



HAL
open science

Wien - Berlin

Maurice Godé, Ingrid Haag, Jacques Le Rider

► **To cite this version:**

Maurice Godé, Ingrid Haag, Jacques Le Rider (Dir.). Wien - Berlin : Deux sites de la modernité (1900-1930). Presses universitaires de la Méditerranée, 314 p., 1993. hal-03400604

HAL Id: hal-03400604

<https://hal.science/hal-03400604>

Submitted on 25 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CAHIERS D'ÉTUDES GERMANIQUES

WIEN – BERLIN

Deux sites de la modernité – Zwei Metropolen der Moderne
(1900-1930)

Sous la direction de
Maurice Godé, Ingrid Haag et Jacques Le Rider

**Actes du colloque international de Montpellier
(2-4 avril 1992)**

publiés par les Instituts d'Études Germaniques :
Université Lumière – Lyon II
Université de Nice
Université de Provence (Aix-Marseille I)
Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Ouvrage publié avec le concours de la Région Languedoc-Roussillon,
de la Direction Régionale des Affaires Culturelles,
du Centre Régional des Lettres,
de l'Institut Autrichien de Paris
et de la Maison de Heidelberg à Montpellier.

REVUE SEMESTRIELLE 1993 — n° 24
ISSN 0751-4239

COMITÉ DE RÉDACTION

Marianne CHARRIÈRE-JACQUIN (Montpellier)
Martine DALMAS (Aix)
Maurice GODÉ (Montpellier)
Jacques GRANDJONC (Aix)
Ingrid HAAG (Aix)
Joël LEFEBVRE (Lyon)
Robert LOSNO (Nice)
Alain FAURE (Nice)
Marcel PÉRENNEC (Lyon)

RÉDACTION – ADMINISTRATION – DIFFUSION

Martine DALMAS
Cahiers d'Études Germaniques
Université de Provence
29 Avenue Robert Schuman
13621 AIX EN PROVENCE CEDEX 1

POUR COMMANDER CE NUMÉRO HORS ABONNEMENT ÉCRIRE À :

Maurice GODÉ
Université Paul-Valéry
Route de Mende – B.P. 5043
34032 MONTPELLIER Cedex



PRÉSENTATION

par Maurice GODÉ, Ingrid HAAG et Jacques LE RIDER

Dans l'Europe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, la modernité — entendue au sens d'une réflexion critique ou esthétique sur les conditions d'existence introduites par la modernisation technique, économique et sociale — est indissociable de la notion de "culture des grandes villes". Ainsi, Walter Benjamin avait choisi d'étudier "Paris, capitale du XIX^e siècle" comme socle, en quelque sorte, de l'époque moderne.

Si la culture française s'identifie avec la capitale politique — comme la culture britannique avec Londres —, la culture de langue allemande a pour caractéristique, dans les années précédant la Première Guerre mondiale, d'innover tout un réseau de centres urbains. Parmi ceux-ci, et sans oublier l'importance de villes comme Munich, Prague et Zurich, des raisons historiques, politiques et démographiques ont fait que Berlin et Vienne occupent une place à part¹. Or, frappantes sont les différences qui, à première vue, opposent les deux sites principaux de la modernité dans l'aire germanophone. Depuis Sadova (Königgrätz) et Sedan, Vienne apparaît comme la capitale d'un Empire multinational en crise et en déclin, tandis que Berlin, capitale d'une puissance montante aux ambitions panallemandes, a le vent en poupe. Deux conceptions et deux ambitions européennes continuent de s'affronter : l'idée allemande de *Mitteleuropa* et la tradition danubienne de la monarchie habsbourgeoise.

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que le thème de la décadence et la référence à la tradition obsèdent les Viennois, alors que les intellectuels berlinois, en rupture avec les pratiques artistiques antérieures, paraissent plus facilement entraînés vers les utopies révolutionnaires, voire messianiques. Si la politique et, de manière plus générale, la théorie sont dévalorisées aux yeux des écrivains et artistes viennois qui s'en défient souvent comme d'un simulacre, les Berlinoises se passionnent, au contraire, pour les problèmes sociaux et politiques. (C'est à cet aspect, comme le montre A. Betz, qu'Hanns Eisler est le plus sensible quand il arrive à Berlin en 1925). En témoignent les innombrables revues berlinoises de l'époque — *Die Aktion* de Franz Pfemfert et *Die Zukunft* de Maximilian Harden, pour ne citer que celles-là —, dont l'originalité est de s'intéresser autant à la vie publique qu'à l'art et à la culture.

1. Cf. les anthologies *Die Wiener Moderne*, éditée par Gotthart Wunberg en 1981 (Reclam U.B., N° 7742), *Die Berliner Moderne*, éditée par Jürgen Schutte et Peter Sprengel en 1987 (Reclam U. B., N° 8359) et *Die Münchner Moderne*, éditée par Walter Schmitz en 1990 (Reclam U.B., N° 8557).

De même, l'on constate à première vue des divergences dans la façon d'appréhender les bouleversements sociaux induits par la modernisation : à Vienne, les thèmes liés à la crise d'identité du sujet individuel — critique du langage, déconstruction psychologique du sujet — suggèrent que la modernisation suscite peut-être plus d'inquiétude que d'espoir, au point que beaucoup de “modernes” viennois tiennent un discours “anti-moderne”. La crise d'identité induite par l'accélération du processus est amplifiée par la cohabitation dans le même ensemble étatique d'une multitude de nationalités (Cf. M. Czáký et R. Wischenbart); à Berlin, en revanche, les intellectuels semblent, notamment dans leur intérêt pour le futurisme, plus résolument modernistes, plus confiants dans l'idée de Progrès, plus agressifs dans le ton de leurs programmes, plus spontanément portés à se constituer en “avant-gardes” (ce qui n'est pas sans provoquer, en retour, un discours anti-moderniste virulent, cf. G. Merlio). C'est le cas notamment du “Neue Club” de Kurt Hiller — qui, après une phase d'admiration pour la *Jung Wien*, en parodie les tics d'écriture (cf. A. Aurnhammer) — et de la revue *Der Sturm* dont Herwarth Walden fait une arme de guerre contre l'art académique dominant.

Même dans des domaines où les évolutions dans les deux capitales semblent très proches, l'on relève des spécificités qui sont peut-être plus que de simples nuances et qui demandent à être explicitées. Ainsi en est-il de la grande presse qui domine la vie culturelle “majoritaire” des deux métropoles — notamment par l'institution du “feuilleton” — et qui suscite chez les intellectuels la volonté de créer une contre-presse ne fonctionnant pas selon les mêmes normes. Mais le projet commun de lutter contre la corruption des esprits par la “Journaille” n'est pas exempt de malentendus, comme en témoigne la tentative vite abandonnée de collaboration entre *Die Fackel* et *Der Sturm* durant les années 1910-1911 (cf. G. Stieg). De même, si dans les deux capitales l'antisémitisme gagne du terrain et apparaît comme un symptôme inquiétant de la crise de la culture contemporaine, il se manifeste à Vienne et à Berlin de manière sensiblement différente, les Juifs berlinois et les Juifs viennois ne le vivent pas non plus de la même façon (cf. J. Le Rider).

Ces remarques sur les affinités et les différences entre les deux métropoles amènent à s'interroger sur la part spécifique prise par elles dans l'émergence de la modernité (l'Autriche manquait-elle d'une véritable “avant-garde” ? Cf. S. Schmid-Bortenschlager et A. Allerkamp). A cet égard, la nouvelle capitale du Reich semble, au moins dans l'esprit des contemporains, avoir joué un rôle beaucoup plus grand que sa rivale². Les articles réunis dans le volume *Berlin und der Prager Kreis*³ révèlent, par exemple, que les “modernes pragois” — Franz Kafka, Ernst Weiss, Egon Erwin Kisch notamment — choisissent plutôt Berlin que Vienne lorsqu'ils quittent leur ville, souvent

2. Cette impression pouvait se trouver confortée par l'exposition organisée en 1978 au “Centre national d'art et de culture Georges Pompidou” : *Paris-Berlin, Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*.

3. Margarita PAZI et Hans Dieter ZIMMERMANN, *Berlin und der Prager Kreis*, Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann 1991.

ressentie comme provinciale, et veulent rejoindre une métropole intellectuelle. Les Viennois eux-mêmes n'ont guère contribué à corriger ce jugement comparatif que les contemporains considéraient comme évident : ni la Vienne cacanieuse d'avant 1914, ni la Vienne d'après 1919, capitale hypertrophiée d'un territoire amoindri, ne pouvaient tenir tête à Berlin, métropole en croissance vertigineuse, fer de lance d'un Reich en pleine expansion. Ce n'est pas un hasard si des dramaturges comme Schnitzler (cf. P. Sprengel) et Bronnen (cf. I. Haag), des écrivains comme Musil (cf. W. Weiss) et Ehrenstein (cf. M. Godé) se plongent dans l'atmosphère peut-être froide mais stimulante de la nouvelle capitale, délaissant Vienne au moins provisoirement. "Toute cette atmosphère de Vienne est peu faite pour forger une volonté ou faire naître cette confiance dans le succès qui vous est propre à vous Berlinois", écrivait Sigmund Freud à Wilhelm Fließ le 29 août 1898⁴. Le fondateur de la psychanalyse, Viennois s'il en fut, ne devait pas démentir de cette conviction : la capitale était le contraire même d'une ville "moderne" : "Voilà cinquante ans que je vis ici et je n'ai encore jamais rencontré une seule idée nouvelle", déclare-t-il plus tard à Ernest Jones qui rapporte la formule, non sans une certaine incrédulité⁵.

On ne s'étonnera pas, après tant de sarcasmes "anti-viennois" — il faudrait aussi mentionner ceux de Karl Kraus et de beaucoup d'autres — que les historiens de l'art et de la littérature aient longtemps placé Vienne sur le bas-côté de la grand-route de la modernité européenne, celle qui passait par Paris, par Londres et par Berlin. Dans les années 1960 encore, certains manuels évoquaient Hofmannsthal sous la rubrique "L'Allemagne wilhelminienne", la psychanalyse comme partie intégrante de la "modernité weimarienne" et la pensée de Wittgenstein comme fondatrice de la "philosophie analytique anglo-saxonne" ... Le questionnement du présent volume ne peut donc se comprendre qu'à la lumière d'une discussion lancée en France en 1975 par le numéro 339-340 de la revue *Critique : Vienne, début d'un siècle* et qui atteignit son point culminant en 1986 avec l'exposition du Centre Georges Pompidou *Vienne 1880-1938*. Durant cette "décennie viennoise", les Français entendirent répéter — singulière inversion de l'ancien stéréotype — l'équation : modernité = Vienne. La France n'était pas la seule à donner dans cette mode viennoise : aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne, en Italie se multipliaient les expositions, les publications et les colloques.

Réévaluer la modernité et ses variantes, qui sont autant de réponses à une problématique commune (comme le montre G. Wunberg, pour les "modernes" la voie est étroite entre la tradition et l'hermétisme), retrouver le sens des proportions, mettre les deux métropoles en regard l'une de l'autre durant la période 1900-1933, aussi bien sur le plan philosophique avec l'oppo-

4. Sigmund FREUD, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hg. von Jeffrey Moussaieff Masson, Transk. Gerhard Fichtner, Frankfurt a. M. : Fischer 1986, p. 10.

5. Ernest JONES, *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, Bern-Stuttgart, 1960-1962, vol. 1, p. 345.

sition de l'empirisme viennois et de l'idéalisme berlinois (cf. J-P. Cometti) que dans les relations de voyage (cf. F. Knopper), voire dans la façon dont elles ont réagi à ... la "Revue nègre" de Joséphine Baker (cf. M. Collomb), tels étaient les objectifs de ce Colloque international qui s'est déroulé à Montpellier du 2 au 4 avril 1992. Il a réuni 23 participants d'Allemagne, d'Autriche, de Hongrie et de France et était organisé par le "Centre d'Etudes Germaniques" de l'Université Paul-Valéry en collaboration et avec le soutien de la Maison de Heidelberg de Montpellier et de l'Institut autrichien de Paris. Que leurs directeurs respectifs, MM. Kurt Brenner et Rudolf Altmüller, ainsi que leurs collaboratrices et collaborateurs, en soient cordialement remerciés !

Si la communauté de langue a favorisé les échanges et les rapprochements entre Vienne et Berlin, ce qui justifie que ce Colloque leur soit prioritairement consacré, il n'en est pas moins vrai que la circulation des idées et des œuvres d'art — y compris de la littérature via les traductions — se fait à l'époque moderne à un rythme soutenu. Le caractère par définition transnational de la modernité, avec ses spécificités "régionales", ne peut donc être saisi dans toute son amplitude (cf. le coup de projecteur d'A. Blayac sur le monde anglo-saxon) que dans le cadre de recherches interdisciplinaires englobant des aires culturelles encore plus vastes. Par ailleurs, l'accent mis dans ce Colloque sur la littérature (cf. aussi D. Hornig), le théâtre (cf. aussi S.P. Scheichl), l'histoire (M. Czáky) et la sociologie (cf. aussi E. Kiss) ne peut faire oublier d'autres champs de recherche essentiels (le cinéma avec F. Amy de la Bretèque, la musique avec A. Betz). Nous serions heureux que le présent volume — dont les contributions tiennent compte, dans leur rédaction finale, des discussions animées qu'elles ont suscitées — ouvre la voie, dans la même optique comparatiste et pluridisciplinaire, à de nouvelles recherches, par exemple dans le domaine des arts plastiques, et à de nouveaux rapprochements entre les "métropoles de la modernité".

Il nous reste à remercier cordialement les institutions, les entreprises et les organismes — et leurs responsables — qui, par leur soutien moral et financier et/ou par la mise à notre disposition de locaux prestigieux (la Salle Pétrarque où le Trio Euphonia a interprété des œuvres musicales du début du siècle, le Centre Rabelais mis à notre disposition par la Ville pour la projection de films, notamment *Liebelei* de Max Ophüls commenté dans ce volume, enfin l'Espace République, récemment ouvert, obligeamment prêté par la Région pour les conférences de la dernière journée), ont permis la réalisation de ce colloque dans d'excellentes conditions : outre les institutions déjà citées et l'Université Paul-Valéry, le Conseil Régional du Languedoc-Roussillon, le Centre Régional des Lettres, la Direction Régionale des Affaires Culturelles, la Ville de Montpellier et la Librairie Sauramps.

VORWORT

Im Europa des ausgehenden XIX. und des beginnenden XX. Jahrhunderts ist die Moderne — im Sinne einer kritischen oder ästhetischen Reflexion im Zuge der technischen, wirtschaftlichen und sozialen Modernisierung entstandenen neuen Lebensbedingungen — mit dem Begriff der Großstadtkultur aufs engste verbunden. So hatte Walter Benjamin Paris als Untersuchungsobjekt gewählt, "Paris, Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", das ihm als Fundament des modernen Zeitalters erschien.

Identifiziert sich die französische Kultur mit der politischen Hauptstadt — wie übrigens auch die Kultur Großbritanniens mit London — so zeichnet sich die Kultur deutscher Sprache in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg dadurch aus, daß sie ein ganzes Netz von städtischen Zentren innervierte, unter denen, — auch wenn die Bedeutung von Städten wie München, Prag und Zürich nicht zu verkennen ist — Berlin und Wien, aus historischen, politischen und demographischen Gründen, eine Sonderstellung einnehmen¹. Dabei sind die Gegensätze auffallend, die auf den ersten Blick diese zwei wichtigsten Stätten der Moderne im deutschen Sprachraum kennzeichnen. Seit Sadowa (Königgrätz) und Sedan erscheint Wien als die Hauptstadt eines krisenhaften, dem Untergang entgegengehenden Vielvölkerstaates, während Berlin als Hauptstadt einer im Aufstieg begriffenen Großmacht mit alldeutschen Ambitionen, Rückenwind hat. Zwei Auffassungen und zwei Bestrebungen Europa betreffend werden sich weiterhin unversöhnlich gegenüberstehen: die deutsche Idee von Mitteleuropa einerseits, die Tradition der Habsburger Monarchie mit ihrem Hegemonialanspruch auf den Donaauraum andererseits.

In diesem Zusammenhang wundert es nicht, daß die Wiener vom Thema der Dekadenz und der Bezugnahme auf die Tradition nicht loszukommen scheinen, wohingegen die Berliner Intellektuellen, die mit den überkommenen künstlerischen Praktiken gebrochen haben, sich viel leichter von revolutionären und sogar messianischen Utopien hinreißen lassen. Genießt die Politik und überhaupt jegliche Theorie — häufig als Blendwerk denunziert — kaum Ansehen in den Augen der Wiener Schriftsteller und Künstler, so begeistern sich die Berliner hingegen für soziale und politische Probleme. (Dies ist, wie A. Betz zeigt, der Aspekt, von dem sich Hanns Eisler besonders angesprochen fühlt, als er 1925 nach Berlin kommt).

1. Cf. die Anthologien *Die Wiener Moderne*, hrsg. von Gotthart Wunberg 1981 (Reclam U.B., N° 7742), *Die Berliner Moderne*, hrsg. von Jürgen Schütte und Peter Sprengel 1987 (Reclam U. B. N° 8359) und *Die Münchner Moderne*, hrsg. von Walter Schmitz, 1990 (Reclam U. B. N° 8557).

Davon zeugen die zahlreichen Berliner Zeitschriften dieser Epoche — *Die Aktion* von Franz Pfemfert und *Die Zukunft* von Maximilian Harden, um nur diese beiden zu nennen —, deren Originalität darin bestand, sich im gleichen Maße für das öffentliche Leben zu interessieren, wie für Kunst und Kultur.

Ebenso erscheinen auf den ersten Blick Unterschiede in der Art und Weise, wie Umwälzungen, die auf Modernisierungsprozesse zurückzuführen sind, wahrgenommen werden: In Wien legen die mit der Identitätskrise des Einzelsubjekts zusammenhängenden Themen (Sprachkritik, Dekonstruktion des psychologischen Subjekts) nahe, daß die Modernisierung vielleicht eher beängstigende als hoffnungsvolle Elemente in sich birgt, so daß bei zahlreichen dieser Vertreter der "Wiener Moderne" ein antimoderner Diskurs zu finden ist. Die durch die Beschleunigung des Modernisierungsvorgangs herbeigeführte Identitätskrise wird verstärkt durch die Kohabitation einer Vielfalt von Nationalitäten in demselben staatlichen Gebilde (cf. M. Czáky und R. Wischenbart); in Berlin dagegen geben sich die Intellektuellen entschieden modernistischer, was schon ihr Interesse am Futurismus zeigt, sie sind fortschrittsgläubiger und aggressiver im Ton ihrer Programmschriften, viel spontaner bereit, sich als "Avant-Garden" zusammenzuschließen (was auch wiederum als Gegenreaktion einen scharfen antimodernistischen Diskurs provoziert, cf. G. Merlio). Dies ist vor allem der Fall was Kurt Hiller und seinen *Neuen Club* betrifft, der — nach einer Phase der Bewunderung für das *Jung Wien* dessen Schreibtricks parodiert (cf. A. Auerhammer) — und der Zeitschrift *Der Sturm*, die Herwarth Walden als Kampfmittel gegen die vorherrschende akademische Kunst dient.

Selbst in Bereichen, wo die Entwicklung in beiden Hauptstädten sehr ähnlich zu sein scheint, kann man Eigentümlichkeiten aufzeigen, die vielleicht mehr sind als bloße Nuancen und die einer Erklärung bedürfen. So, zum Beispiel, was die großen Presseorgane betrifft, die in beiden Metropolen das "mehrheitliche" kulturelle Leben beherrschen — vor allem durch das zur Institution gewordene "Feuilleton" —, was die Intellektuellen dazu bewegt, eine Gegenpresse zu schaffen, die nicht nach denselben Normen funktioniert. Aber in dem gemeinsamen Vorhaben gegen die Korruption des Geistes durch die "Journaille" zu kämpfen, können Mißverständnisse nicht immer vermieden werden, was der schnell wieder aufgegebene Versuch einer Zusammenarbeit zwischen *Die Fackel* und *Der Sturm* in den Jahren 1910-1911 bezeugt (cf. G. Stieg). Ein anderes Beispiel: Wenn der Antisemitismus in beiden Hauptstädten um sich greift und als besorgniserregendes Symptom für die Krise der zeitgenössischen Kultur erscheint, so drückt er sich in Wien doch anders aus als in Berlin, die Wiener Juden erleben ihn nicht auf die gleiche Weise wie die Berliner Juden (cf. J. Le Rider).

Diese Bemerkungen bezüglich der Verwandtschaften und Unterschiede zwischen beiden Metropolen führen dazu, sich Fragen zu stellen über ihren jeweiligen Anteil am Aufkommen der Moderne (Fehlte es in Österreich an

einer wirklichen "Avant-Garde" ? (cf. S. Schmid-Bortenschlager und A. Allerkamp). Diesbezüglich scheint die neue Hauptstadt des Reichs, zumindest in den Augen der Zeitgenossen, eine viel größere Rolle gespielt zu haben als ihre Rivalin.² Die in dem Band *Berlin und Prag* erschienenen Artikel³ bezeugen zum Beispiel, daß die "modernen Prager" — F. Kafka, E. Weiß, E.E. Kisch vor allem — eher Berlin wählen, wenn sie ihre, häufig als zu provinziell empfundene, Stadt verlassen, um sich in einer intellektuellen Metropole niederzulassen. Die Wiener selbst haben kaum dazu beigetragen, diese Charakterisierung, welche für die Zeitgenossen einleuchtend war, zu korrigieren: Weder das kakanische Wien vor 1914, noch das Wien nach 1919, jene hypertrophische Hauptstadt eines zusammengeschrumpften Territoriums, konnten Berlin *paroli* bieten, einer Metropole, die an der Spitze eines mächtig aufstrebenden Reiches in einem schwindelerregenden Wachstum begriffen war. Es ist kein Zufall, wenn Theaterautoren wie Schnitzler (cf. P. Sprengel) und Bronnen (cf. I. Haag), Schriftsteller wie Musil (cf. W. Weiss) und Ehrenstein (cf. M. Godé) sich in die vielleicht kalte aber anregende Atmosphäre der neuen Hauptstadt stürzen und Wien zumindest vorläufig den Rücken kehren. "Diese ganze Atmosphäre Wiens ist auch wenig dazu angetan einen Willen zu stählen oder jene Zuversicht des Erfolges aufkommen zu lassen, die euch Berlinern eigen ist", schrieb Freud an Wilhelm Fließ den 29. August 1898⁴. Der Gründer der Psychoanalyse, ein Wiener wie kaum einer, ließ von dieser Überzeugung nicht mehr ab : die Hauptstadt war ganz das Gegenteil von einer "modernen" Metropole : "Ich wohne nun seit fünfzig Jahren hier und bin noch niemals einer einzigen neuen Idee begegnet", erklärte er später Ernst Jones, der den Satz wiedergibt, ohne recht daran glauben zu können⁵.

Nach so vielen "Anti-Wien"-Sarkasmen — man müßte noch diejenigen von Karl Kraus und vielen anderen anführen — wundert es nicht, daß die Kunst- und Literaturhitoriker Wien lange Zeit an den Rand der großen Route der europäischen Moderne gedrängt haben, derjenigen, die über Paris, London und Berlin führte. Noch in den 60er Jahren gab es Handbücher, die Hofmannsthal unter der Rubrik "Das wilhelminische Deutschland" erwähnten, die Psychoanalyse als Bestandteil der "Weimarer Moderne" und die Philosophie Wittgensteins als Begründerin der "angelsächsischen analytischen Philosophie". So sind die Fragestellungen des vorliegenden Bandes vor dem Hintergrund jener 1975 in Frankreich mit der Nummer 339-340 der Zeitschrift *Critique* eingeleiteten Diskussion *Vienne début d'un siècle (Wien, Beginn eines Zeitalters)* zu verstehen, einer Diskussion, die ihren Höhepunkt 1986

2. Dieser Eindruck konnte noch bestärkt werden durch die 1978 im "Centre national d'art et de culture Georges Pompidou" organisierte Ausstellung *Paris-Berlin, Rapports et contrastes France-Allenagne 1900-1933*.

3. Margarita PAZI und Hans Dieter ZIMMERMANN, *Berlin und der Prager Kreis*, Würzburg (Verlag Königshausen & Neumann) 1991.

4. Sigmund FREUD, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hg. von Jeffrey Moussaieff Masson, Transk.Gerhard Fichtner, Frankfurt a. M. (Fischer) 1986, p.10.

5. Ernest JONES, *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, Bern-Stuttgart, 1960-1962, vol.1, p.345.

mit der Ausstellung *Vienne 1880-1938* im Centre Georges Pompidou erreichte. Während dieses "Wiener Jahrzehnts" hörten die Franzosen immer wieder — eigenartige Umkehrung des früheren Stereotyps — die Gleichung: Modernität = Wien. Nicht nur Frankreich machte diese Wien-Mode mit; auch in den U.S.A., in Großbritannien, in Italien vermehrten sich die Ausstellungen, die Veröffentlichungen und die Kolloquien.

Die Neubewertung der Moderne und ihrer Varianten, die alle als Antworten auf eine gemeinsame Problematik aufzufassen sind (wie G. Wunberg darlegt, ist für die "Modernen" der Weg zwischen Tradition und Hermetik besonders eng), der Versuch, die richtigen Maßstäbe wiederzuentdecken, die Gegenüberstellung beider Metropolen in der Zeitspanne zwischen 1900-1930, sowohl was die Philosophie betrifft mit der Opposition zwischen Wiener Empirismus und Berliner Idealismus (cf. J.-P. Cometti) als auch in den Reiseberichten (cf. F. Knopper), ja sogar in ihren Reaktionen auf die "Revue Nègre" der Joséphine Baker (cf. M. Collomb), das waren die Zielsetzungen dieses internationalen Kolloquiums, das vom 2. bis 4. April in Montpellier stattfand. Es versammelte 23 Teilnehmer aus Deutschland, Österreich, Ungarn und Frankreich und wurde vom "Centre d'Etudes Germaniques" der Université Paul-Valéry organisiert, in Zusammenarbeit und mit der Unterstützung des Heidelberg-Hauses von Montpellier und dem Österreichischen Kulturinstitut Paris. Unser herzlichster Dank richtet sich an ihre jeweiligen Direktoren, Herrn Kurt Brenner und Herrn Rudolf Altmüller, sowie an ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.

Hat die gemeinsame Sprache den Gedankenaustausch und die Annäherungen zwischen Wien und Berlin erleichtert, was die vorrangige Berücksichtigung beider Pole während dieses Kolloquiums rechtfertigt, so ist dennoch die Tatsache nicht zu übersehen, daß die Verbreitung der Ideen und der Kunstwerke - einschließlich der Literatur qua Übersetzungen - heutzutage einem betont stärkeren Rythmus folgt. Der *per definitionem* transnationale Charakter der Moderne, mit seinen "regionalen" Besonderheiten, kann also in seinem ganzen Ausmaß nur im Rahmen interdisziplinärer Forschungen erfaßt werden, die noch größere Kulturräume miteinbeziehen, wie es A. Blayac nahelegt, indem er die angelsächsische Welt ins Blickfeld rückt. Übrigens dürfen die Schwerpunkte dieses Kolloquiums, d.h. die Literatur (cf. auch D. Hornig), das Theater (cf. auch S.P. Scheichl), die Geschichte (M. Czáki) und die Soziologie (cf. auch E. Kiss) nicht dazu führen, andere wesentliche Forschungsgebiete zu übersehen (den Film mit F.Amy de la Bretèque, die Musik mit A. Betz). Es wäre erfreulich, wenn der hier zustandengekommene Band, dessen Beiträge in ihrer Endfassung die lebhaften Diskussionen, die sie hervorgerufen haben, berücksichtigen, den Weg ebnen könnte für neue Forschungen in der gleichen komparatistischen und pluridisziplinären Perspektive (z.B. im Bereich der bildenden Künste) und für weitere Vergleiche zwischen den "Metropolen der Moderne".

Wir möchten abschließend noch allen Institutionen, Unternehmen und Organisationen, sowie ihren Leitern, herzlichst danken für ihre moralische wie finanzielle Unterstützung, auch dafür, daß sie uns ihre prächtigen Räume zur Verfügung gestellt und somit den Verlauf dieses Kolloquiums unter ausgezeichneten Bedingungen ermöglicht haben (den Salle Pétrarque, wo das Trio Euphonia Musikstücke aus dem beginnenden 20. Jahrhunderts spielte; das Centre Rabelais, das die Stadt uns zur Verfügung stellte und somit Filmvorführungen ermöglichte, u.a. *Liebelei* von Max Ophüls, in diesem Band kommentiert; den vor kurzem eröffneten Espace République, den die "Region" uns zuvorkommender Weise für die Vorträge des letzten Tags angeboten hatte). Außer an die oben schon erwähnten Institutionen und die Université Paul-Valéry richtet sich unser Dank auch an den Conseil Régional du Languedoc-Roussillon, an das Centre Régional des Lettres, an die Direction Régionale des Affaires Culturelles, an die Stadt Montpellier, sowie an die Buchhandlung Sauramps.

Relations entre les avant-gardes

TROPEN DE ROBERT MÜLLER ET *BEBUQUIN* DE CARL EINSTEIN — UN DIALOGUE ENTRE AVANT-GARDISTES*

Quelques préliminaires

L'avant-garde est "un mouvement d'art extrêmement progressiste avec une tendance à l'expérience formelle et stylistique", nous indique le *Sachwörterbuch der Literatur*¹. Mais garder, est-ce que cela ne veut pas dire conserver, préserver, surveiller ? Un avant-gardiste, ce serait donc quelqu'un qui est enclin à l'expérience, qui est en avance sur son époque, mais qui garde cependant des traits conservateurs. Quelques textes étiquetés par l'histoire littéraire sous la catégorie d'avant-garde portent témoignage de ce mouvement entre *avant* et *garder*. Leurs paradoxes, leurs énigmes et le dédale de leurs mots réclament une lecture attentive.

Parmi ces textes, je compte *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*, que Carl Einstein commença à écrire en 1906, et *Tropen* de Robert Müller, paru en 1915. C'est à la "Steigerung des Nervenlebens" — selon Georg Simmel dans *Die Großstädte und das Geistesleben*² — que le Berlinois Einstein et le Viennois Müller sont confrontés et dont ils tentent de s'échapper à travers la prose expérimentale. Que fuient-ils et pourquoi ? Est-ce des réalités vers des fictions ? Einstein avertit dans son œuvre polémique *Fabrikation der Fiktionen* (1930) de cette fuite précipitée dans le fantastique infantile : "In das Leben der Menschen war eine Masse von Fiktion und willkürlicher (rationaler) Fantastik geströmt".³

C'est contre ce courant de fiction et de fantastique que semble vouloir surtout écrire Einstein dans un de ses derniers textes. Mais cette position à contre-courant recèle une série de contradictions. Ainsi il ne fait que rayer le sous-titre, *Eine Verteidigung des Wirklichen*, de ce volumineux manuscrit qui contient également des attaques contre la "soi-disant avant-garde". Pourquoi cette volte-face ? Plus de vingt ans après la parution de *Bebuquin*, ne

* Je remercie vivement Jacques Bodichon, correcteur, qui m'a aidée à traduire cet article en français.

1. Gero Von WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, 7^e édition, Stuttgart (Kröner), 1989, p. 70.

2. Georg SIMMEL, "Die Großstädte und das Geistesleben". In : *Die Berliner Moderne 1885-1914*. Ed. Jürgen Schütte et Peter Sprengel, Stuttgart, Reclam, 1987, p. 124-130.

3. Carl EINSTEIN, *Die Fabrikation der Fiktionen*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Ed. Sibylle Penkert et Katrin Sello, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 1973, p. 32.

trahit-il pas, par cet acte de rayer des mots qui néanmoins continuent d'être visibles, une contradiction avec laquelle il devait lutter en tant qu'auteur ? Il reste finalement par cet acte un avant-gardiste, en nous donnant à voir l'antinomie inhérente à toute avant-garde artistique, et qu'il porte donc en lui-même.⁴

“Alles Leben ist Bild”, ainsi Robert Müller formule-t-il sa conception de la poétique. Il cherche à créer les formes d'un réel qui lui-même est déjà création. “Das Leben ist eine Dichtung vom Figürlichen ins Figürlichere.” Une réplique de la création qui fait du monde une statue, tel est le projet d'Einstein dans *Negerplastik*, une étude sur l'art africain et l'interprétation cubiste de l'espace. Il y est en quête d'une forme qui soit déterminante du cubisme et la trouve dans l'exposition simultanée (“gleichzeitige Darstellung”), laquelle intègre un espace dispersé dans un champ de vision.⁵ La forme esthétique, la simultanéité des surfaces cachées et visibles, Einstein les voit résolues dans l'interprétation cubiste. Son roman *Bebuquin*, écrit au moment de la genèse des premières images cubistes, est un témoignage de cette théorie de l'art.⁶

Écrire est-ce répéter ou inventer ? Cette question traverse la pensée de Müller, qui voit cette alternative résolue dans les textes littéraires de Robert Musil en tant que “Fähigkeit fürs Zwiellichtene, Verschleierte, Medusige.»⁷ Dans ce “demi-jour” doivent se fondre l'observation et l'action pour produire une autre façon de voir qui aboutit à l'inversion du réel et de la perception. “Ein guter Beobachter aber freut sich seines Sehens. Er sieht nichts, das er nicht gerne sieht. Er sieht, auf das etwas zu sehen sei. Denn der moderne Mensch ist jener, der so lange hört, bis das Gras davon wächst.”⁸

Pour Müller, il s'agit d'une méthode ethnographique d'observation participante qui devient ici en même temps participation observante, parce que l'objet ethnographique est aussi bien le moi que l'autre. Ce mode de travail à plusieurs voies — Müller le montre dans son roman *Tropen* — mène vers un lieu caché, un au-delà qui se dissimule au poète, quand il ne fait que suivre les traces des significations. *Tropen* — cela devient plus clair lorsqu'on avance dans sa lecture — ne signifie pas seulement la zone torride entre les

4. Voir la lecture que fait Derrida de Nietzsche et de Heidegger. Jacques DERRIDA, *Sporen. Die Stile Nietzsches*. Parution en allemand d'abord dans la traduction de Richard Schwaderer. Traduction révisée de Werner Hamacher. In : *Nietzsche aus Frankreich*. Ed. W. Hamacher, Berlin (Ullstein), 1986, p. 129-168.

5. Cf. Carl EINSTEIN, *Negerplastik, Anmerkungen zur Methode*. In : *Werke* 1. 1908-1918. Ed. Rolf-Peter Baacke et Jens Kwasny, Berlin (Medusa), 1980, p. 245-392.

6. Cf. Jens KWASNY : “... Als die Augen sich Katastrophen noch erschauten” — Über Kubismus und Poesie aus der Sichtweise Carl Einsteins”. In : *Kubismus*, Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1982, p. 119-130.

7. Robert MÜLLER, *Ein Beginner*, p. 862. Citation trouvée chez Stephanie Heckner, *Die Tropen als Tropus, Zur Dichtungstheorie Robert Müllers*, Wien et Köln (Böhlau), 1991, p. 76.

8. Robert MÜLLER, *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* hg. v. Robert Müller, Anno 1915. Ed. par et postface de Günter Helmes, Paderborn (Igel), 1990, p. 112.

tropiques, mais aussi le pluriel de *Trope*, du grec *tropos* : le passage du sens propre d'une expression à son sens figuré. Le voyage raconté par *Tropen* conduit vers le lointain exotique, vers le Rio Taquado, dans une "venezolaisische Großstadt", vers les Amazones — les lieux connus du roman d'aventures ou du western. Mais, en même temps, il existe une seconde géographie linguistique : le vaste champ des *Tropen*, des figures rhétoriques.

Müller annonce une entreprise littéraire qui veut à la fois ravir géographiquement et rhétoriquement. Une citation de Nietzsche dans *Au-delà du bien et du mal* pourrait fonctionner comme épigraphe du roman *Tropen* :

Es scheint, dass es bei den Moralisten einen Hass gegen den Urwald und gegen die Tropen gibt ? Und dass der "tropische Mensch", um jeden Preis diskreditirt werden muss, sei es als Krankheit und Entartung des Menschen, sei es als eigne Hölle und Selbst-Marterung ? Warum doch ? Zu Gunsten der "gemässigten Zonen" ? Zu Gunsten der gemässigten Menschen ? Der "Moralischen" ? Der Mittelmässigen ? — Dies zum Kapitel "Moral als Furchtsamkeit".⁹

L'"homme tropique" (entre guillemets dans le texte) comme les "zones tempérées" et les "moralistes" servent à Nietzsche pour caractériser l'au-delà du bien et du mal. Ils fonctionnent comme négation de tout ce qui existe. Le "discrédit de l'homme tropique" paraphrase l'exclusion de celui qui se trouve dans l'au-delà, qui ne vit pas dans un climat tempéré, mais dans la démesure. Nietzsche se garde d'ailleurs de donner des réponses à ses propres questions.

On ne peut savoir si Müller connaissait la version de Nietzsche concernant l'homme tropique.¹⁰ A la fin de *Tropen*, l'ingénieur Brandlberger, qui est supposé être aussi l'éditeur du livre, craint que celui-ci ne soit mal reçu et que l'on n'y voie que cruauté et sensations.

Doch der Wilde, der seinen Nebenmenschen durchlocht, hat seine Hand durchaus nicht näher im Spiele, als der Chauffeur, der ein Kind überfährt. [...] Man kann sich auch nicht darüber beklagen, daß wir in Grausamkeiten und Verstümmelungen zurück sind. Bald stehe ich wieder bei meinen Maschinen, sie sind Kannibalen, auf Ehre !¹¹

Ici le sauvage comme assassin apparemment sans volonté, là les machines comme êtres cannibales, entre ces deux pôles oscille le moi.

Suivons *Tropen* et *Bebuquin* et instaurons un dialogue entre les deux avant-gardistes de Berlin et de Vienne. Les deux livres commencent par une réflexion sur l'origine de l'homme-machine et s'achèvent avec le thème du voyage de l'écrivain à son bureau (*Tropen* : "Ich fuhr als Schreibtisch einen Strom hinauf ..." ¹²) et de la mort du protagoniste, qui devient muet (*Bebu-*

9. Friedrich NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*. In : *Kritische Studienausgabe*, Volume 5. Ed. Giorgio Colli etazzino Montinari, München (Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter), 1988, p. 117.

10. Cf. HECKNER, *Die Tropen als Tropus*, p. 83.

11. *Tropen*, p. 243.

12. *Tropen*, p. 24.

quin : “Gegen Morgen wachte er auf, war unfähig zur reden ... Nur einmal schaute er kühl drein und sagte : *Aus.*”¹³). A la force épique de Müller répond la pénurie poétique d'Einstein qui essaiera de condenser les versions ultérieures de son livre. Dans les deux textes, l'action est entrecoupée de considérations sur des problèmes théoriques de l'art.

Le silence des forêts vierges — Le monde des machines

Müller raconte dans *Tropen*, du moins au premier abord, une histoire. Trois aventuriers, le Hollandais Van den Dusen, l'Américain Jack Slim et l'Allemand Brandlberger, partent en quête d'un trésor en Amérique du Sud. Pour la tôle rouillée qu'ils trouvent après un voyage en bateau et un long séjour dans un village d'Indiens, ils sont récompensés avec des effets de lumière hallucinatoires dans la grotte du trésor. A la fin, tous les voyageurs mourront dans des circonstances mystérieuses, après avoir vécu des événements et des pensées étranges. Au début de leur voyage, ils disent adieu au “Welt der Maschinen und der Konversation”, qui reste comme un rêve derrière eux, échangé contre un silence soudain et “unheimlich”. “Der Urwald schlug über uns zusammen”¹⁴, note Brandlberger, dessinant l'image d'un paysage dévorant, qui est cependant tout sauf silencieux. Si peu silencieux que les hommes y tiennent des conversations interminables.

Bebuquin ne visite pas une forêt vierge éloignée, mais un “Theater zur stummen Ekstase”. Là il entre dans un “mühselig erleuchteten Raum” et rencontre une poupée au visage maquillé qui répète un seul geste, “eine Puppe ..., die seit ihrer Existenz eine Kußhand zuwarf”. Pour l'instant, elle semble avoir le même effet attirant que l'Olimpia de E.T.A. Hoffmann dans le *Sandmann*. Ce baiser de la main mécanique fait penser Bebuquin à un acte non artistique : “eine stille, freundliche Schmerzlosigkeit, die ihm jedoch gleichgültig war”. Sans qu'il y ait le moindre incident, l'état d'esprit de Bebuquin change soudain : “ihn empörte die Ruhe alles Leblosen”. Il identifie la poupée avec le miroir dans lequel il ne veut pas se retrouver, “da er noch nicht in dem nötigen Maße abgestorben war.”¹⁵ Dans le *Sandmann* de Hoffmann, Nathanael s'aperçoit d'abord de la rigidité des yeux d'Olimpia, qui devrait lui donner assez d'indices sur l'absence de vie de sa créature : “und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen”¹⁶. Hoffmann raconte l'histoire de l'enfance, de l'amour, de la folie et de la mort, en mettant en scène des doubles qui rendent Nathanael fou. Le monde intérieur que la folie produit ne

13. Carl EINSTEIN, *Bebuquin*. In : *Werke* 1, p. 114.

14. *Tropen*, p. 13.

15. *Bebuquin*, p. 74.

16. E.T.A. HOFFMANN, *Nachtstücke*. Postface de Lothar Pikulik, Frankfurt/M. (Insel), 1982, p. 22.

peut qu'être reflété et réalisé par le poète. Par conséquent, le fou devient le double négatif du poète, qui doit le transgresser pour pouvoir raconter.¹⁷ Einstein se réfère à ce motif du double. L'apparition de la poupée n'entraîne pas seulement des observations d'un individu. En entrant dans la modernité, l'image de l'automate est industrialisée. Ici, il ne s'agit plus seulement d'une terreur vis-à-vis des gestes perfectionnés de la machine-homme, mais aussi du rôle de l'œuvre d'art dans le *Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, selon Walter Benjamin.

Bebuquin résiste au dédoublement de son moi quand il crie "Ich will nicht eine Kopie, keine Beeinflußung, ich will mich ...". Ce rejet qui prend le chemin de la subjectivité pure montre son incapacité de dilettante à renoncer au moi original. Bebuquin affirme l'existence d'une figure artistique qui dépérit de son ennui ("Langenweile"). Pas de terreur devant la poupée qui l'avait d'abord réjoui. Sa fureur s'explique par sa quête du miracle qu'il ne rencontrera jamais en tant que dilettante. Les lieux de sa recherche se situent au cœur de la grande ville, Berlin si on veut : le cirque, le théâtre, le musée, des chambres et des appartements, le bar d'animation "Essay". Le nom de ce dernier n'évoque pas seulement un essai pour se trouver mais aussi une tentative littéraire, un essai de raconter. "Bebuquin kann nicht mit den Dingen etwas anfangen", car elles sont "im Strom"¹⁸, ce qui signifie qu'elles procèdent d'un conditionnement contre lequel le moi s'insurge. Lui-même se veut dans le contre-courant.

Dans *Tropen*, le monde des machines reste comme un rêve de notre "hartnäckig arbeitenden Phantasie"¹⁹, qui pourtant semble se manifester de la manière la plus opiniâtre en tant que seul réel dans le pseudo-silence de la forêt vierge. Dans *Bebuquin*, le monde des automates et des "Kintopps" s'illumine, reflet artificiel d'un engourdissement dénué d'action. Penser à ce monde d'objets le fait frissonner. "Ein Grauen überlief ihn, da er der Gegenstände gedachte, die ihn stets aufsaugen wollen ..."²⁰

Déjà vu — "in unser Gedächtnis eingeschlossen"

Pendant le trajet sur le fleuve, dont le courant fait naître une affluence d'images, Brandlberger entre dans une observation de soi-même qui se développe de manière organique, en même temps que la nature qui l'entoure "Einen Augenblick lang rafften sich die eingeschläferten Geisteskräfte auf,

17. Cf. Friedrich A. KITTLER, "'Das Phantom unseres Ich' und die Literaturpsychologie : E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan". In : *Urszenen, Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Ed. F.A. Kittler et Horst Turk, Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1977, p. 139-166.

18. *Bebuquin*, p. 74.

19. *Tropen*, p. 13.

20. *Bebuquin*, p. 73-114.

dié Lethargie platzte wie eine der Fruchtkapseln im brütendstillen Walde ...” Le déroulement en est tellement précis qu'il peut être mesuré, “sechs Sekunden lang”. Le narrateur semble donner le rythme pour une nouvelle allure, que le texte traduit au subjonctif : “Als ginge ich auf dem Sonntagsplaster einer hübschen mitteleuropäischen Stadt und dächte einen unbekanntem Gedanken.” Le déplacement hypothétique de la jungle vers une ville de l'Europe centrale, dont le nom n'est pas cité, fait monter la tension et laisse espérer une transformation du protagoniste. Néanmoins, à l'encontre de l'espérance que le titre *Tropen* pourrait nourrir en nous donnant l'idée d'une nouvelle terre, nous n'en apprendrons pas plus de Brandlberger, sinon qu'il ne peut pas se souvenir (“blitzartige vorüberhuschende Erkenntnis”).

Un souvenir veut malgré tout remonter à la surface (“wollte sich eine Erinnerung formen”), et là se dresse une résistance, celle de la jungle, mur sensuel contre lequel la pensée se brise (“sinnlichen Mauer, an der das Denken zerbrach”). Tout devient noir et blanc. A l'instant, il y avait comme des tunnels, “laubüberschattete Tunnels”, où l'eau semblait ne plus couler, noire, malsaine et grasse; à présent, la lumière blanche devient grise (“grau vor Weiße”). Le caractère photographique qui entoure la scène souligne l'effort du protagoniste pour décrire minutieusement son état d'esprit en relevant tous les tons de gris. Car la réunion de tous les tons seule peut faire exister physiquement le blanc, qui n'est pas seulement la métaphore d'un éclat de génie de Brandlberger, mais une indication des multiples impressions sensorielles qui ont mené jusqu'à ce point. Brandlberger écrit sur le paysage tropical, la jungle, qui se condense de plus en plus à l'image d'un monde intérieur. “Diese milden süßen Wasser hatten mich umspült. Dieses scheinhafte Licht, diese Süße, diese Laune, dieses Dämmern im Unausgesprochenen war nicht neu, es traf auf Erinnerung im Menschen, es war eine — Wiederholung.” La “répétition”, le mot pour lequel le narrateur semble lutter (il apparaît après un tiret) est ce qui met de nouveau en scène les tropiques. Le narrateur répète leur description pour donner une image de son moi et ensuite il montre l'effet déjà vu de sa narration. Les procédés narratifs qu'il utilise ici s'appuient sur le principe du dédoublement d'un dédoublement, d'un texte dans le texte, des tropiques comme trope, un monde qui croît sans volonté (“Szene willenlosen Wachsens”).

Mais trope signifie aussi changement du sens habituel en un sens différent. La répétition fonctionne donc en tant que miroitement, le moi reste une image dans un miroir. L'ambiance des temps les plus lointains (“Stimmung aus der Vorzeit”) parodie une identification heureuse du protagoniste qui semble retrouver le souvenir de sa mère (“das mütterliche Säugen und Tränken des Stromes”), mais aussi son état présymbolique (“Zustand der Tropen”)²¹. Car même si l'événement originel est inconnu et unique, il est représenté avec un

21. *Tropen*, p. 14.

vocabulaire riche, qui ne cède en rien aux écrits des “poètes” Otto Weininger et Sigmund Freud.²²

“Das Künstlerische beginnt mit dem Wort anders.”²³ Cette déclaration programmatique de Bebuquin introduit des réflexions sur la forme, qui — d’où le non-artistique de la poupée — ne peut pas être atteinte par des répétitions et des gestes mécaniques. L’“autre terre”, cette fois-ci artistique, diffère de la notion (“Begriff”) ou du symbole et transcende les causalités. La forme semble exister au-delà de l’évidence et elle a, de par son ambiguïté, un caractère utopique. Les tropes/tropiques représentent chez Müller cette notion de la forme. Ils sont aussi un espace géographique et artificiel dans lequel les Européens “nerveux” peuvent se réaliser. “Der Wilde kennt sie nicht, nur der Nordländer, sie sind ihm ein Tropus für seine Glut und das verzehrende Fieber in seinen Nerven. Er erfindet sie, um sich ein Gleichnis zu setzen”²⁴, médite Brandlberger. L’invention (“Er erfindet sie”) est sous-entendue ici comme construction littéraire et précisément cela reste ambigu. La structure qui est offerte par les tropes rend possible une nouvelle dimension psychique.

Bebuquin s’en tient à sa notion de forme, de l’artistique et du mot “anders” là où Brandlberger veut continuer à prendre des notes. Bebuquin essaie de se débarrasser de son devoir envers les objets (“Verpflichtung an die Gegenstände”), dont la description devient tautologie. Il choisit la forme. Le but visé ici est de s’évader de sa propre mémoire, dans laquelle nous sommes enfermés. Mais ne risque-t-il pas de se détruire en effaçant sa mémoire ? L’oubli qu’il demande se réfère surtout aux notions ou symboles, mais pas à ce qui dépasse largement la logique (“über das Logische weit hinaus”). En quittant notre mémoire, nous franchissons — selon Bebuquin — un espace entre-deux, entre symboles empiriques et symboles étranges (“fremd”).

Sa demande de franchir les barrières de sa propre mémoire s’applique à la théorie du cubisme. Le cubisme va plus loin — Einstein, dans *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* — que l’ornementation car il remplit, par sa façon particulière de produire de l’espace, une fonction de mémoire (“durch eine bestimmte Weise der Raumerzeugung das ‘Erinnerungsfunktionale’ darstellen”²⁵). On renonce à l’illusion d’une tridimensionnalité, en faveur des analogies de forme, que l’observateur de l’œuvre d’art cubiste doit reconstruire lui-même. Pour cela, Einstein nous indique le regard nécessaire, constructif. Ce regard se fonde dans une dimension du souvenir, qui mène vers un renforcement et un enrichissement des images (“Verstärkung und Bereicherung der

22. Sans vouloir placer Weininger et Freud sur le même plan, je considère ces deux auteurs comme des “poètes” qui ont produit chacun à sa façon une littérature ...

23. *Bebuquin*, p. 84.

24. *Tropen*, p. 185.

25. Cf. Thomas KRÄMER, *Carl Einsteins Bebuquin, Romantheorie und Textkonstitution*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1991, p. 37.

Bilder”), un processus que Einstein nomme “simultané”²⁶. Dans *Bebuquin*, la lumière artificielle des lampes à arc illumine ces scènes simultanées. Elles forment des références à l’intérieur du texte, qui ne naissent pas comme chez Müller par la perception subjective des figures individuelles mais par la réalisation littéraire de positions théoriques. La volonté d’une subjectivité pure qui est exprimée par Bebuquin est jugée chez Einstein comme vouée à l’échec dès le départ.

Voyager au bureau — Écrire jusqu’à la fin

Müller pratique une écriture paradoxale, par laquelle le lecteur est induit en erreur et trompé, et pas seulement par la construction de l’action de son roman policier sans dénouement. Déjà, la préface présente l’histoire comme si le narrateur avait trouvé un manuscrit sans maître (“herrenloses Manuskript”), par hasard, dans des papiers poussiéreux. Après une lecture studieuse (“nach eingehender Lektüre”)²⁷, il a décidé de publier le livre, qui était à la fois honnête et pour cela malhonnête et indirect (“darum ersichtlich unaufrichtig und indirekt”)²⁸. A propos de l’un des personnages, l’Américain Jack Slim, il écrit : “Nichts von seinen Ideen ist bis heute verwirklicht; vielleicht nicht einmal er selbst.” La préface de Müller dresse un cadre pour la narration véritable et constitue en même temps un présupposé pour le plaisir de l’ironie littéraire (“Voraussetzung ... zum Vergnügen an der literarischen Ironie”)²⁹. Il y a jeu d’une vérité fausse entre auteur et lecteur, auquel sont proposés plusieurs niveaux de narration, qui s’installent dès le début. Au terme de sa première aventure, le narrateur ordonne “Ruhe !” et entame une réflexion (entre guillemets dans le texte) sur son état d’esprit. Dans son discours, il passe du présent au futur : “Ich schildere einen Mann, der ... das Buch schreibt, das er erst erleben wird”, pour finir au passé de la narration : “Dieser Mann war ich”³⁰. Le changement de temps correspond à une postériorité de l’acte d’écrire. En écrivant, on a subi l’événement vécu et anticipé sa propre mort.

Bebuquin énonce sa propre mort, comme il éteindrait la lumière. “Aus” est le dernier mot du texte. Pendant les dernières nuits de sa maladie, il souffre d’une aphonie aggravée, qui ne s’interrompt qu’avec son dernier mot. Son engourdissement s’achève dans une sénescence : “die Haut faltete sich und

26. Carl EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 3^e tirage, 1931. Cité par Krämer, p. 38.

27. *Tropen*, p. 6.

28. *Tropen*, p. 10.

29. Ingrid KREUZER, “Robert Müllers *Tropen*, Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie”. In : *Expressionismus – Aktivismus – Exotismus, Studien zum literarischen Werk Robert Müllers* (1887-1924). Ed. Helmut Kreuzer et Günter Helmes, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht), 1981, p. 101-145.

30. *Tropen*, p. 24.

umrunzelte den ganzen Schädel". La condensation de la narration correspond à l'accélération du vécu de Bebuquin, qui échoue en tant que dilettante, et se rabougrit ("eng zusammengeht"). Comme s'il y avait une strette finale toutes les voix vont à la fin se mélanger — une cacophonie sans cadence. Son aphonie s'accomplit contre sa volonté, il est angoissé et privé de capacités ("ängstlich und unfähig")³¹. Avec sa mort s'épuise la narration. Mais l'échec du dilettante ne signifie pas l'échec littéraire. Le texte qui était annoncé comme prélude veut présenter dans sa forme une contre-image de ce dilettantisme ("in seiner Gestalt ein Gegenbild dieses Dilettantismus")³².

Autrement que Müller, qui soumet les *Tropen* au moi écrivain et qui le laisse jouer sans peine avec les niveaux différents de la narration, Einstein montre directement l'échec d'un personnage qui était à la recherche d'un miracle, au-delà des notions et des symboles et qui fuyait les objets. Il n'attaque pas seulement le dilettantisme de ses personnages, mais aussi la radicalité d'une avant-garde qui nie toute référence à la réalité. Alors que le protagoniste de Müller, Brandlberger, se laisse inspirer par ce qui l'entoure pour inventer ses théories de l'homme tropique. Il souligne qu'il s'agit des modèles avant-gardistes, qui peuvent apparemment être étudiés avec subtilité, uniquement loin de Vienne.

Dans les deux textes, ni Berlin ni Vienne ne brillent par leur présence comme lieux de l'action. Par l'absence, ils sont cependant beaucoup plus présents : dans *Bebuquin* par l'absurdité du "Moloch Großstadt"³³ et dans *Tropen* comme variante raffinée d'une contrée sauvage. "Die Methoden, einander zu tranchieren, haben sich verfeinert und das ist gut so. Wir treiben in Kaffeehäusern Analyse über den Nächsten wie über uns selbst"³⁴, résume Brandlberger, désœuvré à la fin du voyage et séjournant à Rio de Janeiro, Paris et Berlin, et qui songe au cannibalisme moderne. Pendant que Bebuquin réfléchit sur les courants avant-gardistes dont il attend de nouvelles perspectives, Brandlberger regarde en arrière vers la civilisation, avec mélancolie. Cette civilisation se révèle comme une véritable culture primitive. Est-ce cette opposition entre l'espoir d'un nouvel avenir et la mélancolie d'un passé perdu qui peut être interprétée comme l'expression de la différence entre les modernités berlinoise et viennoise ? Cette question mériterait d'être étudiée.

Annexe : Informations bio-bibliographiques

Mon article traite de deux auteurs qui sont encore mal connus, comme Carl Einstein (ses textes littéraires), ou même oubliés, comme Robert Müller. On pourrait dire que leurs textes représentent une sorte de "border literatur",

31. *Bebuquin*, p. 113.

32. Cf. KRÄMER, p. 130.

33. Cf. *Die Berliner Moderne*, p. 48.

34. *Tropen*, p. 241.

c'est-à-dire une littérature à part, à la marge. Leurs vies tourmentées — l'exil et la résistance jusqu'à la destruction d'eux-mêmes par le suicide — et le silence qui les entoure dans l'histoire littéraire m'ont donné l'envie de travailler sur deux auteurs ouverts à plusieurs disciplines (la théorie de l'art et la poésie chez Einstein, le journalisme et les essais littéraires de Müller) et cultures (l'américanisme de Müller et l'émigration vers la France de Einstein), dans le cadre du Colloque Berlin-Vienne. C'est pour cela que je propose des informations bio-bibliographiques.

Carl Einstein

Né en 1885 à Neuwied (Allemagne). Après le lycée à Karlsruhe, Einstein quitte l'école sans diplômes. Début des études de philosophie, histoire, histoire de l'art et de philologie ancienne à Berlin. A partir de 1907, séjour à Paris, contacts avec Picasso, Braque et Gris. 1910 : amitié avec Kurt Hiller (activiste à Berlin). 1912 : parution de *Bebuquin*. 1915 : *Negerplastik*. Soldat en Alsace du Nord. 1916 : mutation à Bruxelles. Contacts avec des groupes pacifistes. Amitiés avec Gottfried Benn, Carl Sternheim, Otto Flake, Wilhelm Hausenstein. Membre du conseil des soldats. 1919 : retour à Berlin. En raison de sa collaboration au conseil des soldats, se retrouve temporairement dans le mouvement clandestin. Avec Georg Grosz, édition de la revue *Der blutige Ernst*, collaborateur à *Die Pleite*. Contacts avec le *Malikkreis*. 1921 : *Die schlimme Botschaft*. Procès pour propos blasphématoires. *Die afrikanische Plastik*. 1926 : *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (vol. 16 de l'Histoire de l'art chez Propyläen). 1928 : guerre d'Espagne. Einstein suit les brigades internationales sous le commandement du général Durruti. Camp d'internement à Paris. Arrestation et déportation vers Bordeaux. Fuyant les national-socialistes, il se suicide dans les Pyrénées.

D'abord chez la maison d'édition Medusa, ensuite chez Fannei und Walz, ses œuvres sont parues en quatre volumes (1980, 1981, 1985, 1992). Seuls les volumes 2 et 4 (œuvres posthumes) sont encore en vente.

Robert Müller

Né en 1887 à Herzfeld (Autriche). A la fin de ses études au lycée à Vienne, Müller doit redoubler pour obtenir le baccalauréat. Commence des études de germanistique à Vienne. 1909 : séjour à New York (présomptions : travaille comme correspondant local, matelot, saisonnier). Exerce des jobs comme garçon d'hôtel, vendeur de journaux. Ensuite vagabond.

1911 : retour à Vienne via Hambourg. Début d'une collaboration dans le *Akademischer Verband für Literatur und Musik* à Vienne. Müller fait entrer Georg Trakl au *Brenner-Kreis*. 1914 : engagé volontaire, soldat de l'infanterie. *Irmelin Rose*. *Die Mythe der großen Stadt*. 1915 : mariage avec Olga Estermann. Effondrement nerveux à cause d'une explosion d'obus, attaques névrotiques, conversion au pacifisme. *Tropen*. *Der Mythos der Reise*.

1916 : engagement à l'hôpital de guerre à Vienne. Rédacteur au *Belgrader Nachrichten*. Membre d'une société secrète pacifiste. 1917 : *Die Politiker des Geistes. Sieben Situationen*. 1918 : fondation de la *Katakombe* (société secrète activiste) et du *Bund der geistig Tätigen*. 1918-1920 : avec son frère Erwin Müller, éditeur de la *Neue Wirtschaft*. Fondation d'une *Literarische Vertriebs- und Propaganda-Gesellschaft*. 1921 : *Camera obscura*. 1922 : fondation du *Kulturbund Wien*. 1924 : fondation du *Atlantischer Verlag*. 1924 : Suicide d'un coup de fusil dans la poitrine aux abords du Prater.

La maison d'édition Igel a réédité jusqu'à présent les romans *Tropen* (1990) et *Camera obscura* (1991). Une édition en deux volumes des essais et des articles littéraires de Müller (également sur l'histoire de l'art) est en cours.

Andrea ALLERKAMP



VEREHRUNG, PARODIE, ABLEHNUNG. DAS VERHÄLTNIS DER BERLINER FRÜHEXPRES- SIONISTEN ZU HOFMANNSTHAL UND DER WIENER MODERNE

Die Zeit der geschmiegelten Wiener Kultur-
lyrik ist endgültig vorbei. [...] Man ist es
satt, immer nur Ausklang, Spätling zu sein.
Der Wille regt sich, vorwärts zu zeigen, statt
zurück, Anfang zu sein, lieber Unbeholfen-
heiten und Geschmacklosigkeiten zu wagen
als in der Fessel eines immer mehr erstarrten
Formalismus zu verkümmern.

(Aus Ernst Stadlers Rezension von Georg
Heyms "Der ewige Tag" [1912]).

Der Zusammenschluß von Schriftstellern zu literarischen Gruppen ist ein charakteristisches Phänomen der Jahrhundertwende. Sowohl die Wiener als auch die Berliner Moderne beruhen in ganz entscheidender Weise auf solchen Zusammenschlüssen: die Gruppe des "Jungen Wien"¹, die sich um 1890 konstituiert, repräsentiert den antinaturalistischen Ästhetizismus des Wiener Fin de siècle, während der "Neue Club", der sich um 1909 in Berlin formiert, als "Keimzelle" des literarischen Expressionismus gilt².

Die Dichtergesellschaften in Wien und Berlin gleichen sich in ihrer Sozial- und Altersstruktur. Während die Mitglieder des "Jungen Wien" zwischen 1865 und 1875 geboren sind, ist es in Berlin — der Verzögerung von fast zwanzig Jahren entsprechend — die Generation der zwischen 1885 und 1895 Geborenen, die dem "Neuen Club" angehört³. Die "Jung-Wiener" rekrutieren sich vornehmlich aus dem liberalen wohlhabenden Großbürgertum. Die Berliner Clubisten sind größtenteils humanistisch gebildete Studenten, die überwiegend dem Bildungsbürgertum entstammen. Hervorgegangen aus einer Studentenverbindung, ist der "Neue Club" allerdings viel stärker vom unbürgerlichen studentischen Milieu geprägt als die "Jung-Wiener", die sich in Sprache und Stil mit der etablierten Gesellschaft arrangieren.

1. Vgl. Jens RIECKMANN, "'Jung Wien' – Prägung und Rezeption in den neunziger Jahren". In: *MAL* 18, 1 (1985), 39-49.

2. Vgl. R. SHEPPARD (Hrsg.), *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, 2 Bde., Hildesheim 1980-1983, hier Bd. 2, 421, und R.F. ALLEN, *Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles*, Göttingen 1974 (= GA, 129).

3. Zur generationspezifischen Alters- und einheitlichen Sozialstruktur vgl. P. RAABE, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*, Stuttgart 1985, 7.

Gemeinsam ist beiden Gruppierungen eine recht labile Kohäsion und relativ kurze Lebensdauer : als regelrechte Gruppe bestehen beide Dichtergesellschaften nur etwa fünf Jahre. Denn im Unterschied etwa zu Stefan George, dessen charismatische Persönlichkeit eine straffe asymmetrische und dauerhafte Struktur seiner Verehrergemeinde bedingte, waren die Gründer und Führungspersönlichkeiten der Wiener und Berliner Moderne eher schwach.

Hermann Bahr, der Gründer der Jung-Wiener, genoß nur in der Anfangsphase die Autorität eines Wortführers; die größeren literarischen Begabungen der Gruppe wie Hugo von Hofmannsthal oder Arthur Schnitzler wahrten immer eine gewisse Distanz zu Bahr. Das publizistische Forum der Jung-Wiener, die "Moderne Dichtung", blieb in programmatischer Hinsicht vage. Der insgesamt transitorische Status der "Jung-Wiener" kommt auch in der ganz unterschiedlichen literarischen Entwicklung der Gruppenmitglieder zum Ausdruck. Umso erstaunlicher ist in Anbetracht dessen die Tatsache, daß die Gruppenbezeichnung die Gruppe überdauerte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich der Wiener Kreis längst dissoziiert und Karl Kraus seinen satirischen Nachruf verfaßt hatte, diente die Bezeichnung "Jung-Wien" weiterhin dazu, die Stilrichtung eines antinaturalistischen Ästhetizismus zu etikettieren⁴.

Der "Neue Club" beruht auf der Sezession von Kurt Hiller, Ernst Loewenson und weiteren sechs Mitgliedern aus der "Freien Wissenschaftlichen Vereinigung", einer nichtschlagenden Studentenverbindung, im Jahre 1909. Beiden Gründungsvätern gelang es nicht, ihre Mitglieder dauerhaft auf sich zu zentrieren : der Aktivist Kurt Hiller war zu unstedt, Ernst Loewenson zu uneigenständig. So blieb ihr literarischer Zirkel eine eher lockere Verbindung von bemerkenswerter Fluktuation. Auch der starke Drang zur Öffentlichkeit ging zu Lasten der Kohäsion. Der "Neue Club" organisierte "Neopathetische Cabarets", bei denen sich neben den Mitgliedern namhafte Vertreter der frühexpressionistischen Avantgarde und interessierte Außenstehende versammelten. Bereits im Februar 1911 kam es mit dem Ausschluß Hillers zu einer Spaltung des "Neuen Clubs". Hiller warb für sein Konkurrenzcabarett "Gnu" Ernst Blaß und Arthur Drey ab, und als nach dem Tod Georg Heyms der "Neue Club" unter Loewensons Ägide weitere Mitglieder und Sympathisanten an den "Aktion"-Kreis um Pfemfert und an den "Sturm"-Kreis um Walden verlor⁵, büßte er bald seine Bedeutung als wichtigste Gruppe der

4. Die Geschichte des Begriffs "Jung Wien" nach 1900 behandelt G. O'BRIEN, "The Coinage 'Jung Wien' in the Study of Austrian Letters". In : *MAL* 15, 1 (1982), 85-96. – Karl KRAUS, *Die demolirte Litteratur*, Wien 1897, hatte den drohenden Abriß des Café Griensteidl zum Anlaß genommen, die dort verkehrenden "Jung Wiener" Literaten satirisch-parodistisch zu verabschieden.

5. So hatte Jakob van Hoddis im Frühjahr 1914 auf Veranlassung von Pfemfert mit den "Neopathetikern" um Loewenson gebrochen; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 2, 590. *Die Aktion* teilt die Austrittserklärung am 14. Februar 1914, 153, mit : "Jakob van Hoddis teilt mit, daß es ihm endlich gelungen sei, aus der neopathetischen Gemeinschaft ausgeschlossen zu werden".

literarischen Avantgarde ein. Nachdem mit dem "Neopathos" das Projekt eines eigenen publizistischen Forums gescheitert war, war das Ende des "Neuen Clubs" im Frühjahr 1914 nicht mehr zu verhindern.

Obleich sowohl die Wiener Moderne als auch der Berliner Expressionismus geistes-, literatur- und personengeschichtlich vorzüglich erschlossen sind, wurden sie als Kollektivphänomen bisher noch nicht hinreichen gewürdigt⁶. Ausgehend von der grundlegenden sozialpsychologischen Einsicht, daß jede Gruppe ein Netzwerk von Sympathien und Antipathien darstellt⁷, kann der Versuch, eine Dichtergesellschaft in das literarische Feld ihrer Zeit einzuordnen, nicht bei der isolierten Bestimmung ihrer programmatischen Positionen haltmachen, sondern muß notwendigerweise die Relation zu anderen Gruppen und konkurrierenden Positionen berücksichtigen⁸. Denn gerade für den Zusammenschluß von Dichtern sind Traditionsbrüche und -stiftungen konstitutiv.

Unser Beitrag will das Verhältnis des Berliner Frühexpressionismus zur Wiener Moderne erhellen, wobei deren bedeutendster Repräsentant, Hugo von Hofmannsthal, im Mittelpunkt steht. Dazu werden zunächst sowohl programmatische Gruppenschriften als auch individuelle Äußerungen von Mitgliedern des "Neuen Clubs" auf Bezugnahmen zur Wiener Moderne im allgemeinen und zu Hofmannsthal im besonderen hin gemustert. Um die Bedeutung der Wiener Moderne für die Frühexpressionisten nicht nur dichtungstheoretisch, sondern auch -praktisch zu fundieren, wird im zweiten Hauptteil die Dialogizität beider Gruppen in lyrischen Parodien der Expressionisten auf die "Jung-Wiener" erörtert.

I.

Den generationsspezifischen und sozialen Gemeinsamkeiten der Frühexpressionisten standen von Anfang an ausgeprägte politische, philosophische und ästhetische Unterschiede entgegen. Um diese Differenzen zu relativieren

6. Trotz mancher Ansätze, die hier nicht im einzelnen behandelt werden können, gilt weiterhin die Feststellung von R. BRINKMANN, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart 1980 (= DVjs-Sonderbd.), 132: "Die Soziologie der expressionistischen Schriftsteller, der Gruppe, Rollen etc. ist bisher nicht Gegenstand einer umfassenden Studie geworden".

7. Zur soziologischen Gruppentheorie vgl. den knappen informativen Überblick (mit weiterführender Literatur) von G. HARTFIEL, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 1976, s. v. "Gruppe".

8. Die Bedeutung literarischer Gruppen als Legitimationsinstanzen im kulturellen Feld hat P. BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1974, im Rahmen seiner Theorie berücksichtigt. Vgl. auch die allgemeinen theoretischen Überlegungen von J. STRELKA, *Die gelenkten Musen. Dichtung und Gesellschaft*, Wien 1971, bes. 37-46, und F. KRÖLL, "Die Eigengruppe als Ort sozialer Identitätsbildung. Motive des Gruppenanschlusses bei Schriftstellern". In: *DVjs* 52 (1978), 652-671. Wie erhellend die empirische Erprobung literatursoziologischer Gruppentheorie sein kann, zeigt die Studie von J. JURT, "Literarische Gruppen zur Zeit des fin-de-siècle: Symbolisten und 'Décadents'". In: *Aspekte der Literatur des fin-de-siècle in der Romania*. Hrsg. von A. Corbineau-Hoffmann und A. Gier, Tübingen 1983, 21-46.

und den labilen Zusammenhalt der Gruppe zu stärken, suchten die Gründer des "Neuen Clubs" die Mitglieder auf gemeinsame Vorbilder zu verpflichten; so propagierten sie für ihre avantgardistischen Ziele neben Nietzsche auch anerkannte Vertreter der neuklassischen Moderne. Bereits im Herbst 1908 verständigten sich Kurt Hiller und Erwin Loewenson auf Hofmannsthal und George als Vorbilder⁹. Das Gedicht, in dem Loewenson die Sezession des "Neuen Clubs" mythisch stilisiert ("Und sieben götter grüßend ins getöne", V. 9), bekundet in Sprache, Orthographie und Stil unverkennbar den Einfluß Stefan Georges¹⁰. Eine Bezugnahme Hillers auf Hermann Bahr, das Oberhaupt der "Jung-Wiener", blieb folgenlos¹¹, doch beteiligte sich Loewenson bereitwillig an der Verehrung Hofmannsthals.

Resultierte Hillers Bewunderung für Hofmannsthal vor allem aus den theoretischen Schriften¹², so bevorzugte Loewenson die Gedichte und Lyrischen Dramen. Doch führte die gemeinsame Wertschätzung rasch zu einer Indienstnahme Hofmannsthals in programmatischer Absicht. Die Rezipitation von Hofmannsthals Gedicht "Manche freilich ..." beschloß den ersten öffentlichen Abend des "Neuen Clubs" am 3. Juli 1909¹³. Unter den vorbildlichen Dichtergenies, die im Juli 1909 Loewenson dem Freund und späteren Geschäftsführer des Clubs, Erich Unger, brieflich empfiehlt, kommt Hofmannsthal eine herausragende Bedeutung zu. In diesem wichtigen Rezeptionszeugnis fällt ein Lapsus Loewensons auf, der für die expressionistische Aneignung Hofmannsthals bezeichnend ist: Loewenson erklärt nämlich den österreichischen Dichter, der gerade als Bühnenautor und Librettist reüssierte, fälschlicherweise für tot, um ihn zu einem jung verstorbenen und verkanteten Dichtergenie zu stilisieren, das sich den Dichteridolen der frühexpressionistischen Avantgarde — Kleist, Novalis, Hölderlin, Büchner, Grabbe — passend hinzugesellt:

Es wird aber geschehen, daß man sich nach Jahrhunderten noch verlieben wird in den jungen und jung verstorbenen Hugo von Hofmannsthal. Ich habe heut wieder den *Tod des Tizian* gelesen ("aufgeführt als Totenfeier für Arnold Böcklin in München") mit einem Prolog für Boecklin, wo die Worte stehen:

Hör mich mein Freund! Ich will nicht Herolde

Aussenden, daß sie deinen Namen schrein

[...]

9. Bereits in einem Schreiben vom 14./15. November 1908 an Loewenson erwähnt Kurt Hiller unter mehreren modernen Dichtern lobend Hofmannsthal und George; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 13.

10. Dieses Gedicht (Inc.: "Da noch der toten-gäste rieselnd weben") teilt Erwin Loewenson am 3. März 1909 Gustav Koehler brieflich mit; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 15f., hier 15.

11. Kurt Hiller berichtet Loewenson von seiner Bahr-Lektüre brieflich am 27./28. Januar 1909; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 14.

12. Vgl. ebd.

13. Das Programm zeigt eine ausgewogene Mischung von etablierten Vorbildern (Nietzsche, George, Hölderlin und Hofmannsthal) und Vertretern der eigenen Gruppierung (u. a. Hans Davidsohn, Ida Liebenthal, Fritz Koffka und Kurt Hiller); vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 30. Ursprünglich sollte noch *Gestern*, Hofmannsthals erstes lyrisches Drama zum Vortrag kommen.

Wie große Schwermut allem unsren Tun
ist beigemengt.

Ich lehre euch den Hofmannsthal.¹⁴

Im anschließenden Vergleich mit den Repräsentanten der Klassischen Tradition und der Moderne, Goethe und Kerr, dient Hofmannsthal dem "Neuen Club" zur Identitätsfindung im literarischen Feld :

Goethe kann ich [...] entbehren, aber Hugo von Hofmannsthal möchte ich nunmehr um keinen Preis dahingeben. Kerr ist ein Affe. (Ein neidischer). Er wird zum Affen, in dem Augenblick, wo man Hofmannsthal, den der über Dichter dichtet, liest.¹⁵

Welch entscheidende Bedeutung Hofmannsthal als Integrationsfigur in den Anfängen des Berliner Frühexpressionismus zukam, blieb in der Forschung weitgehend unberücksichtigt. Ohne daß es zu einem echten Austausch kam — Hofmannsthal seinerseits interessierte sich kaum für die Frühexpressionisten¹⁶ —, war der österreichische Dichter für die literarischen Avantgarde um 1910 Maßstab in literarästhetischen Geschmacksfragen¹⁷. Von den Mitgliedern des "Neuen Clubs" wurde ein regelrechtes Bekenntnis zu ihm erwartet. So vermerkt es Loewenson kritisch, daß Oskar Goldberg lachte, als er ihn "nach Wedekind, Hofmannsthal [...] und seinen anderen Bisher-Göttern fragte"¹⁸. Dagegen registriert er als erfreuliches Bekenntnis zum Geist der Gruppe, daß sich Edgar Zacharias "eines lobenswerten Dinges beflissen [hat]. Er ist nämlich Hofmannsthalianer mit Psycho und Physis geworden"¹⁹. Bei vielen Mitgliedern des "Neuen Clubs" bedurfte es gar keiner solchen Konversion, da sie sich längst vor ihrem Beitritt die Lyrik der neuklassischen Moderne, insbesondere Hofmannsthal und Georges, zum Vorbild genommen hatten. Als etwa Georg Heym im April 1905 beschließt, wie sein Tagebuch ausweist, "als ganz krasser Pessimist aufzutreten", beglaubigt er seinen Entschluß durch das Zitat zweier Verse aus Hofmannsthal's Terzinen "Über Vergänglichkeit"²⁰.

14. Vgl. Brief Loewensons an Erich Unger vom 16. Juli 1909 in SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 41-44, hier 42f.

15. Ebd., 43.

16. Hofmannsthal bekundet sein Desinteresse an den Expressionisten in einem Brief an Eberhard von Bodenhausen vom 28. April 1916: "Herrn Becher kenne ich nicht, Däubler und Werfel aber wohl — aber siehst Du, ich hab in Jahren nicht das Bedürfnis gehabt Dir von einem von beiden zu sprechen. Wozu denn auch von einem Phänomen zum andern zu jagen? Ich bin noch nicht so weit, daß ich mir Stefan George, Borchardt, manches andere, das mir nahe ist, genug zu eigen gemacht hätte" (*Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft*, Jena 1953, 213f.).

17. So lobt Loewenson in einem Brief an Erich Unger vom 25. September 1909 ein modernes Märchenspiel mit folgenden Worten: "Es steht unbedingt auf weite Strecken hin hoch wie Hofmannsthal, Hugo; *obgleich* die Methode etwas anders ist. [...] An Tragik (sive 'Tiefe') steht es Hofmannsthal ganz gleich". In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 158-160, hier 160.

18. Brief von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 28. Juli 1909. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 68-70, hier 68.

19. Ernst Loewenson in einem Brief an Erich Unger vom 7. Juli 1909. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 79f., hier 79.

20. Vgl. G. HEYM, *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. von K.L. Schneider, Bd. 3, *Tagebücher, Träume, Briefe*, München³1986, 15.

Richard Sheppards Ansicht, daß man sich bereits mit dem öffentlichen Abend vom 8. November 1909, dem der "Neue Club" mehrere neue Mitglieder verdankt (z. B. Friedrich Schulze-Maizier, David Baumgardt und Heinz Eduard Jacob), "von den Spätromantikern George und Hofmannsthal zu distanzieren begann"²¹, bedarf der Differenzierung. Zunächst blieb die Hofmannsthal-Verehrung unter den Frühexpressionisten ungebrochen. Der berühmte "Aufruf" zu diesem Abend, der aus sechs programmatischen Zitaten besteht (Nietzsche, Spinoza, Wilde, Goethe, Wedekind und Hofmannsthal), gipfelt in einer Sentenz Hofmannsthals: "'Merkt auf, merkt auf! Die Zeit ist sonderbar' sagt Hugo von Hofmannsthal"²². In einer programmatischen Rede über "die Décadence der Zeit und der 'Aufruf' des 'Neuen Clubs'! Ein Aufstand" bringt Loewenson die Gruppe der Frühexpressionisten in Opposition zum Ästhetizismus. Doch ist mit dieser Kritik noch keine Absage an Hofmannsthal und die "Jung-Wiener" verbunden. So nimmt Loewenson ausdrücklich den "edlen Herrn von Balthesser", Titelgestalt eines Romans des österreichischen Schriftstellers und "Jung-Wieners" Richard von Schaukal, von der Kritik am Dandytum aus²³. Darüber hinaus hebt er die verbindende Kraft hervor, die von Hofmannsthal auf die Elite "heutige[r] Menschen" ausgehe, denen "Hugo von Hofmannsthal zu einem Bestandteil der Lebensatmosphäre geworden ist, ohne den sie sich das Atmen nicht mehr vorstellen können"²⁴.

Die zunehmende Opposition der Frühexpressionisten zum Ästhetizismus erfaßte und trübte schließlich aber auch ihr Verhältnis zu Hofmannsthal. So fällt das Lob Hofmannsthals in Loewensons Rede deutlich zurückhaltender aus als noch in den Vorstufen und Varianten²⁵. Und die herabsetzende Art und Weise, in der Loewenson anlässlich der Premiere von *Christinas Heimreise* im Deutschen Theater seinen ersten persönlichen Eindruck von Hofmannsthal mitteilt, — zu einem Gespräch ist es wohl nicht gekommen²⁶ —, bringt ein latentes Ressentiment gegen den gefeierten Dichter zum Ausdruck:

21. Vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 180.

22. Der "Aufruf" zitiert den Anfangsvers von Hofmannsthals "Prolog zu 'Mimi'. Schattenbilder zu einem Mädchenleben". In: H. v. H., *Gesammelte Werke*. Hrsg. von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch. Bd. [1], *Gedichte. Dramen I* (1891-1898), Frankfurt/M. 1979, 69f., hier 69.

23. E. LOEWENSON, "Die Décadence der Zeit und der 'Aufruf' des 'Neuen Clubs'". In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 182-204, hier 189.

24. Ebd., 185.

25. So wird Hofmannsthal in den Varianten noch zum Sprecher der Expressionisten erklärt: "Unser Sprecher ist Hofmannsthal, der Fürsprecher der Fragwürdigkeit, der in die Seltsamkeit des Daseins Verliebte" (ebd., 206). Bereits um die Jahreswende 1909/10 hat man Hofmannsthal im "Neuen Club" "Décadence" vorgeworfen; dies ist einer Karte von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 16. Januar 1910 zu entnehmen: "George und Hofmannsthal sind auf decadence untersucht u[nd] diagno[s]tisiert" (ebd., 217). Zu den vitalistischen Tendenzen im "Neuen Club" vgl. G. MARTENS, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart [usw.] 1971 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 22).

26. Man suchte Hugo von Hofmannsthal für eine Lesung seines Altenberg-Essays im "Neuen Club" zu gewinnen, wie aus einer Karte von Ernst Loewenson an Erich Unger vom 10. Februar 1910 hervorgeht. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 232f. Dieses Bemühen bezeugt in doppelter Hinsicht den Respekt, den die Berliner der Wiener Moderne entgegenbrachten.

H[ugo] v[on] H[ofmannsthal] hat einen Schnur[r]bart u[nd] verbeugt sich häufig, auch wenn man "Reinhardt" brüllt.²⁷

Tatsächlich müssen die Zweifel an der Vorbildlichkeit Hofmannsthals und der Wiener Moderne in der größer gewordenen Gruppe zugenommen haben. Loewenson, selbst schwankend geworden, versuchte seine eigenen Bedenken wie eine Glaubenskrisen zu lösen. Der hymnische Bericht von seiner neuerlichen Lektüre des *Chandos-Briefes* ähnelt bis in die sprachlichen Wendungen ("Dies geschah", "und siehe", "geschah es") einer religiösen Bekehrung :

[...] inzwischen habe ich den Brief, den Phi[lipp] Chandos an Francis Bacon schreibt, abermals gelesen und mein Tiefgefühl vor dem Mann Hofmannsthal hat sich in großer Weise wiederhergestellt, denn es war um dieselbe Zeit wie bei dir in ein Wanken geraten. Dies geschah, als ich auf einem Schaukelstuhl saß und plötzlich voll unmotivierhaften Unmuts aufsprang, zu suchen, ob das Prologgespräch des Dichters und dieser Zeit wirklich voll solcher Erhabenheit sei als es vorher mir schien; und siehe, ich las den Schluß und als ich geendigt hatte, geschah es, daß ich ans Telefon gerufen wurde zu irgend welcher Besprechung; und ich ging ans Telefon mit dem Vollgefühl, eben einen schönduftenden Mundvoll edler Phrasen gehabt zu haben. Nun aber weiß ich wieder, daß er ein Wissener und Sprecher sehr großer Dinge ist. Und ich kann es nicht zulassen, den Symphoniker des Ödypus und der Sphinx einen 'Typos des Unproductiven' genannt zu hören.²⁸

Die abschließende Wendung läßt erkennen, wie stark bereits im Frühjahr 1910 die Vorbehalte gegen Hofmannsthal geworden waren. Der Kontroverse im "Neuen Club" trug auch das Programm des ersten "Neopathetischen Cabarets" im Mai 1910 Rechnung, das die "Décadence" zum Thema hatte. Loewenson selbst las dabei im Rahmen eines Vortrages aus Georges *Jahr der Seele* und Dichtungen Hofmannsthals vor. Daß er damit auf eine Apologie Hofmannsthals zielte, bezeugt der Entwurf seines Vortrags. Denn um Hofmannsthal dem expressionistischen Dichterideal anzunähern, betont Loewenson die visionäre Kraft und die vitalistische Grundierung seiner Dichtung. Im Gedicht "Erlebnis", das er als "grauenhaft tiefes Gedicht [...] aus einer [...] unterirdischen Landschaft der Seele"²⁹ apostrophiert, findet Loewenson "die ganzen Schauer eines Lebens, das sich nicht leben kann"³⁰.

Doch Loewensons Unterfangen, Hofmannsthal in das vitalistische Programm der Neopathetiker einzupassen, war nur von bedingtem Erfolg gekrönt. In der Öffentlichkeit beriefen sich die Frühexpressionisten bald nur

27. Karte von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 11. Februar 1910 in Berlin. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 233.

28. Brief von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 6. März 1910. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 256-259, hier 257.

29. Vgl. E. LOEWENSON, "Tragödien der Décadence – Hamlet, Dichtungen von Stefan George und Hugo von Hofmannsthal". Vortrag gehalten am ersten Abend des Neopathetischen Cabarets [1. Juni 1910]. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 371-388, hier 386.

30. Ebd. Vom Vorwurf der "Décadence" versucht Loewenson auch den Dramatiker Hofmannsthal freizusprechen, in dessen lebensgierigen Protagonisten Andrea (aus "Gestern") und Kreon (aus "Ödipus und die Sphinx") er das moderne Dilemma des ungeliebten Lebens erkennt (ebd., 387f.).

noch auf Hofmannsthal, um ihre elitäre Künftlerauffassung abzusichern, für die Hofmannsthals Essay *Der Dichter und diese Zeit* maßgeblich war. So weist Loewenson in einem Dankschreiben aus dem Juli 1910 Jakob Wassermann eine "Führerschaft" für den "Neuen Club" "in dem Sinne zu [...], den ein anderer unsrer großen Führer, Hugo von Hofmannsthal, ihm gegeben hat"³¹. In gruppeninternen Gesprächen mehrten sich die Stimmen, die die Autorität der neuklassischen Moderne überhaupt nicht mehr anerkannten. Und im Jahre 1911/12, in dem sich manche Neopathetiker dem "Sturm"-Kreis um Herwarth Walden oder der "Aktion" Franz Pfemferts anschlossen, schlug die ursprüngliche Bewunderung auch in ein öffentliches Verdikt um.

Den Wendepunkt im Verhältnis der Frühexpressionisten zur Wiener Moderne markiert Kurt Hillers despektierliche Kritik an Hofmannsthals "Ödipus"-Übersetzung, die am 21. Januar 1911 in Pfemferts Zeitschrift *Der Demokrat* erschienen war. Hiller hatte darin den sophokleischen "König Ödipus" in Hofmannsthals Übersetzung als schlechtestes Buch des Jahres 1910 deklariert³². Die Schärfe der Rezension löste unter den Mitgliedern einen Streit aus, der mit dem Ausschluß Hillers aus dem "Neuen Club" endete. Nach Hillers Entweihung und Loewensons empörter Reaktion³³ war Hofmannsthal endgültig zur Reizfigur geworden, an der sich die frühexpressionistischen Geister schieden: während der "Neue Club" um Loewenson bei seiner Wertschätzung blieb, zollte die Gruppe um Hiller nur dem Frühwerk und dem "jungen Hofmannsthal" Respekt; der politische Expressionismus schließlich verzichtete gänzlich auf Hofmannsthal als Vorbild³⁴.

31. Vgl. Bruchstück vom Entwurf eines Briefes von Erwin Loewenson an Jakob Wassermann unmittelbar nach dem 7. Juli 1910. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 399f., hier 400. Hofmannsthal spricht in seinem Vortrag "Der Dichter und diese Zeit". In: H. v. H. (wie Anm. 22), Bd. [7], *Reden und Aufsätze I* [1891-1913], Frankfurt/M. 1979, 54-81, hier 60, von dem Wunsch der Dichter nach "Anerkennung irgend einer Führerschaft". Für die folgenreiche Übertragung des Führergedankens auf den Dichter im frühen 20. Jahrhundert, vor allem im Expressionismus (z. B. Ludwig Rubiner), spielt Hofmannsthals Text eine wichtige Rolle.

32. Hillers Artikel in Form eines Offenen Briefes an Franz Pfemfert findet sich in SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 466f.

33. Ebd., 466. Loewensons Protestbrief an Hiller wegen dessen "ehrfurchtsloser Kritik" datiert vom 26. Januar 1911. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 468-470. Loewensons entschiedenen Widerspruch hatten vor allem die herablassenden Äußerungen herausgefordert, mit denen Hiller Hofmannsthal bedachte: Der kritische Passus bei Hiller lautet: "Ich habe nicht die Stirn, Hofmannsthal (dem ich köstlichste Stunden verdanke) zu tadeln, weil er dieses heut wertlose Drama übersetzt hat; jedem Künstler steht es frei, Stilübungen zu veranstalten" (ebd., 466).

34. In seinem wichtigen Aufsatz "Die Jüngst-Berliner", erschienen in der Monatsbeilage der *Heidelberger Zeitung* im Juli 1911, nennt Hiller allerdings "den frühen Hofmannsthal" unter "sechs, sieben wahrhaft Großen, die leben [...]" — denen fühlen wir uns nicht nur nicht antipodisch, sondern geradezu religiös subjiziert" (zit. nach Th. ANZ und M. STARK [Hrsg.], *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910-1920*, Stuttgart 1982, 33-36). Trotz dieses Lobs stieß Hillers erste expressionistische Anthologie *Der Kondor* (Heidelberg 1911) bei Hofmannsthal und seinen Freunden auf wenig Gegenliebe, wie die briefliche Äußerung von Rudolf Borchardt an Hofmannsthal vom 7. September 1912 bezeugt: "Von neuen Erscheinungen merke ich als letzte Phase dessen, was als Lyrik Drucker und Lobredner findet, den Condor an, — kein übler Name,

Wenn sich die Berliner Expressionisten seit 1910 zunehmend von Hofmannsthal und der Wiener Moderne distanzieren, so hängt das sicherlich auch mit dem großen Einfluß zusammen, den Karl Kraus in dieser Zeit auf die Publizistik des Berliner Expressionismus ausübte³⁵. Indem Kraus die „jüngsten Berliner“ ausdrücklich den „Jung-Wienern“ vorzog, trug er entscheidend dazu bei, daß man beide Gruppen fortan kontrastiv aufeinander bezog. Daß die Opposition nicht nur das Gruppenbewußtsein der Expressionisten prägte, sondern auch von Außenstehenden übernommen wurde, zeigt etwa ein Artikel von 1910, in dem die „Stürmer“ um Walden positiv unterschieden werden von den

[...] abgezikelten, gut temperierten, kunstästhetisch und philosophisch so fest im Sattel sitzenden jungen Herren der jüngsten Generation, die sich lyrisch oder manchmal auch unlyrisch betätigen und zu irgend einem Nichts — als „Sprachkünstler“ oder Hofmannsthalschüler, schon wieder zu einem kleinen Meister aufblicken.³⁶

II.

Die Verehrung vorbildlicher Dichter war bei den Frühexpressionisten immer auch schon — mehr oder weniger latent — mit dem gegenteiligen Bestreben gepaart, sich von der übermächtigen Tradition unabhängig zu machen. Diese Ambivalenz, die in inkonstanten Werturteilen zum Ausdruck kommt, galt weniger den toten, als vielmehr den lebenden Vorbildern, die als arrivierte Rivalen das dichterische Selbstwertgefühl beeinträchtigten. Dies scheint mir die Erklärung dafür zu sein, warum die Expressionisten bei gleichzeitiger Bewunderung Parodien auf George, Rilke und Hofmannsthal verfaßten. Die Parodien sind Ausdruck eines voluntativen Stilwandels um 1910, gründend in dem Bestreben der expressionistischen Moderne, die Unzeitgemäßheit der neuklassischen Moderne zu entlarven, um sich ihrer als

wenn das tertium comparationis aufs Aafressen beschränkt bleibt. Verse eines gewissen Heym die drin sind, eines Verstorbenen übrigens, sind gleichwohl nicht ohne Potenz [...]“ (zit. nach R. TGAHRT und W. VOLKE [Hrsg.], *Borchardt, Heymel, Schröder*, Marbach 1978 [= DLA. Ausstellungskat., 29], 220.

35. Karl Kraus hatte die Berliner „Neutöner“ zunächst entschieden gefördert; so publizierten Ernst Blass, Jakob van Hoddis, Albert Ehrenstein, Else Lasker-Schüler u. a. Gedichte in der *Fackel* (1910/11), Herwarth Walden leitete das Berliner Büro der *Fackel*. Als in der publizistischen Fehde zwischen Kraus und Alfred Kerr die Berliner Frühexpressionisten mehrheitlich für Kerr Partei ergriffen, brach Kraus 1912/13 aber die Kontakte zu den Berliner „Neutönern“ ab, die er seitdem als „Phraseure“ bekämpfte. Einen knappen Überblick über das Verhältnis von Kraus zu den Berliner Expressionisten geben ANZ und STARK (wie Anm. 34), 79f.

36. [Hans von WEBER,] „Der Sturm“. In : *Der Zwiebfisch* 2 (1910/11), H. 4 (November 1910), 139f. Wieder in ANZ und STARK (wie Anm. 34), 423f., hier 423. — Diese Opposition reicht ins 19. Jahrhundert zurück; die Gegenüberstellung von „bedeutungsvollen jung-berlinerischen Umwälzungen“ und „jung-wienerischem Getue“, die Karl Kraus 1897 vornimmt (zit. nach G. Wunberg [Hrsg.], *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, 2 Bde., Tübingen 1976, Bd. 2, 714), ist geradezu symptomatisch für das Fin de siècle; vgl. ebd., Bd. 1, lxxxvi ff. („Opposition als Ausgangssituation : Wien versus Berlin“).

überholter Stilmuster zu entledigen. Insofern als die Parodie ästhetische Selbständigkeit prätendiert, indem sie *per definitionem* gegen die verwendete Vorlage gerichtet ist und sich über diese erhebt³⁷, kam sie dem Gruppenbewußtsein der Expressionisten entgegen. Wie anfangs die Kollektive Verehrung der Vorbilder, wurde in einer zweiten Phase die Opposition zur verbindenden Gemeinsamkeit. Die parodistische Entweihung vermittelt diese beiden Stadien³⁸.

Der Übergang von der Verehrung zur Parodie kündigt sich bereits im Sommer 1909 an, wie folgende Äußerung Loewensons über Hofmannsthal bezeugt :

Ich lehre euch den Hofmannsthal. Aber man müßte Gedichte auf ihn machen und diese Gedichte würden unweigerlich seiner Sprache sein : und das wäre komisch.³⁹

Für eine parodistische Auseinandersetzung mit den Vorbildern finden sich im "Neuen Club" mehrere Beispiele. Doch gerade bei den Frühexpressionisten fällt es schwer, wie es bei Erwin Rotermund heißt, "die Grenze zu ziehen zwischen Nachahmungen, die noch im Rahmen des Vorbilds verbleiben und solchen Gebilden, welche [...] 'den Symbolismus mit dessen eigenen Ausdrucksformen parodieren'"⁴⁰. So ist in Georg Heyms Lyrik — wie beim frühen Ernst Stadler — die stilistische Anlehnung an Stefan Georges Dichtung und Manier nicht zu verkennen, ohne daß von direkten Parodien in kritischer Absicht die Rede sein könnte⁴¹. Ähnlich fragwürdig scheint es auch, das Gedicht "Herbst an den Zelten" von Jakob van Hoddiss aus dem Jahre 1909 als direkten Gegengesang auf Rilkes bekanntes Gedicht "Herbsttag" aus dem *Buch der Bilder* zu bestimmen⁴². Vers- und Strophenzahl stimmen zwar

37. Diese Definition folgt den Bestimmungen von E. ROTERMUND, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München 1963, Th. VERWEYEN und G. WITTING, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt 1979, und W. FREUND, *Die literarische Parodie*, Stuttgart 1981 (= SM, 200).

38. Zum Begriff der "zeremoniellen Entweihung" vgl. E. GOFFMANN, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt/M. 1971, 94ff.

39. Aus einem Brief von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 16. Juli 1909. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), 41-44, hier 43.

40. Vgl. E. ROTERMUND, "George-Parodien". In : *Stefan George Kolloquium*, Hrsg. von E. Heftrich, P.G. Klussmann und H.J. Schimpf, Köln 1971, 212-225 (Diskussion 226-230), hier 221. Das zwiespältige Verhältnis der Expressionisten zu Stefan George behandelt M. DURZAK, *Zwischen Symbolismus und Expressionismus : Stefan George*, Stuttgart [usw.] 1974.

41. Dem Versuch von K. MAUTZ, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*, Frankfurt/M. und Bonn 1961, 23ff. u. ö., einige Gedichte Heyms als direkte Parodien bestimmter Gedichte Georges zu erweisen, mangelt es, wie ROTERMUND (wie Anm. 38), 221, feststellt, an Beweiskraft.

42. Vgl. R.M. RILKE, "Herbsttag". In : *Sämtliche Werke*. Hrsg. von E. Zinn in Verbindung mit R. Sieber-Rilke und C. Sieber. Bd. 1, *Gedichte I*, Frankfurt/M. 1955, 398 (Inc. : "Herr : es ist Zeit"). Die Parodie von van Hoddiss lautet :

Herbst an den Zelten
Spürst Du's in den Lüften wintern ?
Frühe bricht herein die Nacht.
Und der Satan zeigt den Hintern.

überein, auch gewisse thematische Analogien sind zu erkennen, doch lassen sich die sprachlichen und stilistischen Eigenheiten bei van Hoddis, etwa das groteske Zeugma in den Versen 3 und 4, kaum auf die mutmaßliche Vorlage zurückführen.

Aufschlußreicher für die Funktion der Parodie im "Neuen Club" scheint mir das Gedicht "Der Bindfaden" zu sein, das Ernst Loewenson und Jakob van Hoddis gemeinsam während eines nächtlichen Spaziergangs oder einer Zechtour am 1. August 1910 verfaßten :

Der Bindfaden

(Rainer Maria Rilke gewidmet)

- Du bist der Zage, bist der Blasse,
 Du bist der Nervigte und Krasse,
 Du bist, der ohne Unterlasse
 Dem Dienst der Völker sich geweiht.
- 5 Du bist der Hehre und Fürbasse.
 Du bist der Ritter im Kürasse,
 Du bist die feuchte Kaffeetasse
 In dieser fingerwunden Zeit.
- 10 Du bist der Fluß und bist die Gasse,
 Du bist der Blitzstrahl allem Hasse,
 Der Sturm bist du, du bist die Masse,
 Schwer knallt dein Bett, dein Fuß tritt breit.
- Du bist die Klasse mit dem Basse,
 Du bist das Walten und die Rasse,
- 15 Du bist Diogenes im Fasse
 Von Ewigkeit zu Ewigkeit.⁴³

Es bedürfte nicht der Widmung, um im alkoholgeborenen Gemeinschaftswerk einen Gegengesang auf Rilke zu erkennen. Denn in der periphrastischen Enumeratio definitorischer Metaphern ("ist-Prädikation") mit dem anaphorischen "Du bist" parodieren Loewenson und van Hoddis eine charakteristische Gedichtform, wie sie Rilke in allen drei Büchern seines *Stunden-Buches* (1905) verwendet hat. Der Titel der Parodie weist auf das serielle Bauprinzip dieser Gedichte hin, was durch den sinnlosen Dauerreim noch unterstrichen

-
- 5 Und die Gärten ihre Pracht.
 Leise fremde Winde.
 Es errötet schon das Laub.
 Suchst du nach dem fremden Kinde ?
 Auf den Straßen wirbelt Staub.
 Und es schnarren die Trompeten :
- 10 "Liebe fest ! Die Sehnsucht bleibt !"
 Armer Kerl ! Jetzt willst du beten ?
 Ha. Was bist du unbeweibt !

(J. VAN HODDIS [d.i. Hans Davidsohn], *Dichtungen und Briefe*. Hrsg. von R. Nörtemann, Zürich 1987, 110 und 515ff. [Kommentar]).

43. E. Loewenson und J. van Hoddis. In : VAN HODDIS (wie Anm. 42), 156 und 532 [Kommentar].

wird. Folgende drei Gedichte Rilkes kommen als Vorlage am ehesten in Frage : 1. "Du bist der raunende Verrußte", 2. "Du bist der Alte, dem die Haare" und 3. "Du bist der Arme, du der Mittellose"⁴⁴. Doch handelt es sich bei dem "Bindfaden" um keine "Einzeltextparodie", sondern um eine "Textklassenparodie", bei der in Form eines Pastiche die ganze Gruppe von Rilkes "Du bist"-Gedichten parodiert wird. So findet sich die dreifache anaphorische Verwendung des "Du bist" bei Rilke nur in der Eingangsstrophe eines einzigen Gedichtes :

DU bist der Arme, du der Mittellose,
du bist der Stein, der keine Stätte hat,
du bist der fortgeworfene Leprose,
der mit der Klapper umgeht vor der Stadt.

Der Schlußvers "Von Ewigkeit zu Ewigkeit" wiederum ist wörtlich aus "Du bist der raunende Verrußte" übernommen, wo er als charakteristischer Kehrreim vorkommt. Die Pastiche-Form der Rilke-Parodie von Loewenson und van Hoddis läßt auf die kritische Absicht schließen : die Parodie diente den Frühexpressionisten dazu, die gezierte Manier und den gesuchten Stil der neuklassischen Dichter zu entlarven.

Um die stilistischen Eigenheiten der Vorbilder als bloße Masche zu decouvrieren, wandte man sie mit Vorliebe auf triviale Alltagssituationen an. So läßt Georg Heym in einem szenischen Fragment aus dem Jahre 1911 einen Bäckermeister einen Monolog in der Art von Hofmannsthals "Ballade des äußeren Lebens" sprechen. Die komische Wirkung resultiert daraus, daß das polysyndetische Bauprinzip nicht mehr das Werden und Vergehen alles Lebens illustriert, sondern den Kampf um einen Platz in der Straßenbahn :

Gewaltig sausen die Elektrischen.
Und viele stehen an der Haltestelle.
Und wollen alle mit dem einen Wagen.⁴⁵

In der Weiterführung des Monologs erprobt Heym parodistisch neben dem Polysyndeton weitere typische Stilmittel Hofmannsthals und der Wiener Moderne, wie die häufige Verwendung des Adjektives "alle", "viele", die gezielte dialektale Elision des Schluß-"e", die Vorliebe für deiktische Formeln und allgemeine Aussagen oder die Voranstellung des Genitivs. Während sprachlich immer eine gewisse Entsprechung zu Hofmannsthals "Ballade des äußeren Lebens" gewahrt bleibt, soll die thematische Detraktion, wie der Fäkalbereich in der folgenden Passage, die Manier Hofmannsthals bloßstellen :

44. Vgl. RILKE (wie Anm. 42), 276, 318 und 356. Als Vorlage kämen außerdem die Gedichte "Du bist der Tiefste" (ebd., 283) und "Du bist die Zukunft, großes Morgenrot" (ebd., 326), in Frage.

45. Vgl. HEYM (wie Anm. 20), Bd. 2, *Prosa und Dramen*, München ²1986, 885-887, hier 885. Daß es sich bei diesem Bruchstück um eine Hofmannsthal-Parodie handelt, ist der Forschung bisher entgangen.

Weit ist der Städte Meer mit [Lichtern] hell
 Und viele Lampen scheinen unten grell,
 Die wandern in die trübe Nacht hinaus.
 Viel Fenster sind im Raume rings erhellt.
 Dort sitzen viele am Familientisch.
 Und welche gehn zu Bett, und dort
 Ein Mädchen grade schiebt den Nachtopf fort.

So sind der Lose viele hier verstreut.
 Und alles lebet aneinander hin,
 Und wirret sich, und niemand weiß den Sinn.
 Dort eine Hebamm springt die Trepp hinan
 Mit dem Klistier. [...] ⁴⁶

Die zentrale Bedeutung der Parodie für den Stilwandel um 1910 blieb in der Forschung bisher unberücksichtigt. Die expressionistische Parodie bildet das Ungenügen an der überkommenen Form ab, wie sie die neuklassische Moderne vorgeprägt hat. Sie vermittelt die Erkenntnis, daß die Sprache der Väter nicht mehr zur Artikulation des eigenen Lebensgefühls taugt. Der Parodie kommt für den Stilwandel um 1910 aber eine doppelte Funktion zu : sie verhilft den Expressionisten dazu, die übernommenen Formen als nur geliehene Identitäten zu durchschauen⁴⁷, und gleichzeitig im Zersingen dieser Formen zu eigener Identität und Authentizität zu finden.

Diese gleichermaßen destruktive wie konstruktive Funktion der Parodie zeigt sich besonders deutlich in der parodistischen Reaktion auf die Wiener Moderne. Wie sich mit ihr die Berliner Frühexpressionisten auseinandersetzen, soll exemplarisch an einer Einzeltextparodie und an einer Textklassenparodie vertieft werden.

Beispiel für die Parodie eines Einzelgedichts ist Alfred Lichtensteins "Komisches Lied" vom 21. Juni 1910. Bei der parodierten Vorlage handelt es sich um das seinerzeit bekannte Programmgedicht der Wiener Moderne : Felix Dörmanns "Was ich liebe". Die bekenntnishafte Programmatik in Dörmanns Gedicht zeigt sich vor allem in der strukturbildenden Anapher "Ich liebe" :

Was ich liebe.

Ich liebe die hektischen, schlanken
 Narzissen mit blutrothem Mund;
 Ich liebe die Qualengedanken,
 Die Herzen zerstoehen und wund;

5 Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
 Die Frauen mit müdem Gesicht,

46. Ebd., 886.

47. Vgl. A. LICHTENSTEIN, "Etwa an einen blassen Neuklassiker". In : *Dichtungen*. Hrsg. von K. Kanzog und H. Vollmer, Zürich 1989, 41 und 307 (Kommentar). Der abschließende Paarreim wirft dem anonymen Neuklassiker, mit dem wohl Ernst Blass gemeint ist, eine geliehene Identität vor :

Wer trillert nun die imitierte Flöte :
 Verlogner Shakespeare und erborgter Goethe.

- Aus welchen in flammenden Zeichen,
Verzehrende Sinnenglut spricht;
- 10 Ich liebe die schillernden Schlangen,
So schmiegsam und biegsam und kühl :
Ich liebe die klagenden, bangen,
Die Lieder von Todesgefühl;
- 15 Ich liebe die herzlosen, grünen
Smaragde vor jedem Gestein;
Ich liebe die gelblichen Dünen
Im bläulichen Mondenschein;
- 20 Ich liebe die glutendurchtränkten,
Die Däfte, berauschend und schwer;
Die Wolken, die blitzedurchsengten,
Das graue wuthschäumende Meer;
- Ich liebe, was niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang :
Mein eigenes, urinnerstes Wesen
Und alles, was seltsam und krank.⁴⁸

In seiner Widmung hat Alfred Lichtenstein den Namen des Dichters zu "Dörrmann" verballhornt. Lichtenstein imitiert Dörrmanns Gedicht in Strophenform und im dreihebigen Versmaß mit den charakteristischen Doppelsenkungen. Auch die strukturbildende Anapher, das neunmalige "Ich liebe" übernimmt er aus der Vorlage. Die beiden Anfangsverse betonen die programmatische Opposition zum Ästhetizismus der Wiener Moderne. Lichtensteins Gegengesang beruht auf einer Reihe von Substitutionen :

Komisches Lied
(An Felix Dörrmann)

- Ich hasse die farblose Feinheit
Erklügelter Nervenkultur.
Ich liebe die bunte Gemeinheit
der schamlosen, nackten Natur.
- 5 Ich liebe die wulstigen Falten
Um Augen mit brandrotem Rand
Ich liebe die feisten Gestalten
Der Dimen in geilgrellem Tand.
- 10 Ich liebe die buckligen Schreiber,
Die schielend zum Erdboden sehn.
Ich liebe die kugligen Leiber
Der Schwangeren in ihren Wehn.
- 15 Ich liebe die Burschen mit wirrem
versoffnen, vertierten Gesicht,
Wenn heiser sie johlen bei irrem
Oft schon sich verlierenden Licht.

⁴⁸ F. DÖRMANN [d. i. Felix Bidermann], "Was ich liebe". In : *Sensationen*, Wien ²1897 [zuerst 1892], 22f.

Ich liebe die dicken Athleten
 Mit bulldoggenstarkem Popo.
 Ich liebe, die fluchen, nicht beten
 20 Und bin vielleicht selbst etwas roh.

Ich liebe die gräßliche Sünde
 So sehr wie das schuldlose Kind,
 Weil wir ja doch alle nur blinde
 Unselige Blödlinge sind.⁴⁹

In Dörmanns Gedicht betreffen die Liebesbekenntnisse unterschiedslos lebendige Wesen und tote Dinge, wobei die Sensationen, die von unbelebter Materie ausgehen, deutlich überwiegen. Dagegen sind es bei Lichtenstein ausschließlich Lebewesen, die das lyrische Ich affizieren. Die Verabsolutierung der ästhetischen Reize, wie sie Dörmanns Gedicht programmatisch feiert, wird von Lichtenstein vital und drastisch umgemünzt. Damit gewinnt die Parodie aber unter der Hand entgegengesetzten programmatischen Wert; aus

49. LICHTENSTEIN (wie Anm. 47), 140 und 337f. (Krit. App.). Die Emendation der Widmung ("Dörmann" statt "Dörrmann" verkennt die komische Absicht der Verballhornung. – Schon vor Lichtenstein war in der Wiener *Muskete* 1 (1906), Nr. 22, eine Parodie auf Dörmanns Gedicht erschienen, als deren Verfasser ein gewisser "de Gal." zeichnet :

Ich liebe die Nesseln und Disteln
 Und Scherben von grünem Glas.
 Ich liebe die schwärenden Fisteln,
 Den eiternden Knochenfraß.
 5 Ich liebe die Kröten und Molche
 So klebrig und schlüpfrig und kalt.
 Ich lieb' von den Frauen nur solche,
 Die runzlig und wacklig und alt.
 Ich liebe die jauchenden Däfte,
 10 Dünggrube und Sammelkanal,
 Ich liebe die modrigen Gräfte
 Und Lieder von gichtischer Qual.
 Ich liebe, was keinem gefallen,
 Was niemand zu lieben versteht :
 15 Ich liebe mich selber vor allen
 Und jegliche Perversität.

(zit. nach H.E. GOLDSCHMIDT, *Quer sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende*, Wien und München 1976 [= Wiener Themen], 107). Lichtensteins "Komisches Lied" ist von dieser Parodie, welche nur auf dem banalen Prinzip der thematischen Verkehrung bzw. Verhäßlichung beruht, unabhängig. Viel näher steht es dagegen der parodistischen Vitalisierung Dörmanns durch Max HERRMANN-NEISSE aus dem Jahre 1909 :

Ich liebe ...
 Ich liebe Verbrechen, ich liebe Skandal,
 ich liebe Huren und liebe Proleten,
 ich liebe es, vor den Bauch zu treten,
 so bin ich nu'mal !
 5 Ich liebe alles, was andern fatal,
 ich liebe Ehebrecher und Diebe,
 ich liebe sogar die platonische Liebe —
 ich bin anormal !
 Ich hasse Sitte und Pflicht und Moral,
 10 ich hasse Pastoren und Polizisten,
 Fürsten, Hebammen und Juristen,
 so bin ich nu'mal !

(M. H. : *Gesammelte Werke*. Hrsg. von K. Völker, *Gedichte* 3, Frankfurt/M. 1987, 39).

Dörmanns Bekenntnis zu raffiniert-dekadenter Ästhetik wird ein Bekenntnis zur unvermittelten Vitalität des Lebens. Lichtensteins Parodie auf Dörmanns Programmgedicht der Wiener Moderne gerät zum Programmgedicht des Berliner Frühexpressionismus. Die Parodie leistet somit einen wesentlichen Beitrag zur poetischen Selbstfindung : sie zeigt das formale Ungenügen der Wiener Moderne und erwirkt darüber hinaus eine neue Ausdrucksform. So vermittelt die Parodie die Stadien der Verehrung und Ablehnung, erborgte und eigene Identität. Hofmannsthal und der Wiener Moderne kommen in diesem Prozeß entscheidende Bedeutung zu.

Auch das Beispiel für eine Textklassenparodie stammt von Alfred Lichtenstein : "Der Barbier des Hugo von Hofmannsthal" erschien im November 1912 in der "Aktion"⁵⁰.

Der Barbier des Hugo von Hofmannsthal

- So steh ich nun die trüben Wintertage
 Von früh bis spät und seife Köpfe ein,
 Rasiere sie und pudre sie und sage
 Gleichgültige Worte, dumme, Spielerein.
- 5 Die meisten Köpfe sind ganz zugeschlossen,
 Sie schlafen schlaff. Und andre lesen wieder
 Und blicken langsam durch die langen Lider,
 Als hätten sie schon alles ausgenossen.
 Noch andre öffnen weit die rote Ritze
- 10 Des Mundes und verkünden viele Witze.
 Ich aber lächle höflich. Ach, ich berge
 Tief unter diesem Lächeln wie in Särge
 Die schlimmen, überwachen, weisen Klagen,
 Daß wir in dieses Dasein eingepreßt,
- 15 Hineingezwängt sind, unentrimbar fest
 Wie in Gefängnisse, und Ketten tragen,
 Verworrne, harte, die wir nicht verstehen.
 Und daß ein jeder fern sich ist und fremd
 Wie einem Nachbar, den er gar nicht kennt,
- 20 Und dessen Haus er immer nur gesehen hat.
 Manchmal, während ich an einem Kinn rasiere,
 Wissend, daß ein ganzes Leben
 In meiner Macht ist, daß ich Herr nun bin,
 Ich, ein Barbier, und daß ein Schnitt daneben,
- 25 Ein Schnitt zu tief, den runden frohen Kopf,
 Der vor mir liegt (er denkt jetzt an ein Weib,
 An Bücher, ans Geschäft) abreißt von seinem Leib,
 Als wäre er ein lockrer Westenknopf ...
 Dann überkommst mich plötzlich : dieses Tier.
- 30 Ist da. (Das Tier.) Mir zittern beide Knie.
 Und wie ein kleiner Knabe, der Papier
 Zerreißt (und weiß es nicht, warum),
 Und wie Studenten, die viel Gaslaternen töten,
 Und wie die Kinder, die so sehr erröten,
- 35 Wenn sie gefangner Fliegen Flügel brechen,

50. LICHTENSTEIN (wie Anm. 47), 21f. und 300f. [Kommentar].

So möchte ich oft wie von ungefähr,
 Wie wenn es eine Art Versehen wär,
 An solchem Kinn mit meinem Messer ritzen.
 Ich säh zu gern den roten Blutstrahl spritzen.

Die Strophenform der Parodie ist eigenständig. Drei zehnerstrophigen Strophen folgt eine um zwei Verse verkürzte Strophe, die durch Reim mit einem isolierten Schlußvers verbunden ist. Mit der strophischen Unruhe, die gegen Ende in das Gedicht kommt, geht eine sukzessive Unordnung in der Reimfolge einher. Während die erste Strophe noch ein regelmäßiges Reimschema aufweist, enthält die zweite Strophe unreine Reime und eine Weise (V. 17), und in der dritten Strophe sind gar vier Verse reimlos (21, 23, 29, 30). Reimlosigkeit bestimmt auch den Anfang der vierten Strophe, bevor zwei Paarreime für einen harmonischen Abschluß sorgen. Diese Demolierung metrischer Regelmäßigkeit, die bis zur vierten Strophe eskaliert, ist der äußere Reflex von Lichtensteins dynamischem Affront gegen Hofmannsthal. Denn in sprachlich-stilistischer wie thematischer Hinsicht verändert sich die "Dialogizität" (Bachtin) zwischen Lichtensteins Parodie und Hofmannsthals Dichtung.

Lichtensteins Parodie imitiert die Form des Rollengedichts, wie sie für den "Gestalten"-Zyklus des jungen Hofmannsthal typisch ist. Analog zu dessen bekanntestem Rollengedicht "Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt :." kommt auch in Lichtensteins Parodie der dienende Part in einer Herr-Knecht-Konfiguration zu Wort. Beide Knechtsgestalten ergehen sich in elegischen Klagen ("Weh" bzw. "Ach"), doch ihre Wunschwelten variieren beträchtlich : während Hofmannsthals Gefangener von der Freiheit träumt, erwacht im "Barbier des Hugo von Hofmannsthal" der Drang, den Klienten zu ermorden. In seinem Aggressionstrieb und imaginären Rollentausch ("daß ich Herr nun bin", V. 23) entfernt sich Lichtensteins Rollen-Ich vom Sprachstil Hofmannsthals.

Die Verse 1-28 imitieren sprachlich und stilistisch auffällige Figuren und Wendungen aus verschiedenen Gedichten Hofmannsthals. Für die Klagen über die Entfremdung der Menschen und über die Flüchtigkeit des Lebens, auch für die sprachkritischen Äußerungen finden sich viele Entsprechungen. So sind die die Wendungen "und sage | Gleichgültige Worte, dumme" (V. 3f.) und "Noch andre öffnen weit die rote Ritze | Des Mundes und verkünden viele Witze" (V. 9f.) in ihrer Kombination ein banalisierender Rekurs auf die Verse aus der "Ballade des äußeren Lebens" : "und immer wieder | Vernehmen wir und reden viele Worte". Die Parallelisierung mit den "andren" verweist auf Hofmannsthals "Manche freilich ...", während der Schluß der zweiten Strophe sich inhaltlich auf die dritte Strophe der Terzinen "Über Vergänglichkeit" bezieht :

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
 Herüberglitt aus einem kleinen Kind
 Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.⁵¹

51. HOFMANNSTHAL, "Terzinen I. Über Vergänglichkeit". In : H. v. H. (wie Anm. 22), Bd. [1], *Gedichte. Dramen I* (1891-1898), Frankfurt/M. 1979, 21.

Der Beginn der dritten Strophe, in der der Barbier seinen Mordgedanken ausspinnt, parodiert gedanklich und sprachlich den Schluß der "Terzinen II", die den unmerklichen Übergang vom Leben zum Tod darstellen :

Und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren
Schlaftrunken Gliedern still hinüberfließt
In Bäum und Gras, und sich matt lächeln zieren
Wie eine Heilige, die ihr Blut vergießt.⁵²

Zu den charakteristischen Stilmitteln Hofmannsthals, die Lichtenstein verarbeitet, zählen die Polysyndeta, die Distinktionen und Präzisierungen durch nachgetragene Adjektive ("Worte, dumme", V. 4, "und Ketten [...], | Verworne, harte", V. 16f.), die pleonastischen Beschwörungen ("eingepreßt, | Hineingezwängt [...], unentrinnbar fest", V. 14f.⁵³) und die ausführlichen Vergleiche. Auch die Aposiopese, in der Vers 28 verhallt, erinnert an Hofmannsthal. Doch die beiden folgenden Verse, in denen der Reim versagt, fallen sprachlich und thematisch aus dem Rahmen der Parodie : Das Rollen-Ich, das zum Objekt seines Mordtriebes wird, schildert diese Veränderung in elliptischen Kurzsätzen, die in asyndetischer Parataxe hart aufeinander folgen. Diese beiden Verse, in denen Form und Inhalt auf unerhörte Weise übereinstimmen, weisen auf einen eigenen lyrischen Ton Lichtensteins hin. Zur kontrastiven Hervorhebung dieses neuartigen lyrischen Sprechens fällt Lichtenstein mit Beginn der vierten Strophe wieder in seine Hofmannsthal-Parodie zurück. Hier konzentriert er noch einmal dessen stilistische Eigenheiten (Polysyndeton, autonomer Vergleich, dialektale Elision, etc.), um durch den komischen Widerspruch zwischen gekünstelter Manier und Trieb-Thematik die Antiquiertheit Hofmannsthals und der Wiener Schule zu erweisen.

Ihre Funktion als Instrument poetischer Selbstfindung unterscheidet die expressionistische Parodie grundlegend von den vielen unverbindlich-komischen Parodien. Diese Differenz fördert ein Vergleich mit zeitgenössischen Hofmannsthal-Parodien zutage.

Die frühen Parodien aus dem Wiener Fin de siècle haben es vor allem auf die Rätselhaftigkeit der Lyrik des jungen Hofmannsthal abgesehen. Vertauschung und Banalisierung sollen den kryptischen Tiefsinn der Vorlage — dies gilt insbesondere für die Parodien des "Lebenslieds" — als bloßen Unsinn decouvrieren⁵⁴. Anspruchsvoller ist Christian Morgensterns Hofmannsthal-Parodie aus dem Jahre 1901, die im Erstdruck der *Schallmühle* (1928) den verallgemeinernden Titel "Wiener Schule" trägt⁵⁵. In ihrer Strophenform

52. Ebd.

53. Vgl. Hofmannsthals tautologische Formel in den Terzinen "Über Vergänglichkeit", V. 3 : "Fort [...], für immer fort, und ganz vergangen ?" (ebd.).

54. Vgl. GOLDSCHMIDT (wie Anm. 49), 83ff., sowie Th. VERWEYEN und G. WITTING, *Deutsche Lyrik-Parodie aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1983, 102 und 158ff.

55. Morgenstern bewunderte im übrigen die Dichtungen Hofmannsthals. Seine Parodie auf Hofmannsthal und die "Wiener Schule" lautet :

UND MEINE SEELE stand vor steilen Bergen
Und hatte sehr zu tun mit ihrem Kerne;

von zwei Quartetten und einem Terzett bei durchgängiger Reimverkettung präsentiert sie eine unvollkommene Vermengung der beiden Strophenformen, die für den jungen Hofmannsthal charakteristisch sind : Sonett und Terzine. Morgensterns Parodie imitiert mehrere typische Stileigenheiten Hofmannsthals im Übermaß : das anaphorisch betonte Polysyndeton, das in Aposiopesen verhallende Sprechen, Gradbezeichnungen bei Adjektiven (“sehr”) und eine Vorliebe für antiquiert-dialektale Formen wie die Vergleichspartikel “als wie” in Vers 10, die Hofmannsthal im Schlußvers seiner Terzinen “Über Vergänglichkeit” gebraucht (“So eins mit mir als wie mein eignes Haar”). Doch im Semantischen bleibt die Parodie hinter der Stilkritik zurück. Morgenstern erprobt Hofmannsthals Stilmuster lediglich als Kontrastmittel für seine Unsinnspoesie.

Mit Vorliebe nahmen sich die Parodisten der “Ballade des äußeren Lebens” an, die sich wegen ihrer polysyndetischen Struktur und Sentenzenhaftigkeit zur Destruktion anbot. Der Parodie-Virtuose Hanns von Gumpenberg verfaßte um 1900 eine versgetreue Parodie mit einer zusätzlichen Strophe, in der das allgemein-verhüllende Sprechen in Lüsterheit umschlägt⁵⁶. Das Prinzip

-
- 5 denn aus ihm sproßte wie aus weiter Ferne
ein ganzer Haufe von sehr großen Zwergen —
die regungslose rote Augensterne
auf sie hinhefteten ... Da kam der Ferge
und warf den schwersten seiner schweren Särge
auf mich, daß ich sehr tiefe Schmerze[n] lerne.
Und Wölfe saßen rings um die Zisterne ...
- 10 Und eine Stille ging als wie ein Scherge ...
Und ich erwachte dumpf in der — Taberne.

In : Ch. M., *Werke und Briefe*, Bd. 3, *Humoristische Lyrik*. Hsrg. von M. Cureau, Stuttgart 1990, 389. Der Kommentar ebd., 856, reduziert Morgensterns Parodie auf die Übererfüllung des polysyndetischen Stils und wähnt in der “Ballade des äußeren Lebens” die einzige Vorlage.

56. Die Parodie von Hanns von Gumpenberg lautet :

- Und sehr ...
- Ballade des äußeren Lebens
- Und Kinder wachsen mit sehr weißen Zähnen,
Die dann so gelb doch werden wie die Primeln,
Und alle gehen wir uns müd, und gähnen.
- 5 Und grüne Pflaumen hängen in den Himmeln,
Die blau wie tote Schwalben niederschlagen
Und sehr bekümmert liegen, und verschimmeln.
Und immer weht der Wind in unsern Tagen,
Und immer reden wir sehr viele Worte,
Und selten solche, die uns selbst behagen.
- 10 Und Worte laufen sehr umher, und Orte
Sind da und dort, und auch bemerkenswerte,
Von dieser und auch von jener Sorte :
Und Formen sind auch manchmal, sehr verehrte,
Und wo sie sich zu einer Wölbung fügen,
- 15 Da scheint sehr nah, was ferne sich verwehrte ...
Allein wozu ? Sehr flüchtig ist ihr Trügen
Und sehr belanglos die's gesehen haben,
Da wir uns selbst nur sehr und meistens rügen.
Was frommt dies Spiel uns so früh gebleichten Knaben,
- 20 Die einsam wir und so verschieden sind

von Gumpenbergs Gegengesang besteht in einer banalisierenden Substitution der Inhalte, die nicht nur Hofmannsthals Manier, sondern auch seine Glaubwürdigkeit in Frage stellt. Die Parodie auf die "Ballade des äußeren Lebens", die der mit den Berliner Expressionisten vertraute Hans Heinrich von Twardowski im Jahre 1919 veröffentlicht hat⁵⁷, hält sich weniger als Gumpenberg an den Text der Vorlage; vielmehr beschränkt sie sich auf die Überbetonung eines einzigen charakteristischen Stilmerkmals, des anaphorisch betonten Polysyndeton. Dagegen bleiben die "semantisch-thematischen Beziehungen zur Vorlage allenfalls vage"⁵⁸. Das charakteristische Stilmuster dient Twardowski zu einer Abrechnung mit Hofmannsthal, die deutlich von der expressionistischen Kritik beeinflusst ist. Hofmannsthal steht nämlich als Vertreter des "Jungen Wien" im Kreuzfeuer der Parodie, wie Vers 12 ("Und sagen: 'Wien'") und die repräsentative Form der ersten Person Plural bezeugen. Wenn ihm Pose, Kultiviertheit, Neuklassizismus und mangelnde Vitalität vorgeworfen werden, so ist damit auch die Gruppe der "Jung-Wiener" gemeint. Doch anders als bei Lichtenstein ist diese Kritik der Parodie

Und gern uns mit uns selber nur begaben ?
 Wie könnten wir an allem dem genesen ?
 Und dennoch sagt sehr viel, der "Pleite" sagt,
 Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
 25 Wie stille Tropfen aus den hohlen Käsen.
 (Nach Hugo von Hofmannsthal)

(zit. nach K.P. Dencker [Hrsg.], *Deutsche Unsinnspoeseie*, Stuttgart 1978, 170 f.).

57. H. H. VON TWARDOWSKI, *Der rasende Pegasus*, Berlin 1919, 18 :

Monolog eines jungen Mannes von vierzig Jahren
 Das sind die Tage, über denen allen
 Flamingoblaues Dämmern liegt.
 — — Und hören sehr perverse Orgeln schallen
 Und Traueraffen aus den Bäumen fallen
 5 Und sind sehr satt.
 Und sind sehr matt und alt.
 Und tragen uns mit kränklichen Gebärden
 Und wissen, daß wir waren, was wir werden.
 Und es ist gut.
 10 Und schreiben öfter matte Operntexte.
 Und zählen still vom ersten bis ins sechste.
 Und sagen: "Wien".
 Und sind noch immer wie vor zwanzig Jahren.
 Und wissen, daß wir werden, was wir waren.
 15 Und wedeln sanft.
 Und wandeln in der guten Abendröte.
 Und spielen gern und sehr den alten Goethe.
 Und sind sehr fein.
 20 Und schreiben edle Auf- und Niedersätze.
 Und stellen uns auf sehr belebte Plätze.
 Und denken nichts.
 Und haben einen sehr gepflegten Stil.
 Und nicken mit dem Kopfe ganz und viel.
 Und wirken sehr ornamental.
 25 Und sind in dieser Welt wie Fremde.
 Und tragen in der Nacht ein seidnes Hemde.
 Und werden nächstens wohl katholisch werden.

Text auch in VERWEYEN und WITTING (wie Anm. 54), 112.

58. VERWEYEN und WITTING (wie Anm. 54), 280.

nur aufgepfropft und kein integraler Bestandteil. Auch wird mit der parodistischen Destruktion kein ästhetisches Gegenmodell erprobt. Dies unterscheidet nicht nur Twardowskis spätexpressionistischen Nachklang, sondern auch die späteren Hofmannsthal-Parodien von denen der Frühexpressionisten. Es sei nur an Friedrich Torbergs Parodie erinnert, deren vier Verse den Abschluß eines Terzinengedichts imitieren⁵⁹. Sie übernimmt den drittletzten Vers der "Ballade des äußeren Lebens", tauscht aber das Wort "Abend" gegen "Traktl" aus. Indem er die Authentizität des Expressionisten Traktl gegen den Stilkünstler Hofmannsthal ins Feld führt, steht auch Torberg in der Tradition der frühexpressionistischen Parodie. Doch bleibt das ästhetische Gegenmodell unausgeführt⁶⁰.

Zusammenfassend sei festgestellt: Mit den Parodien auf die Wiener Moderne entledigen sich die Berliner Frühexpressionisten ihrer neuklassischen Vorbilder und gewinnen dabei einen eigenen Stil. Wie anfänglich die gemeinsame Verehrung, wird nach der parodistischen Erledigung die gemeinsame Ablehnung zum verbindenden Merkmal der Avantgarde. Das militant-groteske Programm, das Jakob van Hoddis im Herbst 1912, entwirft, enthält eine regelrechte Kriegserklärung an Hofmannsthal⁶¹. Die arrivierten Repräsentanten der Wiener Moderne sieht man nurmehr als pure Stilkünstler, die ganz in einer Manier ohne existentielle Deckung aufgehen. Im Selbstgefühl, einen authentischen Stil gefunden zu haben, werfen die Expressionisten ihren ehemaligen Vorbildern unwahrhaftigen Stilismus vor. So wird ein gereimter Eintrag Hermann Bahrs im Fremdenbuch einer Berghütte als Beweis gegen den dichterischen Anspruch verwendet⁶². Die kritische Würdigung der "Österreichischen Prosa", die Albert Ehrenstein im Jahre 1914 im *Sturm* veröffentlicht, weitet den Vorwurf des Stilsurrogats auf die ganze Gruppe der Jung-Wiener aus. Ein annihilierender Ton prägt Ehrensteins Artikel:

Die bisher — aus Scheingründen — repräsentativ standen für die epische Prosa Deutsch-Österreichs: Die Schnitzler und Bartsch haben leider nachgelassen oder werden erkannt, agnosziert [...].⁶³

59. Friedrich TORBERG:

Hofmannsthal

Und Dichter wachsen auf und lesen vieles,
und sind wie Lamm und Pfau, und sehr umragt
von der Bemühtheit ihres eignen Stiles.

Und dennoch sagt der viel, der "Traktl" sagt.

(zit. nach VERWEYEN und WITTING [wie Anm. 54], 132 und 272).

Torbergs Gedicht parodiert die "Ballade des äußeren Lebens, spielt aber thematisch ("Lamm" und "Pfau") auch auf das "Lebenslied" an (vgl. ebd. 273).

60. Ebenso äußerlich bleibt auch Robert Gernhardts moderne "Blödelparodie" auf die "Terzinen über Vergänglichkeit"; vgl. R. G., "Terzinen über die Vergeßlichkeit nach Kuno von Hofmannsthal". In: R. G., *Wörtersee*, Frankfurt/M. 1981, 172.

61. Vgl. Schreiben des Jakob van Hoddis an E. Loewenson vom 20. Oktober 1912. In: VAN HODDIS (wie Anm. 42), 232.

62. Vgl. J. A., "Das Fremdenbuch auf dem Anninger". In: *Der Sturm* 1 (1910), Nr. 25, 200.

63. Vgl. A. EHRENSTEIN, "Österreichische Prosa". In: *Der Sturm* 5 (1914), 98f., hier 98.

Am deutlichsten wird der expressionistische Vorwurf eines uneigentlichen Stils in dem Passus über Richard Schaukal, bei dem Hofmannsthal als Kronzeuge fungiert :

Selbst hat er [Schaukal] — ein anderer Hofmannsthal — keinen eigenen Stil, existiert an sich ebensowenig wie dieser vormals geschätzte, inkonstante Neolibrettist.⁶⁴

Ein spätes Zeugnis dafür, wie sich das Selbstverständnis der Berliner Moderne in Opposition zur Wiener Moderne artikuliert, liefert Alfred Döblins Romantheorie *Der Bau des epischen Werks* (1928). Darin parodiert Döblin die Eingangspassage von Arthur Schnitzlers Roman *Fräulein Therese*, um die Antiquiertheit der traditionellen Berichtform zu erweisen und im Gegenzug ein eigenes Programm "zur zukünftigen Epik" zu präsentieren⁶⁵.

Achim AURNHAMMER



64. Ebd., 99.

65. Vgl. A. DÖBLIN, "Der Bau des epischen Werks". In : A. D., *Ausgewählte Werke : Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von E. Kleinschmidt, Olten und Freiburg im Br. 1989, 215-245, hier 216. Döblins Parodie "eines beliebigen Romans" folgt im Wortlaut Schnitzlers Romananfang, verändert aber die Eigennamen, Orts- und Zeitangaben der Vorlage.

HANNS EISLER ENTRE VIENNE ET BERLIN

Parmi les trois grands élèves compositeurs d'Arnold Schönberg qui forment le noyau de la fameuse deuxième école de Vienne, Anton Webern, Alban Berg et Hanns Eisler, c'est Eisler dont le trait principal est celui de la *rébellion*. Ce qu'il écrit, en 1924, dans l'édition spéciale des *Musikblätter des Anbruch* de Vienne, consacrée au cinquantième anniversaire de Schönberg, laisse déjà pressentir le dialecticien qu'il sera :

Le monde musical devra réviser son jugement et cesser de considérer désormais Schönberg comme un destructeur et un subversif pour voir en lui un maître. Nous le savons aujourd'hui : il s'est forgé un nouveau matériau pour faire de la musique dans la plénitude et dans la cohérence des classiques. — Il est le vrai conservateur : il s'est même créé une révolution pour pouvoir être réactionnaire.¹

Si le nom de Hanns Eisler est peu connu, surtout en France, c'est qu'on n'a pas pardonné au compositeur d'avoir été aussi un intellectuel marxiste, si brillant qu'il fût. Les deux sphères — la musique érudite et la politique révolutionnaire — restent pour beaucoup inconciliables. Un bref aperçu biographique permettra de mieux saisir le personnage. “La chose la plus intéressante dans mon origine — dira Eisler vers la fin de sa vie (1962) — est que je suis issu de deux classes différentes. Mon père était philosophe ... et ma mère ouvrière”. Que deux classes se soient rencontrées, voilà ce qui lui paraît le plus caractéristique. C'est aussi la rencontre — le père est viennois et la mère est originaire de Leipzig — de l'Autriche et de la Saxe, les deux pays par excellence de la musique. Peut-on parler aussi de la rencontre de deux confessions — juive par son père, et catholique par sa mère ? Probablement non, parce que les parents sont a-religieux, ce qui n'exclut pas, bien entendu, la rencontre de deux traditions mentales. Hanns Eisler, bien que né à Leipzig (1898), a grandi à Vienne et n'a jamais laissé planer le doute sur son appartenance viennoise.



Dans l'œuvre et la biographie d'Eisler il faut distinguer quatre périodes. La première comprend l'époque de formation et les premières œuvres composées à Vienne : elle va jusqu'en 1925. La deuxième période, à Berlin, coïncide à peu près avec la deuxième phase de la République de Weimar et va de 1925 à

1. Voir aussi, pour les citations suivantes : Albrecht BETZ, *Musique et politique*. Hanns Eisler, *Le Sycomore/Arguments critiques*, Paris 1982

1933. Suit la période de ses quinze ans d'exil : c'est la troisième — qu'Eisler passe surtout aux États-Unis, à New York et Los Angeles (jusqu'en 1948). Enfin une quatrième période, la dernière phase de sa production, de 1950 à 1962 à Berlin-Est.

La décennie la plus importante de l'évolution d'Eisler est celle des années vingt, parce qu'à cette époque une triple révolution commence à s'imposer, à laquelle il réagit amplement : les grands bouleversements sociaux provoqués par la Première Guerre mondiale et la révolution d'Octobre, la révolution du "matériau musical" par Arnold Schönberg (libre atonalité et technique dodécaphonique), les nouveaux médias (radio, disque, film sonore) qui changent la signification et la fonction de l'art.

La rencontre d'Eisler avec Brecht et le commencement de leur coopération datent également de la fin des années vingt — une chance, et pas seulement pour l'histoire culturelle allemande. Personnages différents, d'égale envergure, ils disposent tous deux du matériau le plus avancé de leur art et partagent la même perspective politique. Dans la forme du théâtre musical et de la musique vocale, Eisler-Brecht réussissent des synthèses qui, se rapportant à la praxis et "intervenant", récupèrent pendant quelques années avant 1933 — date de leur expulsion par les nazis — l'efficacité sociale depuis longtemps perdue par l'art bourgeois. Et cela en grande partie parce qu'ils incluent d'une façon nouvelle un nouveau public et l'attitude de celui-ci envers les œuvres d'art — le public des masses ouvrières politisées de la métropole. Cependant, le passage d'Eisler de Vienne à Berlin est antérieur à ceci, c'est lui qui nous intéresse pour saisir certains aspects de la différence dans la modernité de ces deux capitales au premier quart du siècle.



On a beaucoup écrit sur la Vienne d'après 1900, la ville des talents incommodes dans la monarchie impériale et royale en décadence et dans la jeune république. La canonisation des quelques grands noms — tels que Karl Kraus, Sigmund Freud, Adolf Loos, Peter Altenberg et Arnold Schönberg — suggère rétrospectivement un front "intellectuel" d'opposition qui n'existait nullement. Il s'agit bien plutôt de spécialistes bourgeois très isolés (et fort peu liés entre eux), très sophistiqués, dans une société truffée de reliques féodales. Il faut comprendre leurs différentes révoltes intellectuelles et artistiques comme autant de formes cachées par la spécialisation, dans lesquelles s'expriment les changements sociaux. Individus prétendant au génie, ils se détachent de l'ancien système qui leur refuse l'intégration. La société, qui doit tout à l'Ancien Régime dont elle perpétue l'arriération, les tient à l'écart, mais les dédommage par la reconnaissance de petits groupes (au milieu des années vingt, le jeune Eisler se rebellera contre le fait que l'émancipation doive rester si spécialisée). La critique de la dépravation de la vie culturelle et des formes de vie relâchées — doublées de "confort" — d'un public philistin sourd à tout

changement constitue le dénominateur commun de cette opposition individuelle. Contre la reproduction sempiternelle, à un niveau trivial, d'une joie de vivre grossière et — au niveau "supérieur" — contre l'irrationalisme d'une esthétique romantique qui se complaît dans ses voiles rhétoriques et ornementaux — il s'agit d'éveiller l'idée que l'art sérieux a une fonction gnoséologique et doit le faire reconnaître.

Les impulsions nouvelles les plus fortes viennent à l'époque des sciences de la nature qui se développent d'une façon explosive. Leurs concepts mathématico-logiques sont repris par la philosophie et contaminent les autres disciplines. L'aptitude et les possibilités de chaque instrument de connaissance, du matériau théorique et artistique, tout est soumis à l'examen; des domaines entiers se révèlent comme simples pseudo-savoirs traditionnels. C'est cet esprit d'analyse qui caractérise, chez Schönberg, l'approche du matériau musical. Chez lui aussi le langage habituel de la musique est dissout. Il veut savoir comment créer une cohérence nouvelle, logique, dès lors que l'ancienne, garantie par la tonalité, cultive des sentiments devenus triviaux. L'état dans lequel il trouve la composition — avec, comme conséquence, des œuvres symphoniques immenses et boursoufflées condamnées à des orchestres emphatiques — ne suffit pas à son besoin de concentration et d'approfondissement.

De même chez le jeune Eisler. L'absence d'articulation précise, les longueurs, les fioritures, le brouillard l'irritent. Les sonorités luxuriantes d'une postérité morbide de *Tristan*, les excentricités éthérées de style 1900 — imprégnées de l'idéologie du renoncement — l'ennuient. Au lieu de déployer et de nuancer les thèmes, Eisler préfère dès le départ les raccourcir de façon épigrammatique et les concentrer. Du point de vue de la technique de composition, Eisler part surtout de la période atonale médiane des œuvres de Schönberg. Ce sont surtout les pièces pour piano et le *Pierrot lunaire* qui l'influencent. Webern donne des cours à Eisler pendant l'absence de Schönberg, ce qui explique cette influence. Les premiers travaux appartiennent encore à ce monde. Mais ils mettent l'accent déjà plus fortement sur l'élément énergétique, sur la clarté, le concret. La tendresse lyrique est transparente elle aussi, elle n'est jamais une simple question d'atmosphère. Voilà qui indique l'orientation.

Déjà les deux sonates pour piano op. 1 et op. 6 sont articulées rythmiquement de façon plus stricte et plus contrastée qu'un grand nombre de pièces pour piano de la deuxième école de Vienne. Un élément frais et moteur prédomine. En mai 1925, la ville de Vienne attribue le prix d'art à Eisler pour sa *Sonate op. 1*, œuvre atonale, par laquelle il clôt son apprentissage. De manière étonnante, parmi les membres du jury du prix se trouve un compositeur qu'Eisler détestera pendant toute sa vie à cause de sa "brillance superficielle" — comme il dit — : Richard Strauss.



A Eisler, qui venait d'achever sa formation, Vienne semblait une voie de garage. Malgré ses premiers succès il a dû sentir que l'environnement de Vienne n'était pas propice à un développement ultérieur et qu'ici "la voie d'un artiste sérieusement moderne se réduisait à une spiritualité sensationnellement sensitive et surcultivée". Dépasser la conditions de laboratoire dans lesquelles la musique radicalement moderne continuait à être produite, paraissait impossible. Le nombre et la composition du public stagnaient. Le caractère presque privé des manifestations musicales, le cercle d'auditeurs guère débarrassé de ses snobismes, l'absence de véritable communication sociale ont renforcé l'aversion d'Eisler. De surcroît, il s'agit maintenant pour lui de trouver des ressources. A Vienne, où son professeur ne s'était jamais vraiment imposé, les perspectives sont minces.

Berlin, qui a devancé Vienne comme centre de la musique et qui exerce une attraction extraordinaire sur les musiciens talentueux, est à l'époque où Eisler s'y installe une capitale européenne aux multiples facettes culturelles et politiques. Berlin est surtout le centre du mouvement ouvrier allemand dont Eisler commence à présent à se rapprocher consciemment. Pourtant l'orientation n'est pas facile. Venant d'une Autriche qui, des années encore après la Grande Guerre, n'était pas complètement intégrée par le capitalisme, et appartenant à un groupe de musiciens d'avant-garde qui, par sa révolution esthétique n'avait touché qu'un public d'experts, Eisler rencontre à Berlin un public qui est déjà largement pris par les médias. L'expansion rapide de la radio à partir de 1924 marque déjà la vie musicale. La technicisation étendue des communications publiques, la vitesse et la précision ainsi que les progrès de la commercialisation — et pas seulement des variétés — sont ici manifestes et flagrantes.

Si en Autriche une attitude comme celle de Schönberg, "chef spirituel" entouré de disciples fidèles qui propagent la nouvelle doctrine, pouvait encore avoir un sens comme forme d'opposition intellectuelle, dans le Berlin des années vingt elle aurait paru absurde. L'école de Schönberg était attardée comme phénomène ésotérique; elle était en même temps avancée dans le traitement du matériau musical et dans la pratique musicale — non soumise à la contrainte commerciale : Eisler dut rapidement se rendre compte à Berlin qu'il y avait là une contradiction insoluble. Et ce n'était pas la seule contradiction.

A Vienne, pour apprendre son métier, le jeune Eisler avait dépensé toute son énergie, il n'avait pas eu de temps à consacrer à la politique en dehors de l'étude de plusieurs textes de Marx et de Rosa Luxemburg et des discussions politiques entre condisciples. Son expérience esthétique qui repose sur la connaissance intime de la musique classique et de la musique contemporaine se heurte violemment à Berlin à des luttes sociales acharnées, à des grèves, au chômage massif, à l'exploitation la plus brutale. Les catégories de la lecture politique, du *Manifeste* et du *18 Brumaire* de Marx sont ici concrètement vérifiables. Y réagir immédiatement avec son art — même si Eisler le voulait — est impossible : les sphères sont trop éloignées l'une de l'autre.

Il sait donc au début de sa deuxième période, sa période berlinoise, que l'intérêt artistique qui était jusqu'à présent le sien et l'intérêt politique, nouveau pour lui, ne coïncident pas. Ils sont nombreux — et pas seulement dans la musique — à le savoir. Ils intériorisent le conflit. On prétend que c'est inévitable dans les conditions existantes : schizophrénie bourgeoise par excellence.



Les expériences du voyage d'Eisler à Paris en été 1926 mineront encore plus sa foi en la destinée d'une musique qui voit sa raison d'être uniquement dans l'originalité de son idiome. Dans le salon de Marya Freund, grande interprète du *Pierrot lunaire* et ambassadrice de Schönberg à Paris, il fait la connaissance des compositeurs français et de leurs œuvres. On fait beaucoup de musique. Marya Freund a connu Mahler dont elle chantait les lieder, elle était une amie de Ravel. Elle s'intéresse aux lieder d'Eisler, sur qui Schönberg avait attiré son attention à Vienne.

Parmi les compositeurs qu'elle reçoit dans son salon, il y a Milhaud et Poulenc, Ibert et Roussel, Desormière, Jean Wiener et d'autres. Stefan Priacel, fils de Marya Freund, raconte ces soirées; c'est un jeune journaliste qui parle bien l'allemand et sert d'interprète à Eisler :

Sans aucun doute, la plupart de ces artistes n'étaient révolutionnaires que dans le domaine limité de leur technique professionnelle. Il est certain qu'il y aurait eu des disputes politiques entre eux et Hanns Eisler s'il y avait été question d'autre chose que de musique au cours de ces soirées ... Il quittait ces soirées fermement convaincu de la justesse de ses buts. Il ne voulait admettre aucun idiome musical, même pas le plus intelligent, s'il était le privilège d'un petit groupe d'initiés.

De plus, Eisler avait une aversion contre la nouvelle vague néo-religieuse dans la musique vocale (il écrira deux ans plus tard sur les rapports de cette vague avec la crise politique), aversion aussi contre les allures extérieures de ses collègues français. Le fait que la composition se présentait comme une affaire de messieurs raffinés et élégants qui satisfaisaient les besoins esthétiques de la grande bourgeoisie avec une musique cultivée d'un modernisme modéré ou bien avec des plaisanteries spirituelles et gratuites a dû l'irriter encore plus à Paris qu'à Vienne ou à Berlin. "Parfumée par les éloges de la bonne société", comme disait de cette musique cent ans auparavant Heine en pensant à Chopin. En 1926, à Paris, elles sont déjà loin les œuvres qui apportaient un vent frais sur la scène musicale, comme celles de Strawinsky ou comme *Le bœuf sur le toit* de Milhaud. A l'époque la discussion sur l'art tourne en général de préférence autour du surréalisme et de la psychanalyse, autour des moyens permettant de libérer la poésie de l'inconscient et de communiquer le langage du rêve. Tout cela se trouve à l'opposé de ce que cherche alors Eisler.

Revenu à Berlin, ce n'est qu'après une période transitoire — qu'on pourrait appeler, en termes politiques, gauche-libérale et qui voit naître, entre autres,

le fameux cycle *Coupages de journaux / Zeitungsausschnitte*, lieder pour soprano et accompagnement de piano d'un cynisme calculé (les textes sont des petites annonces tirées de cette presse de la crise des années vingt) — ce n'est qu'après cette période transitoire qu'Eisler arrivera plus concrètement à politiser la musique, art prétendument le moins politique de tous. Ce qui veut dire : chercher d'autres textes pour la musique vocale, utiliser aussi le potentiel énorme que représentent, à l'époque, les 300 000 chanteurs-ouvriers en Allemagne — qui ne sont pas encore victimes passives de l'inondation acoustique — pour l'exécution des chants de combat, des lieder politiques, des "marches ouvrières".

Ce sera vers la fin des années 20 que commencera sa collaboration innovatrice avec Brecht, mais aussi celle avec le célèbre réalisateur de théâtre politique qu'est Erwin Piscator, avec John Heartfield, ancien dadaïste et inventeur du photo-montage et avec George Grosz, peintre et dessinateur d'une satire sociale acerbe. Les grandes synthèses, autour de 1930, seront créées dans le domaine du théâtre musical : *La Mesure*, avec Brecht, ainsi que *La Mère*, puis le film *Ventre glacé (Kuhle Wampe)* — toujours avec cet acteur-chanteur, qui marquera l'époque : Ernst Busch. C'est à cette époque aussi qu'Eisler commence — avec une pratique déjà considérable — à théoriser sur les rapports entre musique et cinéma, domaine où il est également considéré comme un précurseur dans ce siècle. Plus tard, à Hollywood, il écrira — avec Adorno — le livre de référence jusqu'à aujourd'hui, *Musique de cinéma*². Comment donc résumer l'étonnante modernité d'Hanns Eisler ?

Eisler se distingue des autres grands compositeurs du XX^e siècle par le fait qu'il a pris au sérieux la *fonction sociale* de la musique. Il en tire des conséquences artistiques *et* politiques : il faut sortir la nouvelle musique de son isolement. Elle s'y est enfoncée quand sa technique s'est émancipée et, quand elle s'est désintéressée ostensiblement de la situation sociale.

"L'aversion du musicien pour toute préoccupation extérieure à son art caractérise exactement l'originalité de la musique", note-t-il comme raison principale pour laquelle le comportement de nombre de jeunes compositeurs ne dépasse pas la "protestation abstraite" et ésotérique contre la musique commerciale dans les mass-média. Il faut combattre "l'abomination du coulant, de cette saleté coulante ... qui nous inonde à l'Ouest comme à l'Est, tout autant que l'expérimentation technique sans perspectives". Bien que cette expérimentation soit toujours plus utile que l'obstination dans la voie de la "musique psychologique suscitant l'ivresse" du début du siècle avec ses excès hystériques. Sans parler de l'intériorité provinciale :

Les forces sociales même de la production intellectuelle, du cerveau deviennent plus raffinées — et le pénible mouvement d'Adagio du réchauffement sentimental jouera de moins en moins un rôle ... une société qui peut même organiser la pensée au moyen de machines peut de moins en moins faire quelque chose avec la spontanéité naïve d'un poète ou d'un compositeur.³

2. Theodor W. ADORNO / Hanns EISLER, *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris 1972.

3. Hanns EISLER, *Musik und Politik. Schriften*, Bd. II (1948-1962), Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1975, p. 376.

La tentative de mettre en rapport l'une avec l'autre la musique et la politique dans une époque de transition le conduisit logiquement à la *musique appliquée*. Il a réussi cette nouvelle association de la musique avec des textes précis parce qu'il ne s'est pas contenté d'apprendre la technique la plus moderne de la composition et de comprendre la tradition classique — ce qu'il a fait chez Schönberg — pour assigner à sa musique une fonction qu'il jugeait digne d'elle. Son second talent, littéraire celui-là, venait à point nommé — outre son intérêt politique précoce. *Le texte est primordial et la musique n'est pas secondaire*; ce paradoxe vaut pour sa musique vocale, pour sa qualité nouvelle au XX^e siècle.

Comme type d'artiste, Eisler est l'intellectuel des métropoles, d'une excitabilité et d'une nervosité extrêmes, qui se passe volontiers de l'"idiotie de la vie campagnarde". En bon Viennois que ses amis intellectuels considèrent comme *very sophisticated*, même à New York et à Londres, il n'est nullement exempt de ces comportements très sensitifs, voire tendres, aux ombres parfois mélancoliques, qui le distinguent d'un Brecht moins sensualiste et à maints égards ascétique. L'inclination irrésistible d'Eisler pour la formulation risquée, de même que son penchant pour le jeu, qui — pour parler comme Novalis — est expérimentation avec le hasard, lui confèrent une personnalité toute en nuances, une personnalité aux facettes multiples qui échappe facilement aux catégories habituelles.

Pour Eisler, dans le simple jeu avec de nouveaux moyens acoustiques, le rapport du compositeur avec son matériau se trouve aliéné. Mais la révolution sociale qui n'est qu'une révolution des fondements, des conditions de production, demeure aride. La subjectivité et l'intelligence même, les sentiments et les modes de penser, ont besoin d'un bouleversement. L'un *sans* l'autre produira toujours cet état séparé qui incite les individus à retomber dans le passé, souvent transfiguré par la nostalgie. Eisler persiste, avec son art, dans la pré-tention à la totalité dont précisément la musique peut garder la conscience vivante; même s'il doit avouer que le processus avance moins vite qu'il ne l'attendait.

Albrecht BETZ



UN POÈTE VIENNOIS À BERLIN : ALBERT EHRENSTEIN DURANT LES ANNÉES 1911-1920

Jusqu'à ces dernières années, seuls quelques érudits et amateurs éclairés se souvenaient encore d'Albert Ehrenstein qui avait pourtant connu une relative célébrité entre 1911, date de publication de son récit le plus connu, *Tubutsch*, et 1938, année où il fut contraint comme tant d'autres à s'expatrier. Il serait à présent complètement tombé dans l'oubli sans le travail de redécouverte d'un certain nombre de chercheurs, écrivains et amis qui ont contribué à rendre de nouveau accessibles des textes d'Ehrenstein n'ayant pas connu de réédition depuis les années trente. Au premier rang de ceux-ci, il faut mentionner Karl Otten qui, en 1961, a édité chez Luchterhand un vaste choix de poèmes et de récits et M. Y. Gavriël qui a réuni la même année un choix d'essais dans un volume édité par Lambert-Schneider à Heidelberg¹. A ces textes sont venus s'ajouter dans les années 70 une anthologie de poèmes présentés par Jörg Drews et, chez Suhrkamp, une réédition des poèmes en prose publiés en 1922 : *Lettres à Dieu (Briefe an Gott)*².

Parallèlement à ce travail de réédition, quelques universitaires entreprenaient ou poursuivaient une exégèse de l'œuvre : Fritz Martini, par exemple, dans une contribution substantielle à un volume d'études consacrées aux écrivains dits expressionnistes, et Alfred Beigel en 1972, dans un livre intitulé *Erlebnis und Flucht im Werk Ehrensteins*³. Ces études avaient en commun de mettre l'accent sur la "mélancholie" de l'auteur, mise en relation avec l'"Apocalypse joyeuse" dont Vienne a été le théâtre au tournant du siècle, sur sa misanthropie et sa difficulté à communiquer avec autrui. C'est ainsi qu'Albert Beigel voit à la source de l'œuvre d'Ehrenstein "une nostalgie de la *vita activa* qu'un problème crucial de son existence, le manque de contact et l'absence de relation avec autrui, [aurait] empêchée"⁴. Cette vue quelque peu

1. Albert EHRENSTEIN (= A.E.), *Gedichte und Prosa*, hg. von Karl Otten, Neuwied/Berlin : Luchterhand 1961.

A. E., *Ausgewählte Aufsätze*, hg. von M. Y. Gavriël, Heidelberg : Lambert Schneider 1961.

2. A.E., *Wie bin ich vorgespannt dem Kohlenwagen meiner Trauer*, hg. von Jörg Drews, München : Text + Kritik 1977 (Frühe Texte der Moderne).

A. E., *Briefe an Gott*, hg. von Jörg Drews, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1979.

3. Fritz MARTINI, "Albert Ehrenstein" in *Expressionismus als Literatur*. Gesammelte Studien, hg. von Wolfgang Rothe, Bern : Francke Verlag 1969.

Alfred BEIGEL, *Erlebnis und Flucht im Werk Ehrensteins*, Frankfurt a. M. : Athenäum 1972.

4. *Ibid.*, p. 3 : "Diese dichterische Ekstase ist zugleich Flucht und Schlüsselerlebnis, geboren aus der Sehnsucht nach der *vita activa*, deren Erfüllung das Schlüsselproblem seiner Existenz, die Kontaktarmut, der fehlende Bezug zum Mitmenschen, verhindert".

réductrice, qui met sur le compte de l'inné ce qui est en partie un acquis et tend à sous-estimer la dimension ludique de l'écriture et la portée satirique de l'œuvre, a été durant ces dernières années partiellement corrigée par une étude de Uwe Laugwitz et, davantage encore, par un essai brillant de Karl-Markus Gauss⁵. Celui-ci procède, en effet, à une réévaluation séduisante, voire convaincante, de l'homme et de l'œuvre, mettant en valeur le potentiel critique que recèlent ces textes et la capacité d'innovation de leur auteur.

A cet égard, l'édition qui vient d'être entreprise par la maison Klaus Boer de Munich et sous la direction d'Hanni Mittelman des *Oeuvres (Werke)* d'Ehrenstein en cinq volumes apporte enfin aux chercheurs non seulement des textes devenus introuvables, mais aussi des documents inédits. Pour l'éditeur, il s'agit de dépasser les clichés habituels sur l'auteur, sur sa difficulté de vivre et sa prétendue passivité pour découvrir "l'esprit, la satire, le plaisir de fabuler" d'un écrivain qu'il met au rang des "classiques du vingtième siècle"⁶. Effectivement, le premier volume paru en 1989, qui réunit un choix de 317 lettres pour la plupart inédites dont les originaux sont dispersés aux quatre coins du monde, permet déjà à lui seul de réviser maints préjugés sur le prétendu isolement d'Ehrenstein ou sur sa prétendue passivité⁷. On le voit, au contraire, dès 1905 en relation au moins épistolaire avec des personnalités de l'époque comme Arthur Schnitzler, s'interrogeant avec lucidité sur sa famille et son environnement social et, à partir de 1911, mêlé de près à des entreprises collectives qui lui permettent de fuir sa ville natale, Vienne, pour aller à la découverte du monde; il poursuit ainsi, moderne Ahasver, le long voyage qui avait amené ses ancêtres des marges orientales de l'Empire des Habsbourg dans sa capitale-résidence. Berlin, la nouvelle capitale du Reich allemand, représente alors dans son imaginaire l'exact contraire de Vienne : ce lieu qu'il pare de toutes les vertus doit lui permettre enfin de se réaliser en tant qu'homme et écrivain, voire citoyen, et de laisser derrière lui une jeune vie faite de frustrations et de vexations. Mais l'entrée d'un "étranger" dans les milieux artistiques de Berlin suscite en retour des comportements d'adoption et, davantage encore, de rejet. L'analyse qui suit des attentes, des expériences, puis des déceptions d'Ehrenstein serait incomplète sans celle des réactions qu'il "cristallise" autour de sa personne. Se révélera peut-être alors une con-

5. Uwe LAUGWITZ, *Albert Ehrenstein. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines deutsch-jüdischen Schriftstellers*, Frankfurt a. M. und Bern : P. Lang 1987.

Karl-Markus GAUSS, *Wann endet die Nacht ? Über Albert Ehrenstein. Ein Essay*, Zürich : Edition Moderne 1986.

6. A. E., *Werke, Werkausgabe in fünf Bänden*, hg. von Hanni Mittelman in Verbindung mit dem Albert-Ehrenstein-Archiv Jerusalem, München : Klaus Boer Verlag 1989 et ss. Cf. la lettre que m'a adressée Klaus Boer le 3 novembre 1991 : "Natürlich, Trauer und Leid treten in Ehrensteins Texten deutlich hervor, aber ebenso Witz, Satire, Fabulierlust und sprachliche Feuerwerke von großartiger Individualität und Einmaligkeit".

7. Voici le plan de l'édition qui ne sera pas achevée avant quelques années : sont déjà parus le vol. 1 (*Briefe*) et le vol. 2 (*Erzählungen*); doivent suivre les vol. 3/1 et 3/2 (*Chinesische Dichtung*), les vol. 4/1 et 4/2 (*Gedichte*) et le vol. 5 (*Aufsätze und Essays*).

ception spécifiquement berlinoise de la modernité qui s'exacerbe à l'épreuve de l'altérité⁸.



Fils d'un caissier de brasserie et d'une mère soucieuse jusqu'à la pathologie de l'ascension sociale de ses enfants, Albert Ehrenstein est né le 23 décembre 1886 dans un quartier ouvrier de Vienne, Ottakring. Contrairement à la plupart des juifs autrichiens qui ont contribué à l'émergence de la modernité, il ne vient pas de la grande bourgeoisie ou de la "bourgeoisie cultivée" (Bildungsbürgertum) ayant achevé son assimilation. Outre l'expérience de la pauvreté, le jeune Ehrenstein fait tous les jours celle de ce que Karl-Markus Gauss appelle "l'antisémitisme feutré" (gemütlicher Antisemitismus), caractéristique selon lui du petit peuple de Vienne et de son maire social-chrétien, le Dr Karl Lueger. Les vexations et les lazzi endurés, notamment de la part de ses camarades de classe, voire de ses professeurs, laissent des blessures dont on trouve la trace dans nombre de ses récits⁹. Blessures d'autant plus profondes que Charlotte et Alexandre Ehrenstein, dans leur désir de voir leurs enfants accéder à un statut social reconnu, leur impose un parcours scolaire qui ne ménage pas leur amour-propre. C'est ainsi que le jeune Albert est envoyé dans le lycée des Piaristes de la Josefsstadt dans le huitième arrondissement où il cotoie la fine fleur de la bourgeoisie viennoise et prend encore davantage conscience de sa condition fondamentale d'exclu. Comble de malchance, comme il l'explique non sans humour dans son *Lebensbericht*, les lycées autrichiens ont à cette époque l'habitude d'envoyer aux parents juste avant Noël le relevé des notes obtenues par les élèves. Né un 23 décembre, Ehrenstein prétend n'avoir connu durant ses années d'écolier et de lycéen "comme cadeaux d'anniversaire et de Noël qu'une seule chose : les punitions"¹⁰. Il redouble une classe, se fait même renvoyer de cet établissement d'élite et passe finalement son *Matura* dans le *Realgymnasium* beaucoup moins prestigieux de Hernals, le dix-septième arrondissement de Vienne. La même année, il s'inscrit à l'Université de Vienne en géographie, histoire de l'art et histoire, et la quitte cinq ans plus tard, malgré le peu d'enthousiasme que lui ont inspiré ses études, avec le titre de docteur en histoire. Il envisage même un moment de devenir professeur d'histoire avant de décider de consacrer tout son temps à la littérature¹¹. C'est effectivement ce qu'il fera si l'on excepte les courtes

8. Bien qu'A.E. ait séjourné par la suite à plusieurs reprises à Berlin, seules seront prises en compte les années 1911-1920, non seulement pour des raisons de place, mais parce que les années qui suivent n'apportent plus rien de fondamentalement nouveau dans la façon dont l'écrivain perçoit sa vie natale et sa ville d'adoption.

9. Cf. notamment "Dezemberfest", le premier des trois récits réunis sous le titre "Seltene Gäste" in *Werke*, vol. 1, p. 24-35. Dans ce court texte de prose de 1908, un nonce apostolique écrase un juif, sans sourciller, avec sa luxueuse limousine de fonction.

10. Cité par Karl-Markus Gauss, *op. cit.*, p. 29.

11. Cf. la lettre qu'il écrit le 21 juillet 1915 à Paul Ernst (In *Werke*, vol. 1, p. 127-129) dans laquelle, à un moment où se pose le problème de son avenir, il explique les raisons pour lesquelles il renonce à devenir professeur d'histoire en Autriche : "Wenn ich in Deutschland dereinst unterrichten könnte — von Herzen gern ! Aber dem immer mehr

périodes évoquées plus loin où il exercera les fonctions de lecteur dans deux maisons d'édition. Ce choix de vivre exclusivement de sa plume n'est pas évident à une époque où la littérature autrichienne est le fait de fonctionnaires et d'employés, ou de jeunes bourgeois dégagés de tout souci matériel par la fortune de leurs parents.

En 1910, Albert Ehrenstein a déjà écrit des poèmes, des récits grotesques et satiriques et une traduction d'Euripide de 2000 vers qui montre l'importance des humanités et des langues anciennes dans le système scolaire de l'époque. Ce faisant, il semble s'inspirer de l'exemple prestigieux d'Hofmannsthal qui avait lui-même adapté en allemand un certain nombre de tragédies grecques, notamment *l'Alceste* d'Euripide (1893), *Electre* et *Oedipe-Roi* de Sophocle (1904), ces deux dernières avec une musique de Richard Strauß. Même le récit *Tubutsch*, rédigé pour l'essentiel en 1908 mais qui ne sera publié qu'en 1911 par la maison Jahoda & Siegel de Vienne avec des illustrations de Kokoschka, n'est pas sans rappeler la *Lettre du Lord Chandos* (1902) dans laquelle Hofmannsthal avait rendu compte d'une crise d'identité de l'homme moderne qui a perdu le sens du divin et, par là-même, la capacité de saisir la nature et lui-même comme un tout. L'un et l'autre textes ne font-ils pas le constat que les mots et les concepts n'ont pas, ou n'ont plus prise sur le monde réel ? Le jeune comte de Bath a "perdu complètement la faculté de penser et de parler de quelque chose de manière cohérente"¹². Tubutsch lui aussi fait l'expérience du vide et de l'absurde; il erre dans les rues de Vienne, en quête d'événements qui ne se produisent pas¹³. En l'absence de vie réelle — la seule chose qu'il "possède" est son nom —, il en imagine une, se voit par exemple pleurant un mort et marchant derrière un corbillard. Lorsqu'un de ses lacets casse, il a enfin une raison d'entrer dans un magasin. Brûlant du désir d'entrer en contact avec autrui, il s'évertue à donner l'heure aux passants qui n'en ont que faire. La dissolution du sens du réel entraîne une anomie sur le plan moral. Le comte de Bath ne voit pas au nom de quoi il pourrait reprocher un mensonge à sa petite fille de quatre ans; la vue de rats empoisonnés l'émeut autant que le ferait la vue de l'incendie de Carthage. Pour Karl Tubutsch, la noyade de deux mouches dans un encrier est un événement majeur de son existence. Chez l'un comme chez l'autre, le sens des proportions est atteint, le centre du monde n'est plus l'homme pensant ou imaginant, mais la souffrance de toute créature, si insignifiante soit-elle. Le "héros" de Hofmannsthal comprend que Crassus ait préféré sa murène à tout être humain; celui d'Ehrenstein imagine de mettre en contact un choucas (Dohle) et un général qui ont pour point commun un geste : le premier traîne piteusement ses ailes sur les pavés, le second s'affaire à relever son sabre pour qu'il ne touche pas ces mêmes pavés.

magyarisierenden (sic) und durch das Nichtgewähren nationaler Autonomien gewiß neue Kämpfe heraufbeschwörenden Dualismus zu huldigen, liegt mir nicht recht".

12. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, Frankfurt a. M. : Fischer, vol. 2, p. 337-348, cit. p. 341 : "Mein Fall ist, in Kürze, dieser : Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen".

13. "Tubustch" in A. E., *Werke*, vol. 2, p. 36-58. Cf. Fritz Martini (*op. cit.*, p. 692) : "Andere Erzählungen [...] weisen auf eine Nähe zu Hofmannsthal".

Cependant, les rapprochements que l'on peut faire entre ces deux textes n'en rendent que plus évidente la différence fondamentale. Pour rendre compte du désarroi de leur auteur, la *Lettre du Lord Chandos* garde une perfection formelle, une élévation de ton, une noblesse de vue qui, à l'extrême, peut faire douter de la réalité de la crise. Tubutsch, lui, ne se contente pas d'en parler, il la traduit sur le plan formel par un style grotesque dont la caractéristique principale est de mettre en relation des éléments *a priori* incongrus, le désespoir le plus noir côtoyant l'humour le plus débridé. Si le Lord Chandos justifie ses inhibitions littéraires — il n'écrira plus de livre, ni en anglais, ni en latin — par l'absence d'une langue dans laquelle lui parleraient "les choses muettes" et au moyen de laquelle il "pourrait rendre compte un jour de ses actes devant un juge inconnu", les préoccupations de Tubutsch sont plus prosaïques et plus immédiates : doit-il prendre congé de cette existence "par un tout petit saut", ou rester sur terre, comme semblent l'y inviter les vins de Dalmatie dans les étalages des épiciers ?¹⁴ L'innovation formelle dans le récit d'Ehrenstein se mesure notamment à la réaction de Hermann Hesse à qui le jeune débutant en littérature avait envoyé ce récit avec d'autres pour une éventuelle publication dans la revue *März* de Munich. "Peut-être, écrit Hesse, vous déciderez-vous à l'avenir de conserver vos travaux jusqu'à ce que vous soyez sûr de la forme"¹⁵.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'au moment d'entamer une carrière d'écrivain le jeune Ehrenstein ne s'adresse pas à Hofmannsthal pour quêter son appui et quémander des conseils. Celui-ci n'était-il pas devenu entre-temps une sorte de poète officiel ayant surmonté ses doutes d'écrivain et d'artiste grâce notamment, ainsi que le rapportent les *Briefe eines Zurückgekehrten* de 1907, à la peinture de Van Gogh ? Ehrenstein a et conservera vis-à-vis des auteurs de la *Junge Wien* les préventions d'un paria à l'égard de dandys. En 1915, par exemple, à l'occasion d'une demande de secours financier à la filiale viennoise de la "Schillerstiftung", Ehrenstein peste encore contre "ce marais indécrottable qu'est la littérature viennoise", s'en prenant particulièrement aux "divers petits Hofmannsthal et à leur feuilletonisme pseudo-lyrique"¹⁶. A cause du conformisme de ses écrivains, il qualifie Vienne de "faubourg de Weimar" et dénonce la modernité viennoise comme l'habillage précieux d'un néo-classicisme désuet.

Pour ses premiers pas en littérature, il n'hésite pas à s'adresser à un représentant aussi prestigieux que controversé de la littérature de l'époque : Arthur Schnitzler, à qui il soumet pour avis un dialogue intitulé *Amok*, en même temps que ses deux mille vers traduits d'Euripide. Que le jeune Ehrenstein ait

14. *Ibid.*, p. 58.

15. Lettre de Hermann Hesse du 30.7.1910 cit. in A.E., *Werke*, vol. 1, p. 43-44 : "Vielleicht entschließen Sie sich auch, künftig Ihre Arbeiten so lange bei sich zu behalten, bis Sie der Form sicher sind".

16. Lettre à Paul Ernst du 21.7.1915 citée dans la note 11 : "Nun ist mir die offizielle Wiener Literatur nicht sehr grün : die diversen Hofmannsthälchen wissen, daß ich von ihrem pseudolyrischen Feuilletonismus nichts halte".

éprouvé quelque sympathie pour l'auteur de *Liebelei* (1896), de *La Ronde* (1900) ou du *Perroquet Vert* (*Der grüne Kakadu*, 1898) n'est pas surprenant : Schnitzler mettait en scène, dans un jeu baroque entre l'illusion et le réel, des personnages explorant leur inconscient et devenus leur propre objet d'analyse. Des personnages qui ne dialoguent qu'en apparence car — un peu à la manière de Karl Tubutsch — ils restent enfermés dans leur solipsisme et confrontés à leur propre mort. Les récits d'Ehrenstein sont eux aussi des monologues intérieurs, forme narrative que Schnitzler avait expérimentée dès 1901 avec son *Leutnant Gustl*. Mais le maître n'a cure de ces affinités : il répond avec une bienveillance distante aux sollicitations de l'apprenti-écrivain. Dans son *Journal*, il note à la date du 6 décembre 1905 : “Insupportable mais pas dénué de talent”¹⁷. Sa réponse est réservée et évasive, au point que le jeune Albert en fait une dépression et que, dans les lettres qu'il continue d'adresser au maître, la révolte rentrée le dispute à une déférence un peu forcée. Celui-ci a du mal à comprendre le comportement étrange du jeune homme qui, par exemple, ne le reconnaît pas dans le tramway — ce qu'Ehrenstein tente d'expliquer par une myopie prononcée que sa coquetterie lui interdit de corriger par des lunettes. Néanmoins, une correspondance abondante est échangée entre 1905 et 1911, année où l'élève se fâche définitivement avec le maître, lui reprochant d'avoir colporté des confidences qu'il lui avait faites sur Stefan Großmann, directeur de la *Wiener Freie Volksbühne*. Entre-temps, Ehrenstein sollicite à plusieurs reprises Schnitzler afin de se faire recommander par lui à des revues allemandes, notamment la *Neue Rundschau* de la maison d'édition S. Fischer dont Schnitzler était un auteur. Oscar Bie, rédacteur en chef de cette revue, lui répond poliment en lui recommandant d'écrire des “choses enveloppées d'un nimbe viennois” (*wienerisch-duftige Sachen*), c'est-à-dire de tenir une sorte de chronique scandaleuse sur Vienne, un peu à la manière de Kraus. Ehrenstein avoue piteusement à Schnitzler qu'il est incapable d'écrire des choses de ce genre¹⁸.

Le secours de Schnitzler se révélant peu fructueux, Ehrenstein explore d'autres voies. En 1910, il fait la connaissance d'Otto Soyka, écrivain et journaliste viennois, qui le met en contact simultanément avec la revue berlinoise *Der Sturm* — à qui il envoie trois récits grotesques qui sont publiés la même année mais pas payés — et avec le grand Karl Kraus. L'accueil dans la revue d'Herwarth Walden n'est pas étonnant car, avec Paul Scheerbart et Salomo Friedlaender, *Der Sturm* s'était fait une spécialité du récit grotesque (*Groteske*) dans lequel Ehrenstein excelle également. Quelques mois auparavant, en février 1910, était paru dans *Die Fackel* un poème apparemment auto-

17. Note du 6.12.1905 citée par Hanni Mittelmann in A.E., *Werke*, vol. 1, p. 19 : “Amok’ Trauerschwank des 19jährigen Ehrenstein [...] zu lesen begonnen; unerträglich aber nicht ohne Talent”.

18. *Ibid.*, lettre du 10.2.1910, p. 37 : “Das Wiener Leben ist mir unbekannt und was Herr Bie unter einem netten Thema versteht (er meint wohl so etwas wie die Hofrichter- oder Borowskaaffaire) hat auf mich bei meiner Gefühlsstumpfheit kaum je einen zu druckfähiger Gefühlsäußerung drängenden Eindruck gemacht”.

biographique dont le titre parodie Goethe et qui, anticipant dans la tradition de Villon "Der arme B.B." de Bertolt Brecht, raconte en s'en moquant les malheurs du pauvre poète :

[...] Je connais les dents des chiens,
J'habite dans la rue du vent dans la figure (Windingsgesichtgasse),
J'ai un toit plein de trous au-dessus de ma tête,
Les champignons sont contents sur les murs,
Il y a de bonnes lézardes pour la pluie [...] ¹⁹

Autant que le poème "Weltende" (Fin du monde) pour Jacob van Hoddis, le "Chant du voyageur" (Wanderers Lied) que Kraus récite à Berlin le 13 janvier 1911 avec le court texte de prose *Ritter Johann des Todes* lors d'une soirée organisée par l'"Association pour l'Art" (Verein für Kunst) d'Herwarth Walden, fonde la réputation d'Ehrenstein auprès de l'avant-garde berlinoise. Dès mars 1911, comme l'atteste une lettre à son frère Carl, une collaboration étroite semble s'amorcer entre Ehrenstein, qui gagne alors péniblement de quoi survivre en travaillant pour la "Commission historique pour l'étude du judaïsme", et Karl Kraus. Par ailleurs, la publication de *Tubutsch* chez l'éditeur Jahoda & Siegel achève de le persuader qu'il lui faut trouver pour ses œuvres passées et à venir un éditeur allemand : les méthodes artisanales de la maison d'édition viennoise, qui ignore encore ce qu'est la publicité alors qu'en Allemagne, avec Ullstein, sortent les premiers livres de poche, font qu'au bout d'un an il n'y a que 80 exemplaires vendus. Le manque de perspective à Vienne pour un jeune écrivain non-conformiste, fâché définitivement avec la critique et le monde de l'édition à cause de ses liens avec Kraus, ainsi que l'étouffement du milieu familial et social l'amènent — comme Rimbaud — à rêver de s'expatrier à Java ou Zanzibar. Il écrit à Otto Soyka en 1910 : "Il faut que je sorte de ce milieu, j'ai une aversion contre le ghetto, contre les mauvais traitements, les reproches injustifiés, le bruit et la nourriture plébéienne. Si je ne peux pas bientôt me confier, confier les choses qui me sont propres et dont je me libère en les écrivant, je suis perdu" ²⁰.



En fait, pour deux ans, le voyage s'arrêtera à Berlin. Grâce à l'appui financier de Karl Kraus et sur les recommandations du même Soyka, Ehrenstein assurera la liaison entre Kraus et une partie de l'avant-garde berlinoise, comme venait de le faire avant lui Oskar Kokoschka jusqu'en décembre 1910. Conjuguant leurs forces, *Der Sturm* et *Die Fackel* font ainsi campagne en faveur de l'architecte Adolf Loos et de sa critique de l'"ornement", pour la peinture de Kokoschka décriée à Vienne et pour bien d'autres artistes. Jusqu'à la brouille, puis la rupture en 1912, rupture motivée par l'engagement de

19. A. E., "Wanderers Lied" in *Gedichte und Prosa*, p. 57-58.

20. Lettre d'Otto Soyka de juin 1910 (?) in A.E., *Werke*, vol. 1, p. 43-44 : "Wenn ich nicht bald beichten kann, meine Sonderlichkeiten, die ich jetzt nicht schriftlich abreagieren kann, bin ich verloren".

Walden en faveur des futuristes que Kraus ne supportait pas, nombre d'écrivains proches de Kraus (Peter Altenberg, Robert Scheu, Otto Stoeßl, Robert Laudon notamment) écrivent dans *Der Sturm* dont les lieux d'édition sont Berlin et Vienne avant qu'en mai 1913 Paris soit préférée à Vienne²¹.

Les moyens financiers d'Ehrenstein sont dérisoires; en conséquence, il est contraint de changer souvent d'adresse; pourtant, écrit-il avec humour, ses "manuscrits envoyés aux éditeurs [le] retrouvent toujours". En dépit de ces conditions d'existence précaires, il compte rester longtemps à Berlin, espère même "y rester toujours". C'est qu'*a priori* Berlin le fascine comme l'exact contraire de Vienne. Dès Dresde où il fait étape, il se sent en sûreté, comme il l'écrit à Kraus dans sa première lettre de Berlin le 2 septembre 1911, "contre la poussière, la saleté et la routine"²². L'Autriche et sa capitale d'avant la Grande Guerre n'ont à ses yeux rien du havre de sécurité que décrira Stefan Zweig dans *Le monde d'hier*, mais sont un modèle d'inefficacité, de bureaucratie et de conservatisme. Les lenteurs de la Poste Impériale et Royale, de même que les retards fréquents des trains dans la "double monarchie", sont pour Ehrenstein les symptômes d'un mal plus profond. En cela, il est proche de Musil et du tableau caustique que celui-ci fait de la "Kananie" dans *L'Homme sans qualités*. Ou, davantage encore, de Kraus qui, à la même époque, ne se lasse pas de fustiger dans sa revue les travers réels ou supposés de ses concitoyens: leur xénophobie (qui entraîne, par exemple, un policier viennois à arrêter sans ménagement dans le tramway une pauvre touriste anglaise soupçonnée de voyager sans billet), leur méfiance à l'égard du progrès technique (que Kraus ridiculise notamment par la formule: "Les chevaux se sont habitués à voir des automobiles, mais les Viennois s'affolent") et leur provincialisme ("Deux millions de villageois ne feront pas une capitale même s'ils deviennent trois millions")²³.

De Berlin, Ehrenstein propose à Kraus de faire comme lui, c'est-à-dire de s'installer définitivement dans la capitale du Reich. Kraus n'a-t-il pas, comme il le lui rappelle, fait salle comble lors de sa première conférence faite à Berlin en janvier de la même année? Malgré les difficultés financières, qu'il espère passagères, Ehrenstein pense avoir enfin trouvé un environnement culturel favorable et des possibilités de publication avantageuses. A Berlin, toute une avant-garde — notamment les auteurs réunis dans le "Neue Club" — pratique une littérature agressive et extravertie qui redonne à l'écrivain une fonction sociale, alors que l'art viennois a la réputation d'être plutôt introverti, voire

21. Cf. sur les relations entre Karl Kraus et Herwarth Walden la première partie de mon étude *'Der Sturm' d'Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1990, p. 22-92.

22. Lettre à Karl Kraus du 2.9.1911 in A.E., *Werke*, vol. 1, p. 66-68, cit. p. 68: "Ich atmete erst auf, als ich nach einer echt österreichischen (sic) Zugverspätung und zweistündigen Anschlußversäumnis mich in dem herrlichen Dresdner Hauptbahnhof vor dem Schmutz, Staub und Schlendrian in Sicherheit wußte — hoffentlich für immer".

23. Cf. à ce sujet le recueil d'articles parus dans *Die Fackel* de 1910 à 1931 sous le titre *Widerschein der Fackel*, München/Wien: Langen-Müller 1963, en particulier la partie p. 93-148 intitulée "Wie Oesterreich aussieht" d'où sont tirés les exemples cités.

décadent. Mais l'enthousiasme du jeune Ehrenstein est vite refroidi; l'avant-garde berlinoise est en effet fractionnée en groupes hostiles, organisés autour des revues *Der Sturm* et *Die Aktion*. Par ailleurs, les rapports de plus en plus tendus qu'entretient Kraus avec Herwarth Walden, l'éditeur de la première, ne sont pas sans affecter la relation entre Ehrenstein et son mandataire. Celui-ci lui reproche notamment de faire cause commune avec le *Sturm* au moment où lui-même s'en éloigne. De leur côté, les auteurs de la revue (qu'Ehrenstein appelle ironiquement les "Sturmkreisler") lui font grief d'écrire des comptes rendus de livres pour des journaux à grande diffusion comme le *Berliner Tageblatt*. Il aimerait bien savoir comment faire pour survivre sans recourir à ces travaux alimentaires ! Aussi sa correspondance d'alors, notamment ses lettres à Kraus, se teinte-t-elle d'amertume, versant même dans un antisémitisme surprenant, lorsqu'il parle, par exemple, de la "clique berlinoise" dans laquelle "la bassesse et l'effronterie juives" se combi-neraient à "la brutalité verbale des Berlinoises"²⁴.

La "cabale" dirigée contre lui est orchestrée par l'activiste Kurt Hiller qui éreinte ses récits dans la revue d'Alfred Kerr *Pan*. Il y définit Ehrenstein comme "l'auteur de récits qu'à présent on aime trop à gauche, qui se distingue par la volonté de représenter de manière trompeuse l'expérience du vide, le malaise qui vous prend après les suicides qu'on n'a pas mis à exécution"²⁵. L'activiste Kurt Hiller, convaincu que la littérature doit soulever les masses afin qu'elles entrent au "paradis" sans attendre un au-delà hypothétique ("Wir wollen bei lebendigem Leib ins Paradies !"), se sent menacé dans son prosélytisme par le Viennois dont l'esprit de dérision est pris à tort pour de l'indifférence en matière politique. Il est vrai que l'humour n'était pas la chose la mieux partagée dans l'avant-garde berlinoise. Après ces premières escarmouches, Hiller poursuit, à propos des élections au Reichstag de 1912, sa polémique contre sa bête noire, cette fois dans le *Sturm* même. Ehrenstein hésite à répliquer car son adversaire dispose d'appuis importants, notamment dans le *Berliner Tageblatt* où il écrit lui-même; aussi appelle-t-il Kraus à la rescousse, le priant de ne pas réserver ses flèches pour la *Neue Freie Presse* de Vienne — sans succès. C'est probablement le "lâchage" d'Ehrenstein par Kraus, de même que la décision de Walden de consacrer dorénavant sa revue exclusivement aux arts qui incitent celui-ci à s'engager en faveur du poète viennois²⁶.

La polémique reprend de plus belle entre l'activiste et l'auteur de textes grotesques lorsque, le 31 octobre 1912, durant une soirée du "Cabaret litté-

24. Lettre à Kraus du 15.8.1912 in A.E., *Werke*, vol. 1, p. 107-111, cit. p. 109 : "[...] die gefährliche Verbindung von jüdischer Gemeinheit und Frechheit mit der Berliner Schnauze".

25. Kurt HILLER, "Monolog um Franz Werfel" in *Pan* 2 (1912), n° 37. La formule "suicides que l'on a pas mis à exécution" fait allusion au récit *Selbstmord eines Katers* que A.E. venait de publier chez Georg Müller.

26. A.E. a perdu sa première raison d'être à Berlin en décembre 1911 quand Kraus a décidé de rédiger tous les articles de sa revue et de ne plus collaborer à aucune.

raire Gnu”, le premier traite le second d’“Autrichien à l’origine douteuse” (dahergelaufener Österreicher). En réplique, celui-ci écrit dans un numéro du *Sturm* un article virulent contre son provocateur dont il raille la récente anthologie *Der Kondor*; à côté d’autres gracieusetés, il l’accuse d’avoir exploité à son profit la mort du poète Georg Heym en demandant aux journalistes d’être cité, dans leurs articles nécrologiques, comme “découvreur du poète”²⁷. Piqué au vif, Hiller fait alors signer une pétition sur laquelle se retrouvent les noms des principaux collaborateurs de la revue *Die Aktion* qui, avec son rédacteur-éditeur Franz Pfemfert, subordonne l’art à l’action politique. Le divorce entre les deux principales composantes de l’avant-garde berlinoise est définitivement consommé, Walden soutenant spectaculairement le Viennois en lui offrant d’être l’auteur exclusif du numéro 142/143 de janvier 1913 dans lequel est publié notamment le récit *Ein krasser Fall von Soldatenmißhandlung*. C’est donc un écrivain venu “de l’extérieur” qui *nolens volens* joue le rôle de catalyseur des haines et des sympathies et se trouve pris dans leur maelstrom; il est ainsi l’un des révélateurs de la ligne de fracture qui sépare deux composantes essentielles de la modernité berlinoise. Pour schématiser, les partisans de l’autonomie de l’art reconnaissent en lui l’un des leurs, alors que l’avant-garde politisée fait de lui une sorte de symbole négatif²⁸.

A bout de ressources et lassé de Berlin (même Walden finit par l’agacer avec sa “manie de tout dénigrer”, seuls Else Lasker-Schüler et Ernst Blass trouvent grâce à ses yeux), Ehrenstein rentre à Vienne où il séjourne d’août 1913 à décembre 1915 et travaille, après l’entrée en guerre de l’Autriche, aux “Archives de guerre” (Kriegsarchiv) de Vienne comme beaucoup d’autres écrivains tels que Stefan Zweig et Alfred Polgar. Mais il obtient un congé de durée indéterminée qui lui permet de retourner en Allemagne pour y occuper des emplois précaires de lecteur, d’abord chez l’éditeur Kurt Wolff à Leipzig — dont il avait fait la connaissance en 1913 —, puis à Berlin jusqu’en décembre 1916 chez S. Fischer. Chez Wolff, il prend son métier très au sérieux; les “méthodes de gestion désuètes” de Georg Heinrich Meyer, le gérant qui assure la direction de la maison en l’absence du patron parti à la guerre, l’irritent au point que, dans une longue lettre adressée à celui-ci, il lui fait un tableau très sombre de la situation, lui suggérant comme remède de le nommer gérant à la place de G. H. Heinrich²⁹. L’éditeur prend mal ces conseils pressants venant d’un obscur lecteur qui, de surcroît, l’assaille de lettres pour lui demander de racheter les droits sur ses livres que détenait alors Georg Müller. Mis à la porte, Ehrenstein trouve un autre emploi de lecteur chez S. Fischer à Berlin (Bülowstraße) où il se rapproche de Franz Pfemfert et de sa revue déjà citée, *Die Aktion*, qui se trouve alors en Allemagne à

27. A. E., “Antwort” in *Der Sturm* 3 (1912), n° 138-139.

28. Cf. sur le mouvement activiste notamment *Der Aktivismus*, hg. von Wolfgang Rothe, München : DTV 1969.

29. Lettre à Kurt Wolff du 26.4.1916 in A.E., *Werke*, vol. 1, p. 147-151.

l'avant-garde du pacifisme. Mais là aussi les perspectives durant la guerre sont on ne peut plus défavorables : S. Fischer, comme les autres maisons d'édition, subit de plein fouet la récession qui, avec la pénurie de papier, se traduit par un nombre réduit de livres édités et des tirages limités³⁰.

Ayant perdu ses illusions sur la possibilité de gagner sa vie à Berlin tout en ayant une activité littéraire — il qualifiera cette période d'“improductive” sur le plan de la création —, il demande à Franz Blei, son compatriote proche de riches mécènes comme Ernst Erik Schwabach, de lui trouver un “millionnaire” qui lui permettrait d'aller en Suisse rejoindre le groupe de René Schickele et, *last not least*, l'actrice Elisabeth Bergner qu'il connaît depuis 1915 et qui joue au “Schauspielhaus” de Zurich. C'est finalement Max Krell, alors lecteur de la maison d'édition Ullstein, qui trouve pour lui ce généreux donateur³¹. Ehrenstein restera en Suisse jusqu'à la fin de la guerre, écrivant des poèmes pacifistes parus notamment dans les *Weißten Blätter* et sous forme de recueils aux titres significatifs : *Der Mensch schreit*, *Das sterbende Europa* ou *Die rote Zeit*. Il n'en finit pas d'accabler de ses sarcasmes inspirés et rimés les belligérants de la “Barbaropa”. Pour vivre, il a un emploi à la “Verein für Individualpsychologie” qui lui assure des revenus modestes mais réguliers. Curieusement, rien n'indique qu'il ait fréquenté les dadaïstes et leur “Cabaret Voltaire”.

Revenu à Berlin le 10 septembre 1918, sa réputation de pacifiste est assez établie pour que lui soit proposé un poste de rédacteur dans la *Rote Fahne*, l'organe des Spartakistes. Mais ce qu'il en dit dans la lettre du 1^{er} décembre 1918 adressée à Stefan Zweig montre qu'il ne prend pas au sérieux cette proposition, si celle-ci a été réellement faite : “*Le Drapeau rouge* veut appeler Tubutsch dans sa rédaction. Peut-être se réveillera-t-il un jour amiral sans solde des Spartakistes”³². Il a de toute façon des soucis plus personnels et plus immédiats en tête : subvenir aux besoins de son frère Carl hospitalisé au sanatorium de Kilchberg dans un état de folie avancé. En outre, la mort de son frère Otto des suites d'une péritonite en janvier 1917 l'affecte durablement et lui fait adopter, face aux coups du sort, une attitude stoïque : à propos de sa mère qui ne parvient pas à surmonter son chagrin et rend la vie difficile à toute sa famille, il écrit par exemple à son père :

Nous ne sommes tous que des voyageurs sur terre, celui qui nous donne l'hospitalité est dur, bon et méchant. Selon son bon plaisir. Râler et renoncer à la vie ne sert à rien. C'est l'avis de Schmolle. Il pense aussi que nous serons tous rayés du livre de la vie; pourquoi nous détruire nous-mêmes et faire souffrir ainsi d'autres personnes ?³³

30. Cf. lettre à Stefan Zweig du 21.4.1916, *ibid.*, p. 145-146 : “Wolff braucht, da er genug Autoren und zu wenig Papier hat, keine Neuerwerbungen und also auch keinen Lektor, und auch Müller tut nicht das geringste für mich”.

31. Cf. la lettre à Max Krell du 11.10.1916, *ibid.*, p. 160-161.

32. Lettre à Stefan Zweig du 1.12.1918, *ibid.*, p. 188 : “Die rote Fahne will den Tubutsch in die Redaktion rufen, vielleicht erwacht er gar eines Tages als unbesoldeter — Admiral der Spartaküste (sic)”.

33. Lettre à Alexander Ehrenstein, *ibid.*, p. 181. “Schmolle” désigne en tchèque celui qui n'a pas de chance. Par un curieux phénomène d'objectivation de sa personne, c'est souvent par ce nom — ou par celui de “Tubutsch” — qu' A.E. se désigne lui-même.

Il retourne à Vienne à l'été 1919 essentiellement par manque de moyens financiers. Mais, ainsi qu'il l'écrit à Zweig, "Tubutsch qui a perdu 30 livres est plein d'esprit d'entreprise"³⁴. Il en a besoin, ne serait-ce que pour répondre aux attaques venimeuses de son ancien protecteur, Karl Kraus. Celui-ci en veut fondamentalement à Ehrenstein d'avoir écrit dans un certain nombre de gazettes, commettant l'impardonnable délit de confusion entre la littérature et le journalisme. La polémique se développe dans plusieurs numéros de *Die Fackel*; elle s'augmente du reproche fait à l'ancien protégé d'avoir publié dans le *Donauland-Almanach*, mensuel des "Archives de guerre autrichiennes", un poème d'inspiration nationaliste, voire belliciste "Sieg" (Victoire). Max Brod l'attaque, lui aussi, pour sa "médiocre conception du monde", tandis que Kraus revient à la charge dans le numéro 21/1919 de sa revue en accusant l'ensemble des écrivains autrichiens qui ont passé les années de guerre à l'étranger d'avoir pratiqué "un pacifisme lyrique inefficace". C'est alors qu'Ehrenstein réunit une abondante documentation sur Kraus, ainsi qu'il le confie dans une lettre à Stefan Zweig : "Je suis sur le sentier de la guerre contre le petit Karl et suis sur le point d'avoir son scalp"³⁵. Le pamphlet intitulé *Karl Kraus* paraîtra en 1920 comme numéro 7 de la série *Die Gefährten* éditée par la maison d'édition-coopérative que crée Ehrenstein en 1919 avec notamment Franz Werfel et Alfred Adler.

Les voyages à Berlin, notamment pour la recherche d'un travail dans le domaine de l'édition, se poursuivront durant les années suivantes. Préoccupé par la montée de l'extrême-droite en Allemagne, il se joint en 1925 au groupe d'intellectuels dont font partie notamment Becher, Brecht, Döblin et Tucholsky et proteste contre le procès pour haute trahison intenté en 1927 à Johannes R. Becher. En 1933, ses livres sont brûlés en Allemagne. Il commence alors, sans attendre que l'Autriche le déclare à son tour *persona non grata*, une longue vie d'errance à travers l'Europe — il ne reviendra à Vienne jusqu'en 1938 que pour de brefs séjours — jusqu'à l'exil à New York où il mourra en 1950, citoyen américain, dans un hôpital pour indigents, non sans avoir brièvement revu l'Europe lors de deux voyages en 1948 et 1949.



Pour revenir sur la période étudiée : le va-et-vient d'Ehrenstein entre sa ville natale et Berlin nous offre de précieux aperçus sur les tropismes des deux villes et sur la façon dont un écrivain autrichien d'avant-garde, à la recherche d'un public, les percevait. Les structures politiques surannées de l'Autriche-Hongrie avec le problème des nationalités, son antisémitisme rampant et — en comparaison du Reich allemand — son retard économique : toutes ces données, à quoi il faut ajouter un climat familial tendu et des relations de nature conflictuelle avec les parents, expliquent qu'Ehrenstein n'ait plus vécu dura-

34. Lettre à Stefan Zweig du 3.11.1918, *ibid.*, p. 188.

35. Lettre du 16.8.1919, *ibid.*, p. 192 : "Ich lebe auf dem Kriegspfad gegen Karlchen und bin dabei, mir seinen Skalp zu holen".

blement à Vienne à partir de 1911. Comme Karl Kraus et un certain nombre d'auteurs protégés par lui, il est amené à rechercher en Allemagne des possibilités de publication qui n'existent pas en Autriche où le public potentiel est beaucoup plus réduit et le système de diffusion pré-moderne. Au contraire, Berlin, capitale culturelle d'un Etat national dont l'essor économique et démographique éblouissait autant qu'il inquiétait le reste de l'Europe, avait tout pour séduire un écrivain de langue allemande. Rameau principal de la même aire linguistique, l'Allemagne semblait alors, au contraire de la double monarchie danubienne éclatée en nationalités, offrir la possibilité pour un écrivain juif de s'identifier à une nation³⁶. Sans être absent, l'antisémitisme y était encore avant la Grande Guerre relativement discret; avec les revues d'avant-garde, au premier rang desquelles il faut citer *Der Sturm*, les moyens pour un inconnu de se faire connaître n'étaient pas négligeables; enfin il existait un public cultivé ouvert à l'innovation dans le domaine des arts.

Effectivement, ces années d'apprentissage loin de sa famille, dans un environnement parfois hostile mais toujours stimulant, représentent pour Ehrenstein une étape capitale de son existence et une phase de maturation décisive. C'est là qu'il apprend à maîtriser ses phases dépressives et, face aux coups du sort, qu'il conquiert un stoïcisme serein et lucide qu'il essaie — en vain — de communiquer aux membres de sa famille. A bonne distance du traumatisme originel, il prend conscience de choses qui lui restaient obscures quand il les avait devant les yeux. C'est ainsi qu'il écrit à son père dans une lettre du 26 avril 1918 : “Malheureusement, je n'ai jamais pu donner mon aide quand j'étais à proximité car, à proximité, j'étais aveugle et, pour moi, seule la distance met les choses dans leur vraie lumière”³⁷. Comme Peter Handke dans *L'absence*, il aurait pu lui aussi écrire : “Je ne me sens tout à fait en moi-même qu'en voyage” (Ganz bei mir fühle ich mich erst unterwegs).

Il n'en reste pas moins que le stoïcisme d'Ehrenstein est le fruit d'une expérience berlinoise vécue par lui comme un échec. Venu à Berlin comme représentant de Kraus auprès de l'avant-garde berlinoise, Ehrenstein se trouve pris entre plusieurs feux : celui des activistes (Hiller notamment) qui trouvent que ses textes grotesques ne font que détourner de l'action politique, celui des partisans de l'art autonome (le “cercle du Sturm”) qui réprouvent ses articles parus dans la grande presse, enfin celui de son protecteur qui le répudie à cause notamment de son pacifisme considéré par lui comme “lyrique”, c'est-à-dire inefficace. Le premier moment d'intérêt passé, il attire sur lui, par son statut d'étranger égaré entre les fronts, les foudres de presque toutes les composantes de la modernité berlinoise. Curieusement, alors qu'il a au fond de réelles affinités avec certains auteurs du “Neuer Club” — Jacob van Hoddis,

36. Les lettres à Paul Ernst écrites de Vienne en 1915 — notamment celle du 15.8.1915 — témoignent de l'attachement d'A.E. à l'idée de nation allemande et de “Germanisierung” alors qu'à l'inverse il n'a que mépris pour l'espace mal structuré politiquement qu'il appelle “Danubien”. Cf. à ce sujet la note 11.

37. In *Werke*, vol. 1, p. 174-175, cit. p. 174 : “ich konnte in der Nähe leider auch nie helfen, da ich in der Nähe blind war, u. nur die Ferne mir das Bild ins wahre Licht gibt”.

par exemple —, ses rapports avec eux sont presque inexistants, malgré ses sympathies pour Else Lasker-Schüler et Ernst Blass. Par on ne sait quel aveuglement, le potentiel subversif de son œuvre est sous-estimé, voire nié par une avant-garde qui voit dans l'humour et l'ambivalence le signe d'une faiblesse de caractère et mesure la modernité d'une œuvre littéraire au caractère explicitement politique de ses énoncés. Comme sa sensibilité au malheur d'autrui et aux horreurs de la guerre lui interdit par ailleurs de se réfugier dans une pratique ésotérique de l'art, il finit par se détourner également du cercle du *Sturm*. Abandonné alors à lui-même jusqu'à son départ en Suisse au début de l'année 1917, Ehrenstein survit comme lecteur dans deux maisons d'édition, trop occupé pour être productif en littérature, dans un contexte défavorable à l'édition malgré ses efforts — chez Kurt Wolff — pour en augmenter l'efficacité. Entre-temps, les deux années passées à Vienne au début de la Grande Guerre ont achevé de la convaincre que sa ville natale, qu'il appelle par ailleurs "le tombeau de la jeunesse" (das Grab der Jugend), ne mérite que la destruction. Dans le poème "Vienne" qui figure dans un recueil du même nom paru en 1921 (*Wien*), Ehrenstein la qualifie de "vieille putain froide" (alte, kalte Hure) qui "a dilapidé un royaume n'ayant jamais nourri le pauvre". Mais sans nommer explicitement Berlin, il ne fait plus d'exception pour elle et associe toutes les villes dans la même condamnation : "Je vous en prie, détruisez la ville/Je vous en prie, détruisez les villes,/Je vous en prie, détruisez les machines"³⁸. Séduit un moment par le prestige et le dynamisme de Berlin, Ehrenstein développe alors une critique radicale de la civilisation dont la mégalopole est le symbole et qu'il rend responsable de la Grande Guerre³⁹.

Maurice GODÉ



38. In *Gedichte und Prosa*, op. cit., p. 176 : "Wien weint hin im Ruin./Wien, du alte, kalte Hure/Ich kauerte an deines Grabes Mauer,/Da du noch locktest,/Ein mürbes Goderl dieser Welt [...] Nun hungernrd unkst du/Unter deiner Laster Last : Du hast ein Reich verpraßt,/Das nie den Armen nährte [...] Ich bitte euch, zerstöret die Stadt,/Ich bitte euch, zerstöret die Städte : Ich bitte euch, zerstöret die Maschinen [...]"

39. Le cercle des *Weißten Blätter* fréquenté en Suisse l'a conforté dans cette vision négative de la civilisation. Cf. à ce sujet mon étude : "René Schickeles historische Bedeutung als Leiter der *Weißten Blätter*" in *René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur*, hg. von A. Finck, A. Ritter, M. Staiber, Hildesheim : Olms Verlag 1991, p. 87-107.

AVANTGARDE IN WIEN – EIN MANGEL UND SEINE MÖGLICHEN URSACHEN

Sprechen wir über Avantgarde in Wien, mit Berlin als Vergleichsgröße, so müssen wir, um Mißverständnisse zu vermeiden, die verwendeten Begriffe möglichst genau definieren. Ohne hier eine Theorie der Avantgarde liefern zu wollen oder zu können¹, sei auf den phänomenologischen Konsens Bezug genommen, der sich in komparatischen Unterfangen wie dem geplanten mehrbändigen Werk zur europäischen Avantgarde klar abzeichnet²: Avantgarde heißt hier, im Gegensatz zu allgemeineren Begriffen wie Moderne etc., kritische Stellungnahme zur Funktion der Kunst im Sinn von Bürger, zweifelsohne, vor allem aber bezeichnet der Begriff diejenigen Richtungen, die sich der Herausbildung von neuen, revolutionären künstlerischen Techniken gewidmet haben, die in ihrer Radikalität die traditionellen Gattungsgrenzen negieren (und damit u.a. zu verschiedenen Formen des Aktionismus bzw. zum Eindringen von Kunst in den Alltag — Design, Wandmalereien etc. — führen); ein zweites wichtiges Charakteristikum stellt die Reflexion auf das Material der jeweiligen Kunst dar, die in neuen Ausdrucksformen resultiert. Im Bereich der Musik führt dies — um gleich extreme, und daher besonders illustrative Beispiele zu nennen — zum Bruitismus, im Bereich der Malerei zu abstrakter Kunst tout court, und im Bereich der Literatur sowohl zu Lautgedichten als auch zu visueller Poesie; aber auch die Vorformen des sdvig, der Erschwernis der Wahrnehmung, der parole in libertà etc. gehören in diesen Kontext.

Während Künstlergruppen und die dazugehörigen — meist kurzlebigen — Zeitschriften den europäischen Kontinent überziehen, von Moskau bis Barcelona, von Amsterdam bis Zürich, bleibt die immerhin zwei Millionen Einwohner zählende Metropole Wien ein auffällig leeres Zentrum des Kontinents.³ Inwieweit ein Teil dieses Eindrucks auf die Forschungslage zurückzuführen ist, kann vielleicht nach Beendigung des Projekts von Armin Wallaff in Klagenfurt besser beurteilt werden, der österreichische expressionistische Zeitschriften untersucht. Momentan sehen wir uns auf jeden Fall mit

1. Die übrigens Peter Bürger in seinem Buch *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp 1974 (= es 727) ebenfalls nicht liefert.

2. Vgl. dazu das von Zdenek Mathauser 1970 vorgestellte Projekt der AILC, eine Geschichte der europäischen Avantgarden zu schreiben, das m.W. bis heute nicht realisiert worden ist. Zdenek MATHAUSER, "Zur Struktur der europäischen Avantgarden", in Manfred HARDT (Hg.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. (= Wege der Forschung 648), S. 77-89.

3. Vgl. dazu die Skizze von Mathauser, *ibid.*, S. 81.

dem Faktum konfrontiert, daß im eindrucksvollen Index der expressionistischen Zeitschriften von Raabe⁴ von insgesamt 105 ausgewerteten Periodika nur 6 Wien als Erscheinungsort angeben.

Das Bild mag sich durch neuere Forschungen etwas differenzieren, die Neu-Entdeckung von Ehrenstein und Müller, von Serner und von Hausmann deuten in diese Richtung, dennoch ist bei ihnen die Frage nach einem spezifisch österreichischen bzw. Wiener Beitrag zur radikalen Avantgarde nicht einfach zu beantworten. In seinem zeitgenössischen Aufsatz über Chlebnikov sieht zwar Jacobsen auch in Peter Altenberg⁵ einen Verwandten der italienischen und russischen Futuristen, doch bleibt dieser Hinweis eher isoliert. Und wenn heute in literaturwissenschaftlichen Beiträgen immer wieder Oskar Kokoschka als Expressionist par excellence genannt wird, als Maler und als Dramatiker, so repräsentiert er für seine Zeitgenossen, oder spezifischer, für die Berliner Dadaisten, den "Kunstlumpen" schlechthin, so der Titel eines Pamphlets von Herzfelde und Grosz im *Gegner* 1919, der auf Kokoschkas Stellungnahme anlässlich der Dresdener Arbeiterunruhen 1919 Bezug nimmt, und der Kokoschkas Einstellung auf seine Wiener Herkunft zurückführt.⁶

4. PAUL RAABE, *Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910-1925*, 18 Bde. Nendeln, Kraus 1972, speziell Bd 15 und 16 : Titelregister. (Er behandelt Aufschwung, 1919, Daimon 1919-1921, Das Flugblatt 1917-18, Der Friede 1918-1919, Der Ruf : Wien & Leipzig 1912/13, Die Rettung 1918/19), dazu kommen noch der *Brenner* aus Innsbruck und die 1918 in Brünn erschienene deutschsprachige Zeitschrift *Der Mensch*, sowie die Prager *Herder-Blätter* von 1911/12. Walaff nennt in seinem Bericht im Zirkular der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 15 (1992), S. 4-6 zwar immerhin 19 österreichische Zeitschriften, die dem Expressionismus und Aktivismus zugerechnet werden können, womit der ebenfalls sehr geringe Beitrag Österreichs zum Expressionismus etwas zum Positiven verändert wird; unter diesen Zeitschriften befindet sich, nach telefonischer Auskunft von Arnim Wallas, aber keine, die die Bezeichnung dadaistisch verdienen würde. Allerdings fehlt bei Wallas, genauso wie Raabe, die wohl einzige avantgardistische Zeitschrift, die je in Wien erschienen ist, nämlich "Ma" — davon weiter unten).

5. Im Anschluß an die Erörterung von Marinettis *Futuristischem Manifest* schreibt Jacobsen : "Wir sehen hier den Kult des reinsten Impressionismus, gewissermaßen ein Pendant zum Telegrammstil der Seele". Roman JACOBSEN, "Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf : Viktor Chlebnikov", in Wolf Dieter STEMPER (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd 2, München, Fink 1972, S. 29.

6. John HEARTFIELD und Georg GROSZ, "Der Kunstlump", in *Der Gegner*, Hg. von Julian Gumperz und Karl Otte. 1 (1919), Heft 10-12, S. 48-56. Anlaß für das Pamphlet war Kokoschkas öffentliche Reaktion auf das Faktum, daß bei den Arbeiterunruhen im Dresdener Zwinger ein Bild von Rubens durch eine Kugel "verletzt" wurde. "Ich richte an alle, die hier in Zukunft vorhaben, ihre politischen Theorien ... mit dem Schießprügel zu argumentieren, die flehendste Bitte, solche geplanten kriegerischen Uebungen nicht mehr vor der Gemäldegalerie des Zwingers, sondern etwa auf den Schießplätzen der Heide abhalten zu wollen, wo menschliche Kultur nicht in Gefahr kommt." S. 52. Kokoschka war zu diesem Zeitpunkt Professor an der Akademie der bildenden Künste in Dresden. Er wird im folgenden als "Weaner-Kind" (! S. 53) bezeichnet, der "Nua Wolza muß ös sein" orgelt, sein Aufruf wird in schlechtes Pseudo-Wienerisch übersetzt "mit dem Schiasprügel in da Hond auf den Schiaßplätzen auf der Heide oobzuholten, so zum Spurt, damit die oiten Moistabuida net valetzt wearn und da Mönschheit koa Schodn zuagefügt wird" (S. 54) und Heartfield und Grosz warnen mit der Deklaration : "Wir begrüßen mit Freude, daß die Kugeln in Galerien und Paläste, in die Meisterbilder der Rubens sausen, statt in die Häuser der Armen in den Arbeitervierteln !" (S. 55) Trotz der negativen Betonung der Wiener Herkunft Kokoschkas wird die Politik der Stadt Wien selbst positiv hervorgehoben : "Men-

Sehen wir uns zunächst die des öfteren als österreichische Avantgardisten bezeichneten Ehrenstein, Müller, Serner, Hausmann, die Neuentdeckungen der letzten Jahre, genauer an.⁷

Müller und Ehrenstein sind sehr wohl wichtige Autoren des Expressionismus, der ja in Österreich auch nicht besonders präsent war, doch dürfen wir im Zusammenhang mit "Avantgarde" nicht vergessen, daß gerade der Expressionismus einer der "Hauptfeinde" der "echten" Avantgardisten war, den speziell die Berliner Dadaisten immer wieder zum Angriffsziel ihrer Attacken machten. Ohne diese internen Querelen als alleiniges Kriterium zu nehmen, kann man doch nach unserem phänomenologischen Ausgangspunkt feststellen, daß Müllers und Ehrensteins Texte keine Merkmale zeigen, die es erlauben würden, sie der radikalen Avantgarde zuzurechnen, während derartige Textmerkmale z.B. in einzelnen Beiträgen des von den Berliner Dadaisten befeindeten *Sturm* von Walden durchaus zu finden sind.

Serner hingegen hat sehr wohl Texte produziert, die das Etikett "dadaistisch" verdienen, und ohne jetzt die im übrigen nicht sehr zielführenden Prioritätsquerelen in Sachen Avantgarde entscheiden zu wollen, so scheint mir Serners Auseinandersetzung mit Tristan Tzara, daß die *Letzte Lockerung*⁸ die zeitliche Priorität gegenüber den Manifesten des Ms. Antipyrine beanspruchen kann, nicht unberechtigt zu sein. Liegt bei Müller und Ehrenstein der Ausschließungsgrund für unsere Suche nach dem Wiener Beitrag zur radikalen Avantgarde in der Mach-Art ihrer Texte begründet, so fehlen bei Serner hingegen ausreichende Kriterien, ihn als Österreicher bzw. Wiener zu rubrizieren. Der Geburtsort Karlsbad und das Geburtsjahr 1889 weisen ihn zwar als Bürger der österreichisch-ungarischen Monarchie aus, sein Studium der Rechtswissenschaft in Wien von 1909-1912 bestätigt diese Zuordnung. Doch damit brechen seine Verbindungen zum Wiener Herrschaftsbereich und Literaturbetrieb ab, er entzieht sich dem Wehrdienst, indem er nach Zürich geht, sein Studium beendet er in Greifswald, sein Paß weist ihn nach 1919 als tschechischen Staatsbürger aus, sein Leben spielt sich in verschiedenen Städten Europas ab, bis er sich 1928 wieder in Prag niederläßt, von wo er 1942 nach Theresienstadt deportiert wird, das er und seine Frau nicht überleben werden.

schen ... würden es begrüßen, wenn man, statt wie dieser Kulturphrasenheld Kokoschka einen Raubzug der Entente in unsere Galerien an die Wand zu malen, diese Bilder, dem Beispiele der Stadt Wien folgend, gegen Nahrungsmittel für die unterernährte heranwachsende Generation an die Entente verkaufen würde." (S. 53)

7. U.a. berichtet die Wochenpresse am 11.2.1981 anlässlich einer von Willy Verkauf organisierten Ausstellung über "Dada und Wien", bei den Wiener Festwochen gibt es 1985 Serner-Abende, am 17. Jänner 1989 schreibt Ferdinand Schmatz, selbst experimenteller Autor, im *Standard* einen Artikel "Krachmandel auf Halbmast. Zum hundertsten Geburtstag des österreichischen Dadaisten Walter Serner." Müller wird in der Dissertation von Stephanie HECKNER, *Die Tropen als Tropus. Zur Dichtungstheorie Robert Müllers*, Wien, Köln, Böhlau 1991 "heimgeholt", Ehrenstein u.a. durch das Buch von Karl-Markus GAUB, *Wann endet die Nacht. Über Albert Ehrenstein*, Zürich, Edition Moderne 1986, zu Hausmann s.u.

8. Walter SERNER, *Letzte Lockerung. Manifest dada*, Leipzig-Wien-Zürich, Steegee-mann, 1920. Faksimile-Ausgabe München, Renner (4. Aufl.) 1982.

Während diese geographischen Angaben für seine literarische Zuordnung nicht unbedingt ausschlaggebend sind, so ist es doch sehr wohl sein persönliches Votum für Berlin und vor allem für die Berliner Sprache, die besonders seine späteren Kriminalgeschichten prägt :

Kurz darauf brachte ich einen Spielgewinn an der Hand eines Münchner Faschings durch und fuhr mit dem letzten Goldstück nach Berlin, wo ich mich vierzehn Tage hindurch langweilte, weil ich nachts schlief. Als ich anfang, es umgekehrt zu halten, amüsierte ich mich drei Jahre dermaßen, daß meine Liebe für diese Stadt eben so unausrottbar bleibt wie die für ihren Argot.⁹

Ähnlich wie bei Canetti — trotz der geographischen Variabilität — die Deklaration für die Wiener Sprache, vermittelt durch Karl Kraus, ausschlaggebend für seine Zuordnung zur österreichischen Literatur ist, so muß wohl auch diese, durch die Texte bestätigte, Deklaration Serners für Berlin seine Zuordnung determinieren.

Bei Raoul Hausmann liegt der Fall etwas komplizierter : Er hat seine prägenden Kinderjahre, von 1886 bis 1900, in Wien verbracht und übersiedelte erst mit 14 Jahren mit der Familie nach Berlin. Seine künstlerische Position bezeichnet er selber folgendermaßen :

Ich war gänzlich Europäer und international, allem Patriotismus fern. Der Weltkrieg hatte 1914 begonnen und Walden veröffentlichte sein 'Hohes Lied des Preußentums'. Mein Übergang zu Pfempfers 'Aktion' einer Zeitschrift für Expressionismus und anti-autoritären Sozialismus war danach eine Selbstverständlichkeit.¹⁰

Seine gesamte literarische und künstlerische Tätigkeit vor 1950 ist von Berlin, später von Frankreich, beeinflußt, und Österreich kann ihn nur insofern für sich in Anspruch nehmen, als seine Wiederentdeckung neben der Zeitschrift *Hortulus* in St. Gallen im deutschsprachigen Raum vor allem durch die Grazer *Manuskripte* seit 1963¹¹ eingeleitet worden ist. Doch dies genügt nicht, seine Produktion aus den 20-er und 30-er Jahren der österreichischen Literatur zuzuschlagen, da seine Neu- bzw. Wiederentdeckung (an der auch die *Protokolle* partizipieren) im allgemeinen Zusammenhang

9. Walter SERNER, "Ich ...", in W.S., *Der Abreiser. Materialien zu seinem Werk*, München, Goldmann 1988 (= Bd 10, Gesammelte Werke in 10 Bde). Die Angaben zu Serner stützen sich auf diese Ausgabe, die auf der ursprünglich von Thomas Milch im Renner Verlag München edierten Ausgabe basiert.

10. Raoul HAUSMANN, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, Zitiert nach Karl RIHA, "Porträt Raoul Hausmann", in R.H., *Am Anfang war Dada*, Giessen, Anabas 1980, S. 163. In diesem Band befindet sich auch eine Übersicht über die biographischen Daten, die hier als Basis dient (S. 171-173), sowie eine umfangreiche Bibliographie von Richard Sheppard (S. 175-200), die die (Nicht-) Rezeption belegt.

11. Heft 8 (Juni/Sept. 1963) bringt bereits 2 Gedichte und einen Aufsatz, Beiträge von Hausmann bringen im folgenden die Hefte 9, 10, 13; Heft 16 (April 1966) ist eine Sondernummer, die Raoul Hausmann gewidmet ist, weitere Beiträge finden sich in den Heften 18, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 29/30, 35 und 40. Auffällig dabei auch die freundschaftliche Annäherung an österreichische Autor/inn/en, die sich in Widmungen für Friederike Mayröcker (22/1968) und Ernst Jandl (40/1973) manifestiert, sowie der Österreich-Bezug mancher Texte — für das spätere Werk muß also die Frage der Austriazität anders gestellt werden als für die Zwischenkriegszeit.

der Neuentdeckung von experimentellen Schreibweisen im österreichischen Raum steht.¹²

Österreich hat also, weder als Ort der Produktion — wie Zürich für die Zürcher Dadaisten, die ja selbst keineswegs Schweizer waren — noch als Thema der sprachlichen und sozialpolitischen Verankerung — wie Berlin — noch als Ursprungsland für international wirksame Avantgardisten — wie Rumänien für Tzara und Janco, — eine nachweisbare Bedeutung im Spektrum der internationalen Avantgarde.

Lediglich als Exilland für die ungarische Avantgarde und als Urlaubsland für die französischen Dadaisten/Surrealisten kann es einen Anspruch auf einen marginalen Kontakt mit dieser internationalen Bewegung anmelden.

Als Exilland dient es nach 1919, nachdem die ungarische Zensur die Zeitschrift *Ma* in Budapest verboten hat, dieser Zeitschrift und ihren Herausgebern Lajos Kassák sowie László Moholy-Nagy. Die dem Berliner Dadaismus und den russischen Futuristen entsprechende Kombination von politischer und künstlerischer Revolution ist der Anlaß für das Verbot in Ungarn. Die Zeitschrift erscheint in Wien in ungarischer Sprache, mit internationalen Beiträgern wie schon vorher in Ungarn (alles, was in der internationalen Avantgarde auf dem Gebiet der bildenden Kunst und der Literatur Rang und Namen hat, findet sich hier vereint, von Majakowski über Marinetti zu Picasso, Doesburg etc.). Im April 1920 veröffentlicht Lajos/Ludwig Kassák seinen Aufruf "An die Künstler aller Länder!" zweisprachig, deutsch und ungarisch, die letzte Nummer der Zeitschrift, 1926, erscheint dreisprachig, ungarisch, deutsch und französisch, und ist der Musik und dem Theater gewidmet. Allein der typographische Eindruck und die Illustrationen bestärken, auch ohne Kenntnis des Ungarischen und ohne Berücksichtigung der Namen der Mitarbeiter/innen, den avantgardistischen Charakter dieser Publikation. Kassáks Aufruf an die Künstler aller Länder enthält denn auch die in Aufrufen durchaus übliche Pathetik der Revolution mit ihrer Absage an jegliche Tradition :

Ihr neuen Künstler ! Reicht euch im Chaos der Revolution die Hand, auf daß die Harmonie der Revolution als Blut desselben Blutes in uns zusammenklinge. Hinaus über die Klasseninteressen, für die universalen Interessen der gesamten Menschheit. Über die Diktatur der Klasse, — für die Diktatur der Idee. Das Proletariat rüttelt unaufhaltbar an der Macht der unterjochenden Väter; — unsere Pflicht ist es gegen die Herrschaft der erstgeborenen Brüder den Kampf aufzunehmen.

Nieder mit der mit Menschenblut kalkulierenden Politik ! Nieder mit den im Prestige verankerten Führerprimadonnen ! Nieder mit den Talmudisten der Revolution !

[...]

Es lebe die gegen jede Tradition kämpfende Revolution ! Es lebe das verantwortliche kollektive Individuum ! Es lebe die Diktatur der Idee !

12. Stichworte : Wiener Gruppe, Oswald Wiener, der Hausmann und Serner in *Die Verbesserung von Mitteleuropa* im Index nennt, Forum Stadtpark der 70-er Jahre mit dem jungen Handke, Roth, Eisendle, Frischmuth ...

mit diesen Worten schließt das Manifest, das sich mit der Proklamation der Ablehnung jeglicher Tradition, mit der Verbindung von Kollektiv und Individuum (das kollektive Individuum) und der Verbindung von Politik und Idee, bei Dominanz der Idee, durchaus in die Reihe futuristischer und dadaistischer bis surrealistischer Manifeste einreihet.¹³

Als Urlaubsland dient Österreich, bzw. Tirol, wie Schrott kürzlich dokumentiert hat¹⁴, für die französischen Surrealisten Eluard, Breton und Max Ernst; für Breton bildet dieser Tirolurlaub auch den Ausgangspunkt für seinen unbefriedigend verlaufenden Besuch bei Freud in Wien.

Fassen wir also zusammen : Wien ist für die radikale internationale Avantgarde der 20-er Jahre ein Non-Ort, weder gibt es hier aktive Gruppen, Zirkel, die diese Kunstrichtung vertreten, noch finden wir Publikationsorgane, die avantgardistische Texte und Bilder veröffentlichen, noch gibt es avantgardistische Autor/inn/en, die wir mit einigem Recht als von Wien geprägt bezeichnen könnten.

Dieses angesichts der gesamteuropäischen Präsenz von avantgardistischen Richtungen doch eher überraschende Faktum bedarf — zumindest hypothetischer — Erklärungsversuche, vor allem, wenn wir es mit der Situation Wiens nach dem Zweiten Weltkrieg vergleichen, wo die Auseinandersetzung mit der Moderne bereits im "Plan" begann, und dann in durchaus unterschiedlichen Richtungen die Auseinandersetzung mit der Avantgarde im deutschen Sprachraum lange Zeit dominierte.¹⁵

Beginnen wir mit den Bildern von Wien, die sich bei Vertretern der internationalen Avantgarde nachweisen lassen, bei den Heterostereotypen also. Eindeutig ist die Situation für die italienischen Futuristen. Für Marinetti stellt Wien (noch vor dem Ende der Habsburgermonarchie) den Inbegriff des monarchisch-hierarchisch-katholischen Erzfeindes dar, dem er in seinem berühmten Auftritt in Triest 1908 auf dessen eigenem Territorium den Fehdehandschuh ins Gesicht schleudert¹⁶, indem er seine Vision der grün-weiß-roten Adria proklamiert. Auch nach dem Zerfall der Monarchie revidiert Marinetti das Bild des Erzfeindes nicht, und vermeidet bei seinen futuristischen Propagandafeldzügen durch ganz Europa Wien peinlichst.¹⁷

13. Ludwig KASSÁK, "An die Künstler aller Länder", in *Ma. Irodalmi és képzőművészeti folyóirat*, 1920, S. 2.

14. Raoul SCHROTT, *Dada 21/22. Musikalische Fischsuppe mit Reiseeindrücken. Eine Dokumentation über die beiden Dadajahre in Tirol*, Innsbruck, Haymon 1988.

15. Vgl. Sigrid SCHMID-BORTENSCHLAGER, "Produktive Rezeption der Avantgarde in Österreich", in Peter V. ZIMA und Johann STRUTZ (Hg.), *Europäische Avantgarde*, Frankfurt u.a., Lang 1987, S. 131-140.

16. Vgl. dazu Christa BAUMGARTH, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, Rowohlt 1966 (= rde 248/249), S. 21 f.

17. Eine ähnliche Vermeidungsstrategie bei Reisen läßt sich auch für die Berliner Dadaisten feststellen, die zwar zweimal, 1920, Hausman, Höch, Huelsenbeck und Baader, 1921 Hausmann mit Hanna Höch und Schwitters mit Frau zu Auftritten nach Prag kommen, die quasi logische Fortsetzung nach Wien aber nicht antreten. Vgl. *Paris-Berlin. 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik*, München, Prestel 1979, S. 611 (deutschsprachige Ausgabe des Katalogs zur Ausstellung im Centre Pompidou 1978).

Dieses Bild Wiens als Hort der (politischen und künstlerischen) Reaktion teilen wohl auch die avantgardistischen Richtungen der sogenannten Nachfolgeländer slawischer Provenienz, die die eigene Befreiung aus dem "Völkerkerker" und die eigene Fortschrittlichkeit feiern.

Daß für die Berliner Dadaisten Wien der Ort einer verschlumpten Gemütlichkeit ist, haben wir am Beispiel Kokoschka bereits gesehen.

Überraschenderweise wird die ungarische Avantgarde durch die konkreten historischen Entwicklungen des Horthy-Regimes (der durch seinen Titel Reichsverweser bei Hildesheimer zu literarischen Ehren gekommen ist¹⁸) eines besseren oder wohl eher schlechteren belehrt, und Kassák und Moholy-Nagy wählen (trotz der im allgemeinen auf Deutschland orientierten ungarischen Politik) Wien als Exilort — alte persönliche Verbindungen und Erfahrungen mögen hier wohl mitgespielt haben.

Das Heterostereotyp nimmt also die alte politische Opposition "hie fortschrittliches Berlin/Deutschland — da reaktionäres, beharrendes Wien/Habsburg" auf, das die Politik seit spätestens 1870 geprägt hat und überträgt es auch auf die kulturelle Sphäre¹⁹. Das Ende der Habsburgermonarchie hat an diesem Stereotyp offensichtlich nicht rütteln können.

Selbstkritisch muß hier daran erinnert werden, daß das Heterostereotyp zum Autostereotyp geworden ist. Österreich empfand sich als "übriggebliebener" Rest der einstigen imperialen Größe und suchte — quer durch die politischen Gruppierungen — ganz offiziell den Anschluß an Deutschland auf der politischen Ebene, der nur durch die Alliierten verhindert wurde.

Dem verhinderten Anschlußwunsch auf politischer Ebene entsprach aber offensichtlich auch ein, wenn auch nicht immer so offen geäußertes oder bewußter, Anschlußwunsch auf kulturellem Gebiet, der Ausdruck einer eklatanten Wir-Schwäche war. Österreichs Künstler/innen und Intellektuellen mangelte es nach 1918/19 an einem — positiv oder negativ gesehenen — Bezugspunkt. Die bald einsetzende Tendenz zur Glorifizierung der Monarchie (kursorisch sei hier an Csokor, aber auch Hofmannsthal, Roth etc. erinnert) einerseits, die Hinwendung zur Provinz und ihren kulturellen Manifestationen, die im Austrofaschismus kulminieren wird, andererseits²⁰, sind genauso wie die (im Laufe dieses Kolloquiums ja hinlänglich dokumentierten) Hinwendungen nach Berlin Manifestationen eines unklaren, ja fehlenden kulturellen Selbstverständnisses.

18. Hier sei an Wolfgang Hildesheimer erinnert: "Als Kind wollte ich Reichsverweser werden, wie weiland — schönes Wort: Weiland, es klingt irgendwie nach Auferstehung oder ähnlichem —, also wie weiland Admiral Horthy, der, nachdem er als Konteradmiral die ungarische Flotte erfolgreich auf dem Neusiedlersee und dem Plattensee befehligt hatte, das ungarische Reich verweste. Heute ist es kaum noch zu gebrauchen." Wolfgang HILDESHEIMER, *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes*, Frankfurt, Suhrkamp 1983, S. 22.

19. Vgl. zu einer früheren Ausprägung dieser Opposition auf politischem Gebiet Georg SCHMID, "Intrige als Kultur. Selbstmord, Deutschsein und 'Sozialinertia' im Österreich der 1850er Jahre", in G.S. (Hg.), *Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft*, Wien & Köln, Böhlau 1986, S. 67-92.

20. Vgl. u.a. Friedbert ASPETSBERGER, *Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis*, Königstein/Taunus, Hain, 1980.

Antworten auf diesen Mangel an Identität und Selbstbewußtsein bilden einerseits die Suche nach einem äußeren "fortschrittlichen" Identifikationsobjekt (Berlin) oder die Suche nach dauernden (um das Wort "ewige" zu vermeiden) Werten, sei es die Natur, das Landleben, sei es, wie im Fall Karl Kraus, die Form, die (korrekte) Sprache. Daß sich diese offensichtlich widersprüchlichen Tendenzen in ein- und derselben Person verbinden können, zeigt Karl Kraus und seine Schriftsteller, zu der (man denke an Canetti, Broch etc.) durchaus auch die Schriftsteller zählten, die gleichzeitig mit der Verehrung von Kraus auch die Orientierung an Berlin suchten.

Daß diese inhärente Widersprüchlichkeit zu Verdrängungs- und Abwehrreaktionen führen mußte, zeigt die Auseinandersetzung von Karl Kraus mit der internationalen Avantgarde deutlich. Seine Methode des entlarvenden Zitats bietet sich dazu an, auf ihn selbst angewendet zu werden. Auch bei bloß marginaler Kenntnis von Kraus ist es logisch und im übrigen auch keineswegs verwerflich, daß er die Dadaisten ablehnt, doch die Art, in der er dies tut, ist decouvrierend. 1920 widmet er der "Dichterschule" folgendes Gedicht :

Was sind denn das für ausgelassne Knaben,
die in der Form ein Nichtgenügend haben ?
Sie machen heute sichs wie ehemals
in Fleiß und Sitten immerzu bequem,
die nur im Fortgang von der Schule glänzen.

Und froh, daß sie die Syntax nicht beherrschen,
so wetzen sie auf ungegerbten Ärschen
und lassen hier und dort das Komma aus.
Dann aber tragen sie ein Nichts nachhaus,
das sie zuhaus zu einem Dreck ergänzen.

Heißt man zur Strafe sie dada zu bleiben
und ihren Aufsatz zweimal abzuschreiben,
so wird er darum doch nicht besser sein,
und besten Falles fällt es ihnen ein,
daß sie ihn noch beklecksen und betrenzen.

Kein Substantiv steht mehr an seinem Platze,
der Hauptsatz wird zum Nebensatze.
Der Nebensatz ist nur ein Adjektiv.
Die ganze Gottesschöpfung lacht sich schief,
wenn solch ein grüner Lümmel singt von Lenzen.

Hier wirkt Natur in anderen Dimensionen,
in solchem Wirrsal sollt' kein Teufel wohnen,
nichts was sie greifen, wächst zur Wortgestalt.
Allein ihr Ethos freilich ist geballt
und sehr dynamisch sind die Impotenzen.

Ein Rattenschwanz im gegenseitigen Loben,
wenn sie in allzu freien Rhythmen toben;
mit uns geht alles bei dem Treiben rund !
Doch schließen sie zumeist den Vers mit Und.
Und dennoch geht es über alle Grenzen.

Seht mir die Rotte von den letzten Bänken,
sie wollen nur den Oberlehrer kränken,

der schwergeprüft in solcher Klasse sitzt.
 Was sie nicht konnten, haben sie verschwitzt.
 O laßt uns diese Dichterschule schwänzen!²¹

Ohne auf die nicht sehr überzeugende klassizistische Form von Kraus' Gedicht einzugehen und ohne das bewußte Nicht-Eingehen auf die Intentionen der Dadaisten, die 1920 bei Kulturinteressierten sehr wohl als bekannt vorausgesetzt werden konnten, zu kommentieren (eine "gewachsene Wortgestalt" liegt sicherlich nicht in ihren Absichten), sei hier nur auf die auktoriale Position, die Kraus einnimmt, und auf das Wortfeld, mit dem er seine Gegner attackiert, eingegangen. Kraus nimmt hier selbst die Position der Oberlehrer ein, die Bescheid wissen, urteilen können. Dies entspricht noch durchaus seinem Selbstverständnis als literarischer und sprachlicher Präzeptor. Aber die Unterrichtsmethoden der Oberlehrer im Gedicht scheinen nicht sehