwa die Rede von Shaws „great wit“ und „love of paradox“. (Vgl. S.893.)

⁶⁹¹ *Kunst. Halbmonatsschrift für Kunst und alles andere*. Hrsg. v. Peter Altenberg. Wien, Heft Nr. 8, Mai 1904, S.II.

⁶⁹² Vgl. Holroyd, *Shaw*, S.253.

⁶⁹³ Zit. nach: Ebd., S.266./ Vgl. auch S.249.

⁶⁹⁴ Eine Parallele gibt es darüber hinaus in der formalen Unkonventionalität und Innovativität, wie sie, wie weiter oben dargelegt, für Altenbergs Werk charakteristisch ist. Aber auch Shaw besaß diese Qualitäten in hohem Maße: „Shaw remains the most inventively unpredictable [...] playwright in the English tradition“, urteilt Andrew Sanders. (*The Oxf. History*, S.478.) Vgl. auch Holroyd, *Shaw*, S.964.

⁶⁹⁵ Vgl. etwa Barker, *Telegrammstil*, S.86f.

Verbindung mit Fragen der Ausdrucksweise; er greift das Thema der (Über-)deutlichkeit und, in impliziter Weise, der Paradoxie⁶⁹⁷ auf, wenn er schreibt: „Mein Gehirn hat Wichtigeres zu leisten als darüber nachzudenken, was Bernard Shaw mir zu verbergen wünscht, indem er mir es mitteilt!“ (S, 210)

Die Paradoxie der Aussage liegt darin, dass Shaw laut Altenberg das mitteilt, was er eigentlich zu verbergen wünscht, und gerade dadurch, dass er es mitteilt, will er es verbergen. Was dahinterzustehen scheint, ist die Hoffnung des Verfassers Shaw, dass die mitgeteilte „Wahrheit“, das zu Verbergende, als Maske, also Unwahrheit, genommen wird und daher gerade in ihrer Offenbarung verborgen werden kann.⁶⁹⁸

In der Bewertung dessen („Mein Gehirn hat Wichtigeres zu leisten ...“) liegt die Ambiguität der Aussage: sie kann gelesen werden als Ironisierung der Deutlichkeit Shaws (und der eigenen): Shaw hat nichts zu verbergen und verbirgt auch nichts; in seinen Texten spielt sich, so *eine* mögliche Interpretation, alles an der Oberfläche ab, und selbst wenn er etwas zu verbergen hätte, wäre es nicht wert, darüber nachzudenken. Umgekehrt kann das Zitat auch als Parodierung und Zurückweisung des Anspruchs an den Dichter (bzw. von seiten des Dichters) auf Tiefe und mitunter Unverständlichkeit gedeutet werden; eine Interpretation, die plausibel erscheint, wenn man etwa die folgende ironische Stellungnahme zur Reaktion seiner Leser auf seine dichterische Entwicklung betrachtet:

Ich habe mir durch meinen 'hygienischen Fanatismus' bei manchen den Titel eines Dichters verscherzt - - -. Ein Dichter ist einer eben nur so lange, als er kommende Ideale *dunkel träumt*, *verworren stammelt* in allzuvielen Worten! Wer aber weiß, wie man hinaufgelange, verliert die Poesie des *Tappenden im Dunkel!* Mit knappen Worten verkündet er nüchtern das Heil -. (ML, 152)

Diese defensive Geste ist wohl auch dadurch zu erklären, dass Altenberg sich vermutlich dessen bewusst war, dass die künstlerische Qualität seiner Texte durch die Überbetonung der didaktischen Intention und, damit zusammenhängend, durch die Überdeutlichkeit, die Neigung zum Predigen, gefährdet wurde. So gesehen, hätte er Shaw wiederum zur Untermauerung seines eigenen Standpunktes und Entwertung dieser Kritik ins Feld geführt.

Der Punkt, an dem sich Altenberg allem Anschein nach von Shaw abgrenzte, ist dessen Überzeugung von der notwendigen Synthese von Politik bzw. sozialem Engagement und Literatur: der folgende Text, der in direkter Rede das wohl fiktive Lob einer Dame an den Dichter wiedergibt, ist auf den ersten Blick nur ein amüsanter Spiel mit dem Spassvogel-Image Shaws; er

⁶⁹⁶ Zitiert nach: Holroyd, *Shaw*, S.249.

⁶⁹⁷ Die paradoxe Form der Aussage reflektiert hier wohl bewusst das für Shaw charakteristische Mittel der Paradoxie.

⁶⁹⁸ Unter Umständen ist dies auch als Anspielung auf das Moment der Selbstinszenierung und der Schauspielerei zu lesen, das für Shaw offenbar von ähnlicher Bedeutung war wie für P.A. So schreibt Holroyd: „Shaws geniale Art [...], sich selbst abzuschirmen, ersieht man am klarsten aus seiner Verarbeitung von Dickens und Shakespeare [...] wenn er Dickens Lebenslauf als 'schauspielerischen Triumph von Anfang bis zum Ende' bezeichnet, variiert er nur sein eigenes Selbstporträt: 'Der wirkliche Shaw ist der Schauspieler, der imaginäre Shaw ist der wirkliche.'“ (Holroyd, *Shaw*, S.46.)

stellt jedoch auch eine Konfrontation von Altenbergs Anliegen einer physiologischen Reform mit dem sozialpolitischen Engagement Shaws dar:

Eine Dame sagte zu mir: „Wissen Sie, was mir an Ihnen am meisten imponiert hat?! Daß Sie wissen, was eine *'legierte Suppe'* ist! Das weiß der Hofmannsthal nicht und der Dehmel nicht und der George nicht. Der Shaw *weiß es* vielleicht, aber er wird uns zum Narren halten und uns erklären, daß es eine Suppe sei, in die uneheliche Kinder hineingesprudelt werden! (F, 96)

Nachdem der Verfasser seine eigene Expertise in den für ihn so bedeutenden diätetischen Angelegenheiten im Vergleich zu anderen modernen Dichtern hervorgehoben hat, impliziert er in der Gegenüberstellung mit Shaw seine eigene Seriosität und Redlichkeit.

Die von Shaw angeblich praktizierte Strategie hingegen, seine Leser bewusst hinters Licht zu führen, um seiner Überzeugung einer sozial und politisch engagierten Literatur gerecht werden zu können, wird dabei als übertrieben - Shaw sieht laut Altenberg gesellschaftliche Probleme auch da, wo keine sind - und absurd abgetan: Wie so oft bei Altenberg bleibt dann aber doch die Frage, ob es sich in diesem Vergleich um eine Behauptung des eigenen Wertes (durch Relativierung des Wertes des anderen) handelt: - bei veränderter Perspektive ist die seines Erachtens übertriebene Betonung der sozialen Komponente von seiten des vermeintlich geachteteren irisch-englischen Dichters ebenso lächerlich wie die eigene, in seinem Schreiben gepflegte Obsession mit Fragen der Ernährung und Physiologie -; oder ob (auch) die eigene Haltung ironisiert wird. Im Grunde ist es wohl dieselbe Gleichzeitigkeit von Ernsthaftigkeit und Humor (das Festhalten an der Gültigkeit der eigenen Position, verbunden mit der Tendenz, sich über sich selbst oder andere lustig zu machen), die auch Shaw charakterisierte.⁶⁹⁹

Die von beiden oft eingenommene selbstironische Haltung setzt eine gewisse Distanz zum eigenen Ich voraus, die mit einer ausgeprägten Neigung zur Selbstreflexion einhergeht. Die Lust und das Interesse an der Beobachtung der eigenen Person wiederum scheint der komplementäre Aspekt zu der von beiden praktizierten Kunst der Selbstinszenierung (mit der dahinterstehenden Auffassung vom „Lebenskunstwerk“) zu sein. Altenberg vollzog, wie im Kontext seiner Wilde-Lektüre ausführlich dargestellt, einen schauspielerisch-kreativen Akt der Selbstschöpfung in der Annahme des Pseudonyms, und er lebte sein Leben durchaus im Sinne einer möglichst wirkungsvollen Inszenierung dieser dadurch geschaffenen Person.

Auch in Shaws Leben spielte das Schauspielerische⁷⁰⁰, verbunden mit dem Bedürfnis, sich selbst neu zu gestalten, eine bedeutsame Rolle. Zum einen begründete dies, wie Michael Holroyd schreibt, sein Interesse für das Theater: „Was ihn [Shaw] an der Bühne angezogen hatte, war die

⁶⁹⁹ Michael Holroyd schreibt, ein Kritiker habe in seiner Rezension des Stückes *Androklus und der Löwe* prophezeit, „daß 'Mr. Shaws neues Stück den typisch englischen Theaterliebhaber empören wird, der nicht versteht, daß man leidenschaftlich ernst bei der Sache sein und sich im gleichen Atemzug darüber lustig machen kann'. Und recht hatte er.“ (Ebd., S.639.) Altenberg, so scheint es jedenfalls, schätzte die Ironie Shaws: „Die 'ironische Note' [schrieb er,] paßt für Bernard Shaw oder den Herzog von Richelieu, eventuell für eine verbitterte alte Jungfer. Aber für wirklich schöne Frauen paßt sie nicht.“ (VI, 132)

⁷⁰⁰ Auch ihre häufige Verehrung von Schauspielerinnen zeugt von der ihnen gemeinsamen Faszination durch das Schauspielerische, schien darüberhinaus aber jene Distanz des Liebesobjekts zu gewährleisten, die sie beide suchten.

Aussicht, sich durch eine öffentliche Karriere über seine Privatleben hinwegsetzen zu können. Er hoffte auf eine Wiedergeburt durch sein Werk und die Entfaltung einer neuen Identität mit Hilfe der Theaterwelt“.⁷⁰¹

Zum anderen verstand er seine schauspielerische Neigung in seiner ausgesprochen erfolgreichen Karriere als öffentlicher Redner zu nutzen, obwohl sein Verhältnis dazu zumindest ambivalent war. (Vgl. ebd., S. 181.) Auch Peter Altenberg war, wie aus Schilderungen von Zeitgenossen hervorgeht, ein äußerst wirkungsvoller Redner im halböffentlichen Bereich des Stammtisches.⁷⁰²

Es sagt Einiges über die Tiefe dieser Neigung, wenn man bedenkt, wieviel Energie Shaw für seine Selbstinszenierung aufwendete: so ließ er etwa selbst fingierte Gespräche als „Interviews mit Shaw“ publizieren⁷⁰³ und verbrachte einen Gutteil seiner letzten Lebensjahrzehnte mit dem Nach- und Neuschreiben seines bisherigen Lebens. (Vgl. ebd., S.768.)

Das Verständnis vom „Theater des Lebens“, das Altenberg mit Wilde und Shaw verbindet, begründete auch seine von ihm empfundene Affinität zu Shakespeare mit. Allerdings steht in seiner Perzeption des von ihm so bewunderten englischen Dramatikers weniger das Moment der Selbstinszenierung als das der Selbstbeobachtung⁷⁰⁴ im Vordergrund: in der Beschäftigung mit Shakespeare reflektiert er, wie zu zeigen sein wird, den Akt des Sehens, den Blick auf das (eigene) Leben.

Altenberg und Shakespeare: P.A. als „Shakespeare im Kleinen“

William Shakespeare zählte für Altenberg, so scheint es zunächst, zu den „Königen Englands“⁷⁰⁵, er war für ihn „Gott-Shakespeare“ (vgl. WT, 302.), seine Dramen repräsentierten für ihn den Inbegriff des Dramatischen; Shakespeare war Meister in der Darstellung des Lächerlichen wie des Tragischen des Lebens.

Bald wird jedoch klar, dass er diesen „Gott“ insofern anzweifelte, als er die unveränderte Gültigkeit seines Erbes für das beginnende 20. Jahrhundert skeptisch beurteilte und sein Werk neu zu interpretieren suchte: am Anfang steht das ironische Abtun eines Shakespeare-Stückes (vgl.

⁷⁰¹ Holroyd, *Shaw*, S.341.

⁷⁰² Vgl. Barker, Lensing, *Rezept*, S.58f.

⁷⁰³ Vgl. Holroyd, *Shaw*, S. 266.

⁷⁰⁴ Dieser auf sich selbst gerichtete Blick ist ein der Selbstinszenierung komplementäres Phänomen; die beiden Rollen des Schauspielers und Selbstbeobachters scheinen sich gegenseitig zu bedingen: sobald der Mensch in die Rolle des Zuschauers schlüpft, nimmt er gleichzeitig etwas vom Schauspieler an - oder umgekehrt, in dem Moment, in dem die Selbstinszenierung zu einem bewussten Akt wird, wird sie von Selbstbeobachtung begleitet.

⁷⁰⁵ Peter Eulenberg zitiert Altenberg: „Wie schön sagt P.A. von der Westminster Abtei: ‘Hier ruhen Shakespeare - und die anderen Könige von England.’“ (*Altenberg-Buch*, S.220.)

WT, 293.); ebenso absurd wie komisch klingt seine Offenbarung: „Ich bin überzeugt, daß Jago, Franz Moor, Macbeth, Mephisto, Hamlet, Wallenstein an Verstopfung litten!“⁷⁰⁶ (F, 17)

Interessant wird Altenbergs Auseinandersetzung mit Shakespeare da, wo sie mit seinen eigenen Zielen in Verbindung zu bringen ist. So beruft er sich auf den englischen Dichter, wenn es um die Synthese von Erhabenem und Niedrigem, von Idealismus und Realismus geht. Die sprachliche Unausgeschmücktheit, die stilistische Schlichtheit seiner Texte, die nebenbei auch eine gewisse Nähe zum Naturalismus zeigt, ist, so man seinen Worten Glauben schenken darf, vor allem auf eine Auffassung vom Leben zurückzuführen, die er mit Shakespeare, dem Verfasser „richtiger Dichtung“, teilte. Wie er in Nachfechtung schrieb, lehnte er Vers und Reim deswegen ab, weil das Leben aus einer Mischung von Idealismus und Realismus bestehe:

Die Dichter wollen, gleich Gott, das *Vollkommenste*, und im Leben ist es halt nicht *durchzusetzen*, wenn man auch noch so viele Verse und Reime macht! Deshalb mischt auch Shakespeare in seine tiefsten tragischsten Szenen plötzlich Szenen hinein von possenhafter Roheit, von Trunkenbolden, Irrsinnigen und Idioten! Eine solche Mischung ist eben leider unser Leben: Und in jeder *richtigen* Dichtung findet es sich *daher* auch vor! Nur nicht bei den *Talmi*-Idealisten mit ihren Krokodilstränen und Herzensverlogenheiten! (NF, 157f.)

Altenberg beansprucht hier die Rolle des weltweisen Dichters, der, gemeinsam mit dem großen Shakespeare, das richtige Verständnis vom Leben besitzt; diese Einschätzung prägt auch seine Anmerkungen zur dramatischen Form Shakespeares, sowie zur Perspektive, die dieser seiner Ansicht nach dem Leben und seinen Figuren gegenüber einnimmt.

Zunächst zieht Altenberg Shakespeares Tragödien, für ihn offenbar das Nonplusultra in der Dichtung, zur Veranschaulichung seiner emanzipatorischen Idee der sensibilisierten Wahrnehmung und Steigerung der Empfindsamkeit des gewöhnlichen Menschen heran. Er emanzipiert das Leben gegenüber der Dichtung, den Leser gegenüber dem Dichter in seiner Vision des kulturellen Fortschritts, der menschlichen Entwicklung, wie er sie in der „Nachträglichen Vorrede“ zu seinem Band *Märchen des Lebens* skizziert:

Alles ist besonders, wenn es besonders empfunden wird! Und jedes Lokalereignis einer Tageszeitung kann Dir die Tiefen des Lebens eröffnen, alles Tragische und Lächerliche, wie die Tragödien Shakespeares! Es ist ein Unrecht, dem Leben gegenüber, das wir alle führen, die Dichtungen nur den Herzen der Dichter zu überlassen, nachdem wir alle doch imstande sind, aus unserem einfachen Tagesleben Dichtungen zu schöpfen! Das Privilegium des Dichterherzens höre auf durch den Fortschritt der inneren Kultur des allgemeinen Menschenherzens! (ML, 213)

In ähnlicher Form hatte er sich bereits in einem 1903 in seiner Zeitschrift *Kunst* publizierten Kommentar zu einem Foto geäußert: „Enges Gäßchen. Dennoch können hier alle Tragödien Shakespeares, Ibsens, Gorkis sich ereignen und tiefer als bei diesen Dichtern. Überall ist alles gleich, wo SEELE ist, und gleich, wo keine sich befindet!“⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Man könnte darin auch ein ironisches Echo von Freuds Verwendung literarischer Figuren zur psychoanalytischen Untersuchung sehen, etwa seiner Interpretation von Hamlet und Ödipus in *Traumdeutung*, 1900.

⁷⁰⁷ *Kunst: Halbmonatsschrift für Kunst und alles andere*. Hrsg. v. Peter Altenberg. Wien, Heft Nr. 2, Nov. 1903, S.V.

Im Dualismus von (herkömmlicher) Dichtung und Leben ist es das Leben, dem der Vorrang eingeräumt wird: dieses kann, die entsprechende Empfindungsfähigkeit der Menschen vorausgesetzt, in der Mächtigkeit seiner Ereignisse und der Tragik ihrer Wirkung selbst die größten Dichter übertreffen. Jedoch versucht Altenberg gerade diesen Dualismus zu überwinden und in seinem Schreiben eine Synthese von Dichtung und Leben zu vollziehen; darin setzt er ein zum Teil romantisches Erbe fort. So konstatiert auch Andrew Barker, dass der Appell des Dichters Novalis, „die Poesie im Alltag wiederzufinden, nicht nur in Altenbergs eigener Praxis Widerhall fand, sondern sich sogar im Titel einer seiner späteren Sammlungen, *Märchen des Lebens*, niederschlug“.⁷⁰⁸ Andererseits stellte die von Altenberg propagierte Emanzipation des eigentlich unbedeutenden Gegenstandes oder, wie im vorhergehenden Zitat, Ortes ein grundlegendes Element des Naturalismus dar.⁷⁰⁹

Altenberg benützt Shakespeares dramatisches Werk aber nicht nur als Vergleichswert in der Präsentation seines Zieles der kulturellen Evolution und der Emanzipation des gewöhnlichen Menschen: die fünfaktigen Dramen Shakespeares werden von ihm im Gegensatz zu seinem eigenen Miniaturismus, analog zu seinem kulturkritischen Ansatz, umgewertet und als Resultat einer nunmehr zweifelhaften Kraft interpretiert. Altenberg zeigt sich nicht mehr fasziniert von kreativem Gestaltungs- und Durchhaltevermögen, im Gegenteil: ob der Einsicht in die Lächerlichkeit menschlicher Leidenschaften, die Shakespeare seiner Meinung nach durchaus besessen habe, sei die dramatische Form nicht (mehr) angemessen, wie er in einem für seine Verhältnisse ungewöhnlich langen und ausgesprochen nihilistischen Text mit dem Titel „Hamsun-Menschen“ ausführt:

Ich bin überzeugt, daß Shakespeare die Eifersucht des Othello, den Ehrgeiz des Macbeth, die Liebe des Romeo für ebenso lächerliche und wertlose Dinge, für übertriebene Irrsinne, für groteske Stupiditäten von Monomanen oder Paralytikern gehalten habe; nur hatte er damals noch die sogenannte gesunde Kraft, aus diesen Irrsinnen scheinbar menschliche Dramen zu fabrizieren! (NA, 125)

Durch die Darstellung in vollendeter dramatischer Form wird den konfliktauslösenden menschlichen Gefühlen laut Altenberg ein Sinn verliehen, den sie eigentlich gar nicht besitzen: die nur „*scheinbar* menschliche[n] Dramen“ Shakespeares sind das Ergebnis von bloß „*sogenannte[r]* gesunde[r] Kraft“.

Altenberg verstärkt die hier bereits im Ansatz vorhandene Umwertung schlussendlich, indem er, etwa in *'Semmering 1912'*, die bedauernswerte Gesundheit implizit einer wertvolleren, der menschlichen Natur offenbar angemesseneren Krankheit gegenüberstellt.⁷¹⁰ Im Vergleich mit den

⁷⁰⁸ Barker, *Telegrammstil*, S.75.

⁷⁰⁹ Paul Hoffmann beschreibt die 'Konzentration auf das Unansehnliche und Übersehene', die 'Gleichberechtigung aller Sujets' als konstituierende Merkmale des Naturalismus, die gleichzeitig wesentliche Impulse des Symbolismus wurden. (Hoffmann, *Symbolismus*, S.29.)

⁷¹⁰ Er zieht darin über die „philiströsen Hypochonder“, die „wertlosen Gesunden“ seiner Zeit her und meint: „Früchte, die fallen wollen, soll man abreißen! Aber statt dessen läßt man sie oben, und sie schreiben

skandinavischen Schriftstellern Hamsun und Strindberg wird deutlich, dass in Altenbergs Augen die dramatische Form dem richtigen Verständnis von Shakespeares Werk im Wege stand:

Hamsun nahm die Sache nicht so tragisch [wie Strindberg], sondern mehr von der ironischen Seite, und selbst Shakespeare war ein Strindberg und ein Hamsun im Grunde seiner Seele, aber er hatte leider noch die gesunde Kraft, es in fünftaktige Dramen umzusetzen, deren eigentliche tiefe Ironie der Welt nie verständlich wurde! (NA, 127)

Wie er in demselben Text ausführt, erscheint ihm nur die ironische Distanz zu den Ereignissen des Lebens angemessen: „Ich selbst begnüge mich mit der Ansicht, daß sich außerhalb des Lebens zu bewegen und mit ihm keine anderen Zusammenhänge zu haben wie die eines satanischen Lächelns, die einzige Sache und Aufgabe eines genialen Menschen sei!“ (NA, 128)

Dies ist die Haltung, die er auch hinter Shakespeares dramatischem Werk zu verspüren meint, die aber seinen Rezipienten entgangen sei. Altenberg präsentiert sich hier als vermittelnder Neuinterpret Shakespeares, zugleich aber als Einer, der aus der Einsicht in die Lächerlichkeit und Nichtigkeit menschlicher Leidenschaft und menschlichen Lebens die richtigen Konsequenzen gezogen hat: wie der große englische Dramatiker nimmt er den Standpunkt des ironischen Beobachters, des überlegenen Zuschauers und „Sehers“ ein, und als solcher möchte er Führer und Erzieher sein. In *Vita Ipsa* bekräftigt Altenberg diese Position, indem er den Dichter als notwendigerweise quasi objektiv über den Dingen - und dem Seelenleben seiner Figuren - Stehenden beschreibt: „P.A.: ‘Paula möchte mich ununterbrochen auf jene ‘Höhen’ bringen, wo es für den ‘Menschen’ Altenberg gut, für den Dichter Altenberg gefährlich wäre zu wandeln! Wo Shakespeare Othello bedauern und Jago hassen würde! Da würde er aufhören, Shakespeare zu sein! Und vor allem ‘Othello’ zu dichten!’“ (VI, 207)

Die hier angedeutete, seiner Meinung nach einzig mögliche künstlerische Perspektive der (emotionalen) Distanz, durch die er sich anscheinend mit Shakespeare verbunden fühlt, verlangt jedoch miniaturistische Ausdrucksformen. Damit wird er in gewisser Weise zu einem „Shakespeare im Kleinen“: er will, wie gesehen, Shakespeare’sche Wirkung erzielen mit der Entdeckung der kleinen und gewöhnlichen Dinge des Lebens, die er einstweilen, bis der Dichter überhaupt überflüssig geworden sein wird, in kleinen und kleinsten Texten darstellt.

Es fragt sich allerdings, ob der distanzierte Blick, den er bei Shakespeare wahrzunehmen meinte und den er für sich selbst allem Anschein nach zumindest in seiner Spätphase zum Vorbild wählte, mehr war als eine Wunschvorstellung, ein Idealziel, das er als Kompensation für seine notorische Hypersensibilität in seiner Dichtung zu erreichen trachtete. Eine gewisse Distanz äußert sich zwar tatsächlich darin, dass er oft eine (selbst-) ironische Haltung einnimmt. Andererseits beruht sein zum dichterischen Programm erhobenes Sehen, wie Welling in seiner Studie ausführt⁷¹¹, wesentlich auf der Fähigkeit der Intuition:⁷¹² „Es ist dieser sympathetische

fünftaktige Dramen, oder malen, oder bildhauern, jedenfalls treiben sie irgendeinen schädlichen Unfug!“ (S, 73f.)

⁷¹¹ Vgl. Welling, *Kulturkritik*, S.60-91.

Charakter der Intuition, die Möglichkeit sich in ich-fremdes Sein zu versetzen, die sich hinter dem Sehen Altenbergs verbirgt.“ (Ebd., S. 83.) Laut dieser Interpretation fehlt Altenbergs visueller Wahrnehmung jegliche Distanz. Sie ist sogar an die augenblickhafte Auslöschung des eigenen Ich gebunden, wie er schreibt: „erst die Absenz von eigenem Sein ermöglicht die Wahrnehmung ich-fremden Seins.“ (Ebd., S.82.) Sich auf Altenbergs Grabinschrift beziehend („Er liebte und sah.“), meint Welling: „Das Sehen und sein Organ, das ‘Auge, Auge, Rothschild-Besitz des Menschen!’ wird zur Quelle der Erkenntnis erhoben, und es ist ein liebendes Sehen; nicht der kalte Blick des distanzierten Betrachters, aber auch nicht der ästhetisierende Blick des Flaneurs sind hier angesprochen.“ (Ebd., S.80.)

Einmal davon abgesehen, dass die Deutung als „liebendes Sehen“, wie die Grabinschrift selbst, ignoriert, wie sehr Altenberg verachten und hassen konnte, scheinen in seiner Dichtung zumindest der ihr zu Grunde liegenden Intention nach alle drei hier genannten Formen der Wahrnehmung erkennbar zu sein. Dabei wird man nicht sagen können, dass die eine Art die andere abgelöst hätte; vielmehr ergänzen sich der distanzierte, der ästhetisierende und der intuitive oder anteilnehmende Blick in einem Verhältnis, das noch genauer zu beleuchten sein wird. In Übereinstimmung mit Altenbergs Verständnis von der „Künstlernatur“ - sie sei „nüchtern und berauscht zugleich“ (vgl. P, 125.) - würden diese im Idealfall eine Synthese eingehen: „In Form bleiben‘ wäre der technische Ausdruck für das Künstlerherz“ (P, 126)

Die geforderte (und von Shakespeare erfüllte) Objektivität des Dichters, ein gewisses emotionales Detachment, steht im Einklang mit Altenbergs Vorstellung vom „Theater des Lebens“, wie sie der Revolutionär in *Wie ich es sehe* formuliert hatte, wenngleich diese, wie beim frühen Bahr, noch ästhetizistisch gefärbt und selbstbezogen war: „Sein eigenes Leben nicht ernster nehmen als ein Stück von Shakespeare! Aber auch nicht minder ernst! Sich von dem Leben in Besitz nehmen lassen wie im Theater. Das Theater des Lebens. Der ideale Zuschauer seiner selbst zu sein!“ (WS, 163)

In dieser im kollektiven Imperativ formulierten Maxime ist es nicht ausdrücklich nur die Person des Dichters, der die Rolle des Zuschauers zugeteilt wird. Während das explizite Interesse hier aber noch dem eigenen Leben gilt - der Mensch betrachtet sein eigenes Agieren (und Fühlen) mit distanzierendem, aber deswegen nicht minder beteiligtem Blick („Sich von dem Leben in Besitz nehmen lassen ...“) auf der „Bühne“ des Lebens -, verweist Altenberg den Leser später, und zwar verstärkt seit *Prodromos*, auf die ihn umgebenden Erscheinungen des Lebens: er soll zu deren „Entdecker“ und damit selber zum Dichter, zum „Lebens-Künstler“ (P, 42) werden. Der Mensch

⁷¹² Welling beschreibt verschiedene Intuitionsmodelle und bezeichnet als deren Gemeinsamkeit „die Fähigkeit der Intuition zu einem unmittelbaren, schlagartigen Erfassen eines Gegenstandes in seiner Einzigartigkeit, der sie wesentlich von einem sukzessiven analytischen Verfahren unterscheidet.“ (Welling, *Kulturkritik*, S.78.) (Vgl. James Joyces „Epiphany“ in seiner Definition als die plötzliche „revelation of the whatness of a thing“. [Vgl. *The Oxf. Companion to Engl. Lit.*]) Dies macht deutlich, wie sehr auf Intuition beruhende Wahrnehmung und Erkenntnis mit der aphoristischen Form korrespondieren. Welling verweist auf den Zusammenhang zwischen intuitivem Erfassen und der „Form ‘Impromptu‘“, jenem Begriff, den er

der Zukunft soll durch sensibilisierte, intuitive Wahrnehmung zur künstlerischen Emanzipation gelangen; als Katalysator dieser Entwicklung sah Altenberg die Fotografie (vgl. P, 41f.), während das Kino für ihn in gewisser Hinsicht bereits einer neuen Phase der Evolution angehörte: „Man wird sehr bald Theater bauen für Kinematograph-Vorstellungen! Die Natur aus erster Hand, unverfälscht vom Künstler erhalten, wird die Marke kommender Entwicklung sein!“ (P, 50) Zola, so Altenberg weiter, sei das erste Genie gewesen, das erkannt habe, dass „die Menschheit *reif* geworden [sei] für die *künstlerische Kraft der natur selbst, vita ipsa*“. (Ebd.) Allerdings hatte Altenberg die Idee des Künstlers als eines bloß vorläufigen Vermittlers bereits in *Was der Tag mir zuträgt* eingeführt. Darin stellt er das Erleben von Kunst, genauer Musik (Wagners *Götterdämmerung*), dem Erleben der Natur gegenüber; der Dualismus mündet jedoch zum Schluss in die Synthese, nachdem die weibliche Figur (nach Unterweisung durch einen Mann) die Fähigkeit erworben hat, „die Musik der Natur“ selbst zu vernehmen: „Sie aber hatte die Kraft gewonnen, die Musik der Natur zu vernehmen! Sie brauchte nicht den Künstler, den Vermittler - - -.“ (WT, 104)

Altenberg betonte durch den wiederholten Hinweis auf die Bedeutung des (besonderen) Sehens und seine Hymnen auf die visuelle Wahrnehmung, dass er aus der Perspektive des die Welt Beobachtenden⁷¹³ schrieb, unabhängig davon, ob es sich dabei um ein einführendes, distanzierendes oder ästhetisierendes Betrachten handelte. Andererseits beweisen die besonders in seiner Spätphase gehäuften reflexiven und ungetarnt-autobiographischen Texte, dass sein Blick nach wie vor auch ein egozentrischer war.

Während die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung, besonders mit dem Akt des Sehens, in der Literatur der Jahrhundertwende mancherorts programmatischen Charakter annahm,⁷¹⁴ wäre es eine Überlegung wert, ob diese bei Altenberg, zusätzlich zu den Einflüssen des Zeitgeistes, zum Teil auch persönlich begründet sein könnte. Vielleicht hat er, wie oben angedeutet, bewusst oder unbewusst versucht, aus der Not seiner Hypersensibilität eine Tugend zu machen: einerseits betrachtete er seine gesteigerte Empfindsamkeit als wertvolle Fähigkeit, ja sogar als unabdingbare Voraussetzung des Dichterseins; sie galt ihm daher, durch Akzentuierung des positiven Aspekts einer Charaktereigenschaft, die eigentlich Schwäche ebenso wie Stärke war, auch als Ideal für den Zukunftsmenschen, als Grundlage dafür, dass auch der gewöhnliche Bürger einst zum Künstler werden könne. Andererseits zeigt sich sein Bestreben, aus dem Einströmen der Bilder, dem er in seiner Hypersensibilität beinahe wehrlos ausgeliefert war,⁷¹⁵ aus dem passiven Erleiden also,

für Altenbergs Schreiben - eigentlich als Kompositionsprinzip, nicht als Bezeichnung der Form - vorschlägt. (Vgl. Welling, *Kulturkritik*, S.85.)

⁷¹³ Mit ähnlicher Berechtigung hätte er den Akt des Zuhörens hervorheben können. (Vgl. Barker, *Telegrammstil*, S.87.)

⁷¹⁴ Welling verweist auf R.M. Rilkes 1910 erschienenen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; darin führe die „Intensivierung von Wahrnehmung [...] zur Entdeckung unbewußter innerer Bereiche“. (Welling, *Kulturkritik*, S.70.) (Vgl. dazu auch Hoffmann, *Symbolismus*, S.29.)

⁷¹⁵ Welling beschreibt im Kontext seiner Analyse des Bildes des Dichters Altenberg das Porträt Kokoschkas: „Es fokussiert jenen Zug im Bild Altenbergs, der auch anderen zeitgenössischen Rezipienten aufgefallen ist und der in den etikettenhaften Zuweisungen enthalten ist und gleichzeitig über sie hinausgeht:

durch die künstlerische Gestaltung einen zumindest teilweise gelenkten und aktiven Prozess zu machen.

Als mögliche Kontrollinstanz der übersteigerten Reizbarkeit, als Gegenpol der Ohnmacht, betrachtete Altenberg die „Kraft“:

Motto

Ein *Spiegel sein der Dinge um dich her!* Dazu jedoch gehören *Kraft* und *Liebe*. Kraft, um im Tag-Gedränge ruhig zu *erfassen* und Liebe, um dem *eigenen Sein entrückt* das Fremde in sich einströmen zu lassen!⁷¹⁶

Wie anhand von Zitaten aus seinem Spätwerk zu sehen war, stellte die ironische Distanz schließlich die einzige Möglichkeit der Gegensteuerung für den Dichter dar, ebenso wie er sie als die einzige mögliche (künstlerische) Perspektive auf das Leben präsentiert hatte. Die Ironisierung des Lebens und der Mitmenschen ist - ähnlich dem Zynismus - bis zu einem gewissen Grad ein Mittel des Selbstschutzes;⁷¹⁷ da die Ironie jedoch vor der Person des Dichters nicht Halt macht, bringt sie - neben anderen Faktoren - auch deren Infragestellung, sowie die Infragestellung des eigenen Schaffens mit sich, wodurch die nötige schöpferische Kraft und Ausdauer zu untergraben werden scheint. Miniaturismus und Zersplitterung des Altenberg'schen Werkes sind zum Teil also auch aus diesen persönlichen Voraussetzungen des Dichters erklärbar.⁷¹⁸

Es ist bezeichnend, dass Altenberg die Distanz auch in seinen „Liebesbeziehungen“, besonders in seiner häufigen glühenden Verehrung präadoleszenter Mädchen, suchte. In der Wahl dieser prinzipiell unerreichbaren Liebesobjekte äußert sich dieselbe Verdrängung der weiblichen Sexualität, die seiner weitgehenden Idealisierung der Frau zugrunde lag. Es scheint, als ob die Idealisierung⁷¹⁹ der Engländerin, und damit kehren wir zum Ausgangspunkt der Überlegungen zu Altenbergs Aufnahme englischer Kultur zurück, sein Streben nach Distanz in potenzierte Form - die bereits kulturell und geographisch bedingte Entfernung wird noch vergrößert, indem er sie durch ihre Idealisierung auf eine höhere Stufe stellt - erfüllen sollte.

es ist die Verkörperung eines sich selbst nicht mehr mächtigen Temperaments, das Bild des 'nervenschwachen Zukunftsmenschen', der es nicht mehr vermag wegzusehen: [...] Dieses Temperament ist an seine eigenen Blicke, an sein Sehen unentrinnbar ausgeliefert.“ (Welling, *Kulturkritik*, S.31.)

⁷¹⁶ Motto. *Was der Tag mir zuträgt*, unbeziffertes Vorblatt vor S.1.

⁷¹⁷ Ich beziehe mich hier auf Wellerings Darstellung des antiken Kynismus: „Klaus Heinrich hat den antiken Kynismus auf den zeitgenössischen Zynismus bezogen und beide als Formen der Selbstbehauptung interpretiert.“ (Welling, *Kulturkritik*, S.96.)

⁷¹⁸ Aspekte von Altenbergs Persönlichkeit kann man, wie Welling dies tut (vgl. ebd., S.76ff.), auch anhand des extravertierten und introvertierten Intuitiven nach der Typenlehre von C.G.Jung zu erhellen versuchen: interessant ist in unserem Zusammenhang das Faible des Intuitiven für Mögliches (vgl. ebd., S.84.), das sich auf formaler Ebene in der Vorliebe für das Entwerfen, Skizzieren manifestiert: der Verfasser dieses Typs wäre sozusagen ständig für das Entwerfen neuer Möglichkeiten bereit.

⁷¹⁹ Allerdings ist zu beachten, dass die Idealisierung und die dadurch geschaffene Distanz nicht bloß Ausdruck eines psychischen Bedürfnisses ist, sondern im Rahmen von Altenbergs Vision einer möglichen menschlichen Evolution, wie ausgeführt, eine wesentliche Rolle zu erfüllen hat.

Schlussbetrachtung

Die Faszination, die im Wiener *Fin de Siècle* von englischem Leben und englischer Kultur ausging, zeigte sich bei den hier besprochenen Schriftstellern in unterschiedlichen Formen: während wir im Werk Hofmannsthals unschwer die Spuren anhaltender Begeisterung für England finden, blieb die Bewunderung des anglophilen Altenberg nicht ungebrochen; Hermann Bahr hingegen näherte sich erst allmählich, in Überwindung einer ursprünglichen Antipathie, an englische Kultur an. Bei ihnen allen markiert jedoch der Beginn des Ersten Weltkrieges ein Nachlassen dieser einflussreichen Faszination, wobei in Altenbergs Texten diese Abkehr von England als dem nunmehrigen Feindesland am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Bei Hofmannsthal und Bahr war diese weniger abrupt: sie beschäftigten sich etwa, wie gesehen, auch in den zwanziger Jahren noch mit ihrem dichterischen Ideal Shakespeare, von der Vorbildlichkeit englischen Lebens war jedoch nicht mehr die Rede.

Während der Einfluss englischer Kultur bei Hofmannsthal, Bahr und Altenberg sich nach und nach abzuschwächen scheint, werden die Konsequenzen des durch den Krieg eingeleiteten Abbruchs der kulturellen Beziehungen zu England vor allem im Blick auf die ihnen nachfolgende Dichtergeneration deutlich: das Phänomen der vordem so prägenden, wenn auch mitunter mit Skepsis vermengten Anglophilie setzt sich, so scheint es, nicht fort; es wird in der österreichischen Literatur erst Jahrzehnte später, zunächst, wie in Kapitel 1 erwähnt, in Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege* (1951), wieder zur Sprache gebracht. Besonders dessen Spätwerk aber, *Die Wasserfälle von Slunj*, lässt mit den beiden englischen Hauptfiguren Robert und Donald Clayton, die für eine Gruppe von Gymnasiasten als (von diesen so gesehene) Verkörperung von *Gentlemen* zum persönlichkeitsbildenden Ideal werden, die Atmosphäre dieser Zeit um das Jahr 1900 wieder aufleben. Der Roman widerspiegelt vielleicht Doderers eigene jugendliche Bewunderung für dieses Ideal sowie dessen Ursprungskultur, wobei dieser die englischen Vorbilder hier weitaus ambivalenter darstellt, als dies etwa Hofmannsthal getan hatte. Dem Leser führt der Roman aber dennoch die fast magische Kraft vor Augen, die von diesen Gestalten, den „Clayton bros.“, auf die jungen Wiener ausstrahlt. Als Inhaber einer englischen Maschinenfabrik in der österreich-ungarischen Reichshauptstadt vergegenwärtigen sie uns auch die Präsenz von Engländern in der Wiener Industrie des ausgehenden 19. Jahrhunderts; diese hatten als Teil ihres Lebensstils auch englische Sportarten in Wien heimisch gemacht.

Auf diese unmittelbare Präsenz und Greifbarkeit englischer Kultur ging das große Interesse daran wohl auch zum Teil zurück. Andererseits stammten, besonders im Falle Hofmannsthals, die Ansichten der hier diskutierten Schriftsteller über England und Phänomene englischer Kultur im wesentlichen „aus zweiter Hand“: aus englischer Kunst und Literatur, auf die sie mitunter durch Vermittlung von Freunden und Bekannten (etwa Harry Graf Kessler, Josef Redlich) gestoßen waren. Die schriftliche Umsetzung ihres Interesses reichte dabei, wie gesehen, von der

stereotypen, bewusst stilisierten Darstellung des Engländers (Hofmannsthal, Bahr) und der Engländerin (Altenberg) zur Reflexion anderer Erscheinungen englischen Lebens: sehr eingehend beschäftigte sich etwa Hermann Bahr mit der Bedeutung der von ihm so genannten „bedingten englischen Freiheit“. In diesem Konzept sah er den ersehnten Ausgleich zwischen den Ansprüchen des Individuums und denen der Gemeinschaft.

Gemeinsam ist Hofmannsthal, Altenberg und Bahr, dass sie aus der bildenden Kunst wesentliche Impulse für ihr eigenes Schaffen bezogen, jedoch war ihre Auseinandersetzung mit den Künstlern um Dante Gabriel Rossetti - mit Edward Burne-Jones vor allem, aber auch Whistler -, wie weiter unten nochmals ausgeführt werden wird, von unterschiedlichen Perspektiven und dichterischen Intentionen geprägt. Dahingehende Differenzen zeigen sich auch darin, dass für Hermann Bahr und Peter Altenberg, nicht aber für Hugo von Hofmannsthal, das Werk von William Morris in seiner Verbindung von ästhetizistischem Denken und Zweckorientiertheit entscheidende Bedeutung erlangte, was mit der nach 1900 vermehrt didaktischen Ausrichtung ihres Schreibens korrespondiert.

In der Literatur waren es in den 1890er Jahren und zum Teil darüber hinaus die Erscheinungen des Ästhetizismus, die die Aufmerksamkeit Hofmannsthals, Bahrs und Altenbergs wiederholt auf sich zogen. Walter Paters spezifische Art der Kritik wurde für Hofmannsthal und Bahr zu einem prägenden Vorbild, für Swinburne begeisterte sich der junge Hofmannsthal, Oscar Wilde jedoch faszinierte sie alle, und auch in ihren Reaktionen auf sein Werk stimmten sie im wesentlichen überein: ihre Ambivalenz, die von begeisterter Aufnahme bis zu zurückhaltender Distanz und später offener Skepsis reichte, kann als Widerspiegelung ihrer Faszination, aber auch ihres Unbehagens angesichts des Ästhetizismus, wie er von ihnen perzipiert wurde, gelesen werden.

Ihre Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk Shakespeares ist in gewissem Sinne als Versuch der Etablierung eines Gegenpols zum Phänomen des Ästhetizismus zu verstehen, andererseits setzen sich aber, zumindest bei Bahr und Altenberg, gerade auch darin ästhetizistische Anschauungen, etwa die Auffassung vom Leben als Schauspiel, fort. In ähnlicher Weise bezeichnet Bahrs und Altenbergs Beschäftigung mit G.B. Shaw (wie auch mit William Morris) eine Abkehr von den Prinzipien des *l'art pour l'art*, wobei sich in Bahrs Identifikation mit dem Iren jedoch durchaus Spuren der Weltanschauung der Jahrhundertwende, etwa des Subjektivismus und Relativismus, zeigen, während Altenberg in seiner Lesart, für seine Zwecke, die besondere Deutlichkeit und Verständlichkeit Shaws betont.

Es ist nun nicht bekannt, wie zeitgenössische Leser auf einzelne Aspekte jener Bilder von englischer Kultur reagierten, die Hofmannsthal, Bahr und Altenberg in ihren Werken vermittelten, jedoch kann man wohl davon ausgehen, dass sie diese weniger befremdend fanden als der heutige Leser: Dieser stößt sich vermutlich an der Naivität, mit der Hofmannsthal sein Ideal des *Gentleman* propagiert, - einmal ganz abgesehen davon, dass dieser in unseren Tagen generell einiges an Vorbildhaftigkeit eingebüßt hat, - er wird zudem besondere Schwierigkeiten mit

Altenbergs Idealisierung der Engländerin haben; vielleicht ist auch die vor allem für Hofmannsthal und Bahr charakteristische, emphatische Betonung des ganzheitlichen Engländers, der ganzheitlichen englischen Gesellschaft nicht nachvollziehbar. Während die Ausführungen der vorangegangenen Kapitel von dem Ziel getragen waren, diese Hindernisse durch die Erläuterung ihrer Bedeutung und Hintergründe so weit wie möglich aus dem Weg zu räumen, soll abschließend nochmals die Frage gestellt werden, wie diese Bilder von englischer Kultur, die also aus sehr selektiven, nicht unbedingt der Realität entsprechenden Eindrücken und Stilisierungen ihrer Schöpfer bestehen, aufzufassen sind, welchen Stellenwert sie heute besitzen.

Man kann Rainer Emig zunächst zustimmen, wenn er in seinen „Überlegungen zur Rezeption britischer *fin de siècle*-Literatur“ den Prozess der Auseinandersetzung mit literarischen und gesellschaftlichen Phänomenen bei Hofmannsthal und George von „Übertragung“ im Sinne der Projektion der eigenkulturellen Erfahrungen mit den damit verbundenen Defiziten auf die fremde, hier also britische, Kultur bestimmt sieht.⁷²⁰ es wurde bereits zu Beginn dieser Studie darauf verwiesen, dass das Bild, das Hofmannsthal, Bahr und Altenberg sich von England machten, wesentlich davon geprägt wurde, wie sie Kunst und Kultur erlebten, welche Ziele und Zukunftsvisionen sie daraus ableiteten und welche Intentionen sie mit ihrem eigenen Schreiben verbanden. „Problematisch“, wie Emig meint⁷²¹, ist eine solche Übertragung aber nur, wenn man die hier präsentierten Wahrnehmungen Englands und englischer Kultur als Ergebnisse des Versuchs einer empathischen, aber um Faktizität und Objektivität bemühten Perception und Interpretation der fremden Kultur wertet. Dass er das offenbar tut, beweist seine Kritik an Hofmannsthals begeisterter Darstellung der englischen Aristokratie in seinem Aufsatz „Englisches Leben“ aus dem Jahre 1891:

Die erschreckende Naivität Hofmannsthals und seine reaktionäre Voreingenommenheit erklären sich aus der Nostalgie einer anachronistischen Sichtweise, die wohl typisch sein mag für kulturelle Distanz, die aber dann problematisch wird, wenn sie sich anmaßt, Urteile über aktuelles 'Englisches Leben' abzugeben.⁷²²

⁷²⁰ Vgl. Rainer Emig: „Übertragene Dekadenz. Überlegungen zur Rezeption britischer *fin de siècle*-Literatur bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal.“ In: *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hrsg. v. Norbert Bachleitner. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, [= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 45], S. 317.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd., S.333. (Es ist allzu verlockend, dem entgegenzusetzen, dass gerade die interpretatorische Leistung, die Tatsache, dass Hofmannsthal das in dem Aufsatz besprochene Leben Sir Oliphants als Verkörperung des Englischen darstellt, als etwas anderes zu verstehen als einen Akt bewusster Stilisierung, - nämlich als Absicht, über aktuelles englisches Leben urteilen zu wollen -, eine Naivität ist. Zwar ist Naivität ein unlegbarer Zug in Hofmannsthals Englandbild; die Kritik daran besitzt also wohl eine objektive Grundlage, jedoch übersieht sie, dass diese Art der Darstellung von Hofmannsthal, in Übereinstimmung mit seiner Propagierung des naiven Blicks in Dichtung und Kunst, zumindest teilweise beabsichtigt war. Diese Intention des Dichters scheint sich im Übrigen auch darin zu offenbaren, dass ihm gerade Naivität zur Voraussetzung der von ihm angestrebten Einheit wurde: „die Reflexion vernichtet, Naivität erhält [...]; Naivität, ingénuité, simplicitas, die Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen“, wie der junge Loris geschrieben hatte. (PI, 11)

Emig, der hier seinerseits den Erwartungshorizont, über den der Mensch des 21. Jahrhunderts in Bezug auf interkulturelle Wahrnehmung verfügt, auf die Situation des *Fin de Siècle* überträgt, verkennt damit die Tatsache, dass Hofmannsthals Auseinandersetzung mit englischer Kultur unter völlig anderen Vorzeichen stand: Diese wurde - seinem an Pater orientierten Ideal des Kritikers⁷²³ und seinem Verständnis von Kritik als Verlebendigung des betrachteten Objekts in einem imaginativen Prozess entsprechend - bestimmt durch die Verfahren der Selektion und mitunter auch Manipulation der Fakten; die Aufnahme und Verarbeitung der Fremdkultur wird durch die Methode der „critical fabulation“⁷²⁴ in den Dienst der eigenen Sache gestellt. Die spezifische Art der Aufnahme englischer Kultur bei Hofmannsthal, aber auch Bahr und Altenberg, ist damit nicht mehr und nicht minder fragwürdig als ihre - oft nicht einmal deklarierte - Anverwandlung geistig-schöpferischer Produkte der eigenen Kultur. Es erscheint ebenso unangebracht, vom Standpunkt des 21. Jahrhunderts ein wertendes Urteil darüber abzugeben, als es zweifelhaft scheint, der besonderen Art von Hofmannsthals Aufnahme englischer Kultur eine „ideologische Motivation“ zu unterstellen.⁷²⁵ In diesem Sinne zieht Emig beispielsweise aus der Analyse von dessen Pater-Essay, die in dem Verdikt seiner „strategischen Fehlinterpretation des Ästhetizismus“ resultiert, den Schluss, Hofmannsthal habe damit „die elitäre Aufwertung und Zurüstung einer privilegierten Kaste [betreiben wollen]. Die ‘großen Geister’ Georges kehren wieder als Künstler- und Kritiker-Mafia.“⁷²⁶ Dass Hofmannsthal aber genau das nicht beabsichtigte, wird klar, wenn man sich daran erinnert, dass er dem „idealen Leser“ im Rahmen seiner Shakespeare-Interpretation analog zum Kritiker ähnlich imaginative, „verlebendigende“ Qualitäten zuschrieb. Diese Sicht des aktiven, schöpferischen Rezipienten wird von Altenberg bis zu dessen Emanzipation gegenüber dem Dichter und Künstler gesteigert; bei Bahr bezieht sich diese Emanzipation auf eine besondere Spielart des Rezipienten, den Schauspieler.

Der Grund, warum auf Emigs Interpretation hier so ausführlich eingegangen wurde, liegt darin, dass sie in gewisser Hinsicht eine Art „kontrastive Lesart“ darstellt: sie verdeutlicht, vor allem in Hinblick auf die darin vorgenommene Bewertung, wie die in dieser Studie präsentierten Wahrnehmungen von englischer Kultur nicht gelesen werden sollten, da sie deren spezifische Entstehungssituation und die damit verbundenen Intentionen nicht entsprechend berücksichtigen. Hofmannsthals, Bahrs und Altenbergs Auseinandersetzung mit dem Fremden beinhaltet als wesentlichen Faktor immer auch die Reflexion des Eigenen:⁷²⁷ die sich besonders in der

⁷²³ Erinnert sei hier an die Verwandtschaft dieses Kritikers mit Nietzsches Ideal des Historikers, der nicht den objektiven Wissenschaftler, sondern den schöpferischen Künstler als Vorbild dafür sah. (Vgl. Rizza, *Criticism as Art*, S.84f.)

⁷²⁴ Vgl. ebd. S.43, S.63.

⁷²⁵ Vgl. Emig, „Übertragene Dekadenz“, S.319.

⁷²⁶ Ebd., S.339.

⁷²⁷ Dies beruht, besonders bei Hofmannsthal und Bahr, nicht zuletzt auf ihrem spezifischen Verständnis von Kritik als Kunst, wie es von Walter Pater initiiert, von Oscar Wilde variiert wurde. So Heide Eilert: „Die ‘höchste Kritik’ sei in Wahrheit nichts anderes als die ‘Darstellung der eigenen Seele’, so hatte bereits Oscar Wilde in der ihm eigenen Pointierung verkündet, sie beschäftige sich ‘nur mit sich selbst’ und sei deshalb die ‘kultivierteste Form der Autobiographie’. Doch bezeugen zahlreiche Texte in der Tat, bis zu welchem Ausmaß es gerade die Auseinandersetzung mit Werken der bildenden Kunst wie der Versuch einer

Beschäftigung mit dem Ästhetizismus zeigende Ambivalenz der „teils enthusiastische[n] Annahme“ und der „Schwierigkeiten ihrer notwendigen ‘Umdichtung’“⁷²⁸ korrespondiert in diesem Sinne, wie gesehen, nicht nur bei Hofmannsthal, sondern auch bei Bahr mit dem eigenen Schwanken zwischen Faszination und Unbehagen angesichts einer ästhetizistischen Kunst. Eine Kultur und „Literatur, die sowohl ähnlich als auch fremd erscheint“,⁷²⁹ eignet sich auch bestens für eine solche Art der Aufnahme.

Die Worte, mit denen Winfried Weiss die Bedeutung dieser Auseinandersetzung für Hofmannsthal resümiert, können, in leicht variiertes Form, auch für Bahr und, soweit sie die Vorgehensweise der Auf- und Übernahme beschreiben, auch für Altenberg gelten:

But stereotyped as his image of England was, Hofmannsthal elaborated and poeticized it into a vision which became deeply meaningful for him, a foil against which he could pit his personal problems of aestheticism as well as the shortcomings of the Germans as a whole. It was like a draught of health, an image of unity of body and soul at moments when introspection and fragmentation were too much with him.⁷³⁰

Die englische Kultur bot also Methoden und Inhalte, um die Erfahrung und das Lebensgefühl einer fragmentarisierten Spätzeit produktiv zu bewältigen. Sie lieferte Modelle der Selbsterziehung ebenso wie der gesamtgesellschaftlichen Evolution; nicht zuletzt fanden darin sowohl Hofmannsthal, als auch Bahr und Altenberg jene Vergewisserung, die sie in ihrem Schreiben benötigten. Dabei wird das Englische oft im Sinne der jeweils aktuellen Intention gedeutet, wie etwa ihre Aufnahme und Interpretation der Präraffaeliten veranschaulicht: so stand diese bei Hofmannsthal unter dem Zeichen der versuchten Vermittlung zwischen Ästhetik und Ethik, Bahr konnte entsprechend seiner ästhetisierenden Absicht deren Verdienst um die Ästhetisierung des Lebens in England anerkennen, während er sie als Maler kritisierte. Völlig anders die Perspektive Altenbergs: ihn interessierte an ihrer Malerei in erster Linie die Darstellung der Frau, die das Vorbild für seine Idealisierung der Engländerin abgab.

Ein noch extremeres Beispiel dafür ist ihre sehr unterschiedliche Annäherung an das dramatische Werk Shakespeares: Bahrs Besessenheit mit der Person und dem Schicksal des englischen Dichters reflektiert nicht nur sein eigenes Interesse an Selbstinszenierung und Schauspielerei, vielmehr scheint er sich geradezu auf die unantastbare Größe Shakespeares zu berufen, wenn er das Darstellerische zu einem wesentlichen Prinzip seines Lebens und seines evolutionären

sprachlichen Übersetzung und Mitteilung dieser Erfahrungen waren, die den Autoren der Jahrhundertwende Selbsterkenntnis und Selbstbekenntnis bedeuteten“ (Eilert, „Kunst-Essay“, S.65.)

⁷²⁸ Emig, „Übertragene Dekadenz“, S.332.

⁷²⁹ Vgl. ebd., S.321.

⁷³⁰ Zitiert nach: Ebd., S.336. (Jedoch verfügen diese Stereotype, wie immer, über eine gewisse reale Grundlage, wodurch Hofmannsthal etwa in seiner Sicht des englischen *Gentleman* nicht allein stand: So hatte Hippolyte Taine in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts anlässlich eines Besuches in England im Privatschulwesen die Priorität von „integrity“ gegenüber der Schulung des Intellekts bemerkt: „learning and cultivation of the mind come last, character, heart, courage, strength and physical address are in the first rank“. [Zitiert nach: Jeremy Paxman: *The English. A Portrait of a People*. London: Penguin 1999, S.190.] Mit dieser Beobachtung stimmen sowohl Hofmannsthals als auch Bahrs Bild des Engländers in weiten Teilen überein.)

Konzepts macht. In ähnlicher Absicht spricht auch Altenberg von Shakespeare als dem distanzierten Zuschauer, geht aber noch darüber hinaus, wenn er sich in Relativierung der großen dramatischen Form zum „Shakespeare im Kleinen“ stilisiert und seine Interpretation damit zur Rechtfertigung des eigenen Miniaturismus gerät. Hofmannsthal hingegen kommt in seiner Deutung der Shakespeare'schen Dramen von seinem zunehmenden Interesse an der dramatischen Form her, was sich in seiner Konzentration auf die musikhafte Komposition und Darstellung der Figuren äußert.

Die in dieser Studie präsentierte Wahrnehmung und Behandlung englischer Kultur im Wiener *Fin de Siècle* ist keine typische, sie ist aber über das engere literaturwissenschaftliche Interesse hinaus - dies ergibt sich, vor allem was Hofmannsthal und Altenberg betrifft, aus der Darstellung der dichterischen Transformation von Impulsen in Zusammenhang mit den Tendenzen einer Gesamtentwicklung ihres Werkes - auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive von Bedeutung, da nicht nur die Inhalte, die aus dem englischsprachigen Raum aufgenommen wurden, sondern auch die diese Aufnahme bestimmenden Prinzipien Entscheidendes zum Verständnis der geistigen Verfasstheit der Jahrhundertwende beitragen.

Bibliographie

Verzeichnis der Primärliteratur

Werke von Peter Altenberg

Bilderbögen des kleinen Lebens. Berlin: Reiß 1909.

Fechsung. 3. und 4. Auflage. Berlin: Fischer 1915.

Mein Lebensabend. Berlin: Fischer 1919.

Märchen des Lebens. Berlin: Fischer 1908.

Der Nachlaß. 1. bis 4. Auflage. Hrsg. v. Alfred Polgar. Berlin: Fischer 1925.

Neues Altes. 3. Auflage. Berlin: Fischer 1911.

Nachfechtung. 1. bis 3. Auflage. Berlin: Fischer 1916.

Prodromos. 4. und 5. Auflage. Berlin: Fischer 1919.

„*Semmering 1912*“. 4. veränderte und vermehrte Auflage. Berlin: Fischer 1913.

Vita Ipsa. 5. bis 7. Auflage. Berlin: Fischer 1918.

Wie ich es sehe. Berlin: Fischer 1914.

Was der Tag mir zuträgt. 9. bis 11. Auflage. Berlin: Fischer 1921.

Auswahl aus seinen Büchern. Hrsg. von Karl Kraus. Wien: Anton Schroll & Co 1932.

Das Altenberg-Buch. Hrsg. v. Egon Friedell. Leipzig, Wien: Verlag der Wiener Graphischen
Werkstätte 1921.

Kunst. Halbmonatsschrift für Kunst und alles andere. Hrsg. v. Peter Altenberg. Wien, Heft Nr. 2,
Nov. 1903.

Kunst. Halbmonatsschrift für Kunst und alles andere. Hrsg. v. Peter Altenberg. Wien, Heft Nr. 8,
Mai 1904.

Sonnenuntergang im Prater. Fünfundfünfzig Prosastücke. Auswahl und Nachwort von Hans
Dieter Schäfer. Stuttgart: Reclam 1968, [=Nr. 8560].

Werke von Hermann Bahr

Bildung: Essays von Hermann Bahr. Leipzig: Insel 1901.

Caph. Berlin: Fischer 1894.

Dalmatinische Reise. Berlin: Fischer 1909.

Das Hermann-Bahr-Buch. Zum 19. Juli 1913 hrsg. von S. Fischer. Berlin.

Dialog vom Marsyas. Berlin: Bard Marquardt & Co. [=Die Kultur. Sammlung illustrierter

- Einzeldarstellungen. Hrsg. v. Cornelius Gurlitt. Bd.4.]
- Dialog vom Tragischen*. Berlin: Fischer 1904.
- Dichter und Gelehrter. Hermann Bahr und Josef Redlich in ihren Briefen 1896-1934*. Hrsg. v. Fritz Fellner. Salzburg: Neugebauer 1980, [= Quellen zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd.2].
- Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“*. Dresden, Leipzig: E. Pierson's Verlag 1891.
- Essays*. Leipzig: Insel Verlag 1912.
- „*Freie Erziehung*“. Vortrag gehalten anlässlich der Jahres-Versammlung des Vereines freie Schule am 26.März 1911 im Wiener Kolosseum. Wien: Verlag des Vereines freie Schule 1911.
- Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)*. Berlin: Fischer 1907.
- Hermann Bahr: Prophet der Moderne: Tagebücher 1888-1904*. Hrsg. v. Reinhard Farkas. Wien, Köln: Böhlau 1987.
- Inventur*. Berlin: Fischer 1912.
- „*Rede über Klimt*.“ Gehalten am 24. März 1901 im Bösendorfer-Saale. Leseabend der „Concordia“. Wiener Verlag.
- Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*. Berlin: Fischer 1897.
- Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*. Berlin: Fischer 1903.
- Schwarzgelb. Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte*. Berlin: Fischer 1917.
- Selbstbildnis*. Berlin: Fischer 1923.
- Sendung des Künstlers*. Leipzig: Insel 1923.
- Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt a.M.: Rütten & Loening 1894.
- Summula*. Leipzig: Insel 1921.
- Tagebuch*. Berlin: Paul Cassirer 1909.
- Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hrsg. von Moritz Csáky. Bearb. von Lottelis Moser und Helene Zand. Bd.1 1885-1890. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.
- Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hrsg. von Moritz Csáky. Bearb. von Helene Zand, Lukas Mayerhofer und Lottelis Moser. Bd.2 1890-1900. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1996.
- Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hrsg. von Moritz Csáky. Bearb. von Helene Zand und Lukas Mayerhofer. Bd.3. 1901-1903. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1997.
- Theater der Jahrhundertwende: Kritiken von Hermann Bahr*. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Wien: H. Bauer 1963.
- Um Goethe*. Wien: Verlag des Volksbildungshauses Wiener Urania 1917.
- Wiener Theater (1892-1898)*. Berlin: Fischer 1899.
- Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze*. Erste Reihe. Zürich: Verlags-Magazin 1890.
- Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1968.

Quellenangaben der Feuilletons:

- „Bildende Kunst in Oesterreich. I. Die Kunst und der Staat.“ In: *Deutsche Zeitung*, Nr. 7526., 10. 12. 1892, S.1f.
- „Bildene Kunst in Oesterreich. 3. Die Kunst und die Künstler.“ In: *Deutsche Zeitung*, Nr. 7550, 4.1.1893, S.1f.
- „Bildende Kunst in Oesterreich. 4. Die Kunst und die Kritik“. In: *Deutsche Zeitung*, Nr. 7571, 25.1.1893, S.1-3.
- „Charing Croß [sic] und Südbahnhof. London.“ In: *Neues Wiener Journal*, Jg. 18 (1910). Nr. 5901, 27. März 1910, S. 8-9.
- „Das ‘Deutsche Theater’“, Feuilleton. In: *Neues Wiener Tagblatt*. Nr. 132. 34. Jahrgang, 15. Mai 1900, S.1-3.
- „Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen“. In: *Deutsche Worte*, Jg. VI (1886), S.322-331.
- „Der böse Goethe“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 199, 37. Jg., 22. Juli 1903, S.1f.
- „Der düstere Shakespeare“. In: *Die Zeit*, 4.Juli 1896, Nr. 92, S.12f.
- „Der englische Stil“. In: *Ver Sacrum*, Jg. 1 (1898), Heft 7, S.3-4.
- „Die Ekstase“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 186, 36. Jahrgang, 8. Juli 1902, S.1f.
- „Die falsche Secession“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 33, Nr.301, 1.Nov. 1899, S.1-4.
- „Die Weltanschauung des Individualismus.“ In: *Deutsche Worte*, Jg. VII (1887), S.59-70.
- „Gegen die Vernunft“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 36 (1902), Nr.191, 13.Juli 1902, S.1-3.
- „Hermann Bahr über englisches Theater“. In: *Neues Wiener Journal*, 16. Oktober 1910, Nr. 6100, S.4.
- „Marionetten“. In: *Die Zeit*, Bd. IV (1895), Nr. 46, 17. August 1895, S.108-109.
- „Othello“. In: *Die Zeit*, 1.August 1896, Nr.96, S.76f.
- „Shakespeare“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 313, 34.Jahrgang, 14. November 1900, S.1f.
- „Shakespeare“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr.291, 37. Jahrgang, 23. Okt. 1903, S.1-3.
- „Theater“, (Aus einem Vortrage in der „Grillparzer-Gesellschaft.“). In: *Die Zeit*. Nr. 29, 20. April 1895, S.42-44.
- „Walter Pater“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg.36 (1902), Nr.174., 26. Juni 1902, S.1-3.

Material aus dem Nachlass:

Zeitungsartikel

Schachtel 1, A-B, Hermann Bahr Z Ba M

- „Begegnung mit Shaw.“ In: *Beilage der Neuen Freien Presse*, 25.7.1926, Nr. 22 220.

„Maurice Baring“ (Feuilleton). In: *Neue Freie Presse*, 25.1.1924. (Ohne weitere Angaben).

„Maurice Baring“, Artikel ohne Angabe von Datum oder Erscheinungsort.

Schachtel 2, C-E

„Das englische Bein“. (Artikel vom 11.6.1893.)

Schachtel 3, F-H

„Das Feuilleton“. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 12, 1926, S.1f.

„Genius“, 1923, Erscheinungsort unbekannt.

„Lloyd George“, 1929. (Ohne Angabe von Erscheinungsort und genauem Datum.)

Schachtel 4, I-L

„Ist Bacon auch noch Cervantes?“, 1.12.1927.

Schachtel 6, P-R

„Plauderei um Shaw.“ In: *Badische Presse*, 24. Nov. 1929.

„Probleme der Gegenwart/ Undeutsch“. In: *Tagespost*, 29. Sept. 1922.

Schachtel 7, S-T

„Der Strohmann Shakespeare“. Ohne Angabe von Erscheinungsort und -datum, S.

„Shaw über Religion“. In: *Hannoverscher Courier*, 20. Juni 1912.

Schachtel 8, U-Z

„Zur Shakespearliteratur“. In: *Preußische Jahrbücher*. Bd. CLXXX, Heft 3, Sonderabdruck, Heft 1922, S.298-314.

Zeitungsartikel und Diverses 24. (Bahr, H. II)

„Ein Doppelleben: Dr. Jekyll und Mr. Hyde“. (Feuilleton). Ohne Angabe von Erscheinungsort und -jahr.

Sonstige Materialien:

Blaue Hefte Nr. 8, 27, 34, 47, 48, 55, 56.

Werke von Hugo von Hofmannsthal

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M.: Fischer 1959.

- Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Briefe 1890-1901*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa I*. Frankfurt a. M.: Fischer 1950.
- Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa II*. Frankfurt a. M.: Fischer 1959.
- Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa III*. Frankfurt a. M.: Fischer 1952.
- Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Herbert Steiner. *Prosa IV*. Frankfurt a. M.: Fischer 1955.
- Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. Sämtliche Werke I. *Gedichte 1*. Hrsg. v. Eugene Weber. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. Sämtliche Werke III. *Dramen 1*. Hrsg. v. Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott, Christoph Michel. Frankfurt a. M.: Fischer 1982.
- Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. *Sämtliche Werke IV. Dramen 2*. Hrsg. v. Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. Sämtliche Werke XXX. *Andreas. Der Herzog von Reichstadt. Philipp II. Don Juan d'Autria*. Aus dem Nachlass hrsg. v. Manfred Pape. Frankfurt a. M.: Fischer 1982.
- Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom freien dt. Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke. Sämtliche Werke XXXI. *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer 1991.
- Hugo von Hofmannsthal. Leopold von Andrian. *Briefwechsel*. Hrsg. v. W.H. Perl. Frankfurt a.M.: Fischer 1968.
- Hugo von Hofmannsthal. Edgar Karg von Bebenburg. *Briefwechsel*. Hrsg. v. Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M.: Fischer 1966.
- Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler. *Briefwechsel 1898-1929*. Hrsg. v. Hilde Burger. Frankfurt a.M.: Insel 1968.
- Hugo von Hofmannsthal. Arthur Schnitzler. *Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Fischer 1964.
- Hugo von Hofmannsthal. *Erzählungen und Prosa*. Auswahl und Nachwort von Rüdiger Görner. Zürich: Manesse 2000.
- Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*. Frankfurt a.M.: Fischer (tb) 1958.

Sonstige Primärliteratur:

- Doderer, Heimito von: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. Roman. Wien: Luckmann Verlag 1953.
- Doderer, Heimito von: *Die Wasserfälle von Slunj*. Roman. München: dtv 1975.
- Freud, Sigmund: *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer (tb) 1990, [=Fischer Tb, 6043].
- Köhlmeier, Michael: *Telemach*. München, Zürich: Piper 1997.
- Menasse, Robert: *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*. Suhrkamp 1995, [=Suhrkamp Taschenbuch 2487].
- Morris, William: *Hopes and Fears for Art. Signs of Change*. With an Introduction by Peter Faulkner. Bristol: Thoemmes Press 1994.
- Paxman, Jeremy: *The English. A Portrait of a People*. London: Penguin 1999.
- Wagner, Richard: „Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler“ In: Ders.: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 9: *Beethoven. Späte dramaturgische Schriften*. Frankfurt a. M. 1983.
- Wagner, Richard: „Über Schauspieler und Sänger“. In: Ders.: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 9: *Beethoven. Späte dramaturgische Schriften*. Frankfurt a. M. 1983.
- Wilde, Oscar: *Plays. Lady Windermere's Fan. A Woman of no Importance. An Ideal Husband. The Importance of being Earnest. Salomé*. Harmondsworth, New York: Penguin 1954.
- Wilde, Oscar: *The Complete Works*. London, Glasgow: Collins 1948.
- Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. Hrsg. v. Peter Ackroyd. Penguin 1985.

Sekundärliteratur:

- Barker, Andrew und Lensing, Leo: *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen: kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zur Rezeption, Titelregister der Bücher*. Wien: Braumüller 1995.
- Barker, Andrew: *Telegrammstil der Seele: Peter Altenberg - eine Biographie*. (Übers. v. Marie Therese Pitner.) Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998.
- Bauer, Roger: „Hermann Bahr und die 'décadence'“. In: „*Der Herr aus Linz*.“ *Hermann Bahr Symposium.Bericht*. Hrsg. v. Margret Dietrich. Linz, 1987, S.25-31.
- Berlage, Andreas: *Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz*

- Mauthner im Zusammenhang*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1994, [=Europäische Hochschulschriften, Reihe 20, Philosophie, Bd.414].
- Bisanz, Hans: *Peter Altenberg: Mein äußerstes Ideal. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten*. Wien, München: Christian Brandstätter 1987.
- Bischof, Ingrid: *Der Begriff des 'Lebens' in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende Als themen- und strukturbildendes Phänomen. Studien zur Betrachtung des Kindes bei Hugo von Hofmannsthal, Rainer M. Rilke und Peter Altenberg*. Graz (Diss.), 1975.
- Bomers, Jost: *Der Chandosbrief - Die Nova Poetica Hofmannsthals*. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991.
- Daviau, Donald G.: „Hermann Bahr in seinen Tagebüchern“. In: *Literatur und Kritik*, Nr. 199/200 (1985), S.485-495.
- Daviau, Donald G.: *Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934*. (Übersetzt aus dem Amerik. v. Helga Zoglmann.) Wien: ÖBV 1984.
- Drabble, Margaret (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 5. Aufl. Oxford, N.Y, Tokyo, Melbourne: Oxford Univ. Press 1985.
- Eilert, Heide: „'...daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll'. Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei Hofmannsthal, Rilke und Borchardt.“ In: *Jugendstil und Kulturkritik: zur Literatur und Kunst um 1900*. Hrsg. v. Andreas Beyer u. Dieter Burdorf. Heidelberg: Winter 1999, [= Jenaer germanist. Forschungen. N.F. Bd. 7], S. 51-72.
- Emig, Rainer: „Übertragene Dekadenz. Überlegungen zur Rezeption britischer *fin de siècle*-Literatur bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal.“ In: *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hrsg. v. Norbert Bachleitner. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, [= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 45], S.317-343.
- Farkas, Reinhard: *Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne*. Wien, Köln: Böhlau 1989.
- Fellner, Fritz: „Austriaca: Ideologie und Politik in den Tagebüchern Hermann Bahrs.“ In: „*Der Herr aus Linz*.“ *Hermann Bahr Symposium. Bericht*. Hrsg. v. Margret Dietrich. Linz, 1987, S.51-58.
- Fülleborn, Ulrich (Hg.): *Deutsche Prosagedichte vom 18. Jahrhundert bis zur Jahrhundertwende*. München: Wilhelm Fink Verlag 1985, [= Kritische Information, 51].
- Gilbert, Mary: „Hofmannsthal and England“. In: *German Life and Letters* 1, 1937, S.182 -193.
- Görner, Rüdiger: „Modern gebrochen und zersetzt.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 201, 1.Sept. 1999, S.18.
- Görner, Rüdiger: „Ringstraße oder Square. Junges Wien und Dandyismus.“ In: *Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang*. Hrsg. v. Thomas Eicher unter Mitarbeit von Peter Sowa. Oberhausen: Athena 2001, [=Übergänge,

- Grenzfälle. Österreichische Literatur in Kontexten. Bd.3], S.95-109.
- Grimminger, Rolf: „Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende“. In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückrath. Reinbek/ Hamburg: Rowohlt Tb 1995, [=rowohlts enzyklopädie, 553], S.169-200.
- Hamburger, Michael: „Hofmannsthal's Debt to the English-Speaking World“. In: M.H.: *Hofmannsthal. Three Essays*. Princeton University Press 1972. S.133-155.
- Hilton, Timothy: *The Pre-Raphaelites*. London: Thames and Hudson 1970.
- Hirsch, Rudolf: *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt a.M.: Fischer 1995.
- Hoffmann, Paul: *Symbolismus*. München: Wilhelm Fink 1987, [= Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 2, UTB, 526].
- Holroyd, Michael: *Bernard Shaw: Magier der Vernunft. Eine Biographie*. Übers. von Wolfgang Held. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Holub, Robert C.: *Reception Theory. A critical introduction*. London, New York: Methuen 1984.
- Janik, Allan & Toulmin, Stephen: *Wittgenstein's Vienna*. New York, London, Toronto u.a.: Simon & Schuster 1973.
- Janik, Allan: „Liberalismus und Aufklärungswelt: Definition und Entwicklungszusammenhänge.“ In: *Liberalismus: Interpretationen und Perspektiven*. Hrsg. v. Emil Brix und Wolfgang Mantl. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1996, [= Studien zu Politik und Verwaltung, Bd.65], S.65-77.
- Kalab, Peter: *Die Außenseiterrolle als Programm. Zu den autobiographischen Texten Peter Altenbergs*. Salzburg (Dipl.arbeit), 1991.
- Kindermann, Heinz: *Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater*. Graz, Köln: Böhlau 1954.
- Kleinschmidt, Bernhard: *Die 'gemeinsame Sendung': Kunstpublizistik der Wiener Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris: Peter Lang 1889, [= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland. Bd.8].
- Klinger, Kurt: „Lyrisches Drama - Lyrisches Lebensgefühl. Zur Theaterkunst der Wiener Jahrhundertwende.“ In: *Fin de Siècle Vienna*. Hrsg. v. G. J. Carr and Eda Sagarra. Trinity College Dublin 1985, S.7-25.
- Kosler, Hans Christian (Hg.): *Peter Altenberg: Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1997, [=insel tb. 1854].
- Kovach, Thomas A.: *Hofmannsthal and Symbolism. Art and Life in the Work of a Modern Poet*. New York, Berne, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1985, [=American University Studies. Series III: Comparative Literature, 18].
- Köwer, Irene: *Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1987, [=Europ. Hochschulschriften. Reihe 1, Dt. Sprache u. Literatur. Bd. 987].

- Kuna, H. Stefan: „The expense of silence. Sincerity and strategy in Hofmannsthal's Chandos letter.“ *Publications of the English Goethe Society* (1969-70), S.69-94.
- Lauster, Martina: „Englishness in essays of Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt and Rudolf Kassner“. In: *Anglo-German Studies*. Hrsg. v. R. F. M. Byrn u. K. G. Knight. Leeds 1992, S. 116-147.
- Leinfellner-Rupertsberger, Elisabeth: „Die Republik der Sprachen bei Fritz Mauthner: Sprache und Nationalismus“. In: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Hrsg.v. Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993. [=Studien zur Politik und Verwaltung. Bd.46.], S.389-405.
- Lucie-Smith, Edward: *Symbolist art*. London: Thames and Hudson 1972.
- Lunzer, Heinz und Lunzer-Talos, Victoria: *Peter Altenberg. Extracte des Lebens. Einem Schriftsteller auf der Spur*. Salzburg, Wien, Frankfurt a. M.: Residenz Verlag 2003.
- Maderthaler, Wolfgang: „Politik als Kunst: Victor Adler, die Wiener Moderne und das Konzept einer poetischen Politik“. In: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Hrsg. v. Jürgen Nautz u. Richard Vahrenkamp. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, [=Studien zur Politik und Verwaltung. Bd.46], S.759-776.
- Mann, Thomas: „Bernard Shaw“. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bdn*. Bd.IX. *Reden und Aufsätze 1*. Frankfurt a. M.: Fischer 1974, S.794-803.
- Mantl, Wolfgang: „Liberalismus und Antiliberalismus in Österreich. Eine Spurensuche“. In: *Liberalismus: Interpretationen und Perspektiven*. Hrsg. v. Emil Brix und Wolfgang Mantl. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1996, [= Studien zur Politik und Verwaltung, Bd.65], S. 15-48.
- Mauser, Wolfram: 'Hofmannsthals „Triumph der Zeit“. Zur Bedeutung seiner Ballett- und Pantomimen-Libretti.' In: *Hofmannsthal und das Theater. Die Vorträge des Hofmannsthal Symposiums*. Wien 1979. Hrsg. Wolfram Mausier. Wien: Halosar 1981, [= Hofmannsthal-Forschungen, 6], S. 141-148.
- Mauser, Wolfram: „'Die geistige Grundfarbe des Planeten'. Hugo von Hofmannsthals 'Idee Europa'“. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne*. 2/1994. Freiburg: Rombach 1994, S. 201-222.
- Meier, Markus: *Prometheus und Pandora: „Persönlicher Mythos“ als Schlüssel zum Werk von Hermann Bahr (1863-1934)*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. [= Freiburger literatur-psychologische Studien. Bd. 5.].
- Meyer-Wendt, Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1973.
- Nienhaus, Stefan: *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende. Altenberg, Hofmannsthal, Polgar*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1986, [=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. 85 (209)].
- Prettejohn, Elizabeth: *Rossetti and his Circle*. London: Tate Gallery Publishing 1997.
- Randak, Ernst: *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten*. Graz, Wien: Stiasny 1961.

- Rizza, Steve: *Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal: Criticism as Art. The Reception of Pre-Raphaelitism in fin de siècle Vienna*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997, [=Tübinger Studien zur deutschen Literatur, Bd.16.].
- Rutsch, Bettina: *Leiblichkeit der Sprache, Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang. Europ. Verlag der Wissenschaften 1998, [=Europ. Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Bd.1675].
- Safranski, Rüdiger: *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Frankfurt/M.: Fischer (tb) 2002.
- Salamun, Kurt: „Grundkomponenten liberalen Denkens“. In: *Liberalismus: Interpretationen und Perspektiven*. Hrsg. v. Emil Brix und Wolfgang Mantl. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1996, [= Studien zur Politik und Verwaltung, Bd.65], S.81-85.
- Sanders, Andrew: *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press 1994.
- Schäfer, Camillo: *Peter Altenberg oder Die Geburt der modernen Seele*. Wien, München: Amalthea 1992.
- Schultz, H. Stefan: „Hofmannsthal and Bacon: The sources of the Chandos Letter. *Comparative Literature* XIII (1961), S.1-15.
- Shrimpton, Nicholas: „Ruskin and the Aesthetes.“ In: *Ruskin and the Dawn of the Modern*. Hrsg. v. Dinah Birch. Oxford University Press 1999, S.131-151.
- Simonis, Annette: „Politische Utopie und Ästhetik. Die deutsche William Morris-Rezeption.“ In: *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hrsg. v. Norbert Bachleitner. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, S.171-214.
- Sluga, Hans: „Zwischen Modernismus und Postmoderne: Wittgenstein und die Architektur.“ In: *Fin de Siècle Vienna*. Hrsg. v. Gilbert J. Carr and Eda Sagarra. Trinity College Dublin, 1985, S.241-256.
- Stadler, Clarissa: „Layout einer Utopie“. In: *Der Standard*, 20.6.1997, Detail, S.8.
- Stamm, Ulrike: „*Ein Kritiker aus dem Willen der Natur*“. *Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, [= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 213-1997].
- Timms, Edward: „Peter Altenberg - Authenticity or Pose?“. In: *Fin de siècle Vienna*. Hrsg. v. Gilbert J. Carr and Eda Sagarra. Trinity College Dublin, 1985, S.126-142.
- Timms, Edward: *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven and London: Yale University Press 1986.
- Wagner, Peter: *Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks*. Münster (Diss.) 1965.
- Warning, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 1993. [=UTB für Wissenschaft. Uni-Taschenbücher, 303.]

- Weber, Eugene: „Hofmannsthal und Oscar Wilde“. In: *Hofmannsthal-Forschungen*. Bd.1. Hrsg. v. Wolfram Mauser. Freiburg i. Br. 1971, S.99-106.
- Weiss, Rudolf: „Terra Incognita, Populärkultur, intellektuelle Akrobatik. Das englische Drama im Wiener Theater der Jahrhundertwende.“ In: *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hrsg. v. Norbert Bachleitner. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, [=Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 45], S. 345-408.
- Welling, Peter: *Zwischen Kulturkritik und Melancholie: Peter Altenberg und die Wiener Jahrhundertwende*. Stuttgart: Heinz 1999, [=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 366].
- Wunberg, Gotthart: „Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900.“ In: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Zum 70. Geburtstag des Autors hrsg. von Stephan Dietrich. Tübingen: Gunter Narr 2001, S.187-207.
- Wunberg, Gotthart: „Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft.“ In: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Zum 70. Geburtstag des Autors hrsg. von Stephan Dietrich. Tübingen: Gunter Narr 2001, S.208-228.
- Wunberg, Gotthart: „Francis Bacon, der Empfänger des Lord Chandos Briefes von Hugo von Hofmannsthal.“ *German Life and Letters* (1962), S. 194-201.
- Wunberg, Gotthart: „Hermann Bahrs Moderne-Entwurf der neunziger Jahre im zeitgenössischen Kontext.“ In: „*Der Herr aus Linz*“. Hermann Bahr Symposium. Bericht. Hrsg. v. Margret Dietrich. Linz, 1987, S.15-23.
- Wunberg, Gotthart: „Utopie und Fin de siècle. Zur deutschen Literaturkritik vor der Jahrhundertwende.“ In: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Zum 70. Geburtstag des Autors hrsg. von Stephan Dietrich. Tübingen: Gunter Narr 2001, S.149-167.
- Yates, W.E.: *Schnitzler, Hofmannsthal, and the Austrian Theatre*. New Haven and London: Yale University Press 1992.
- Zweig, Stefan: *Peter Altenberg*. Mit Wiedergaben handschriftlicher Texte. Hrsg. v. Erich Fitzbauer. Edition graphischer Zirkel. (Erstausgabe in Buchform im Jahr des 75. Todestages v. Peter Altenberg.)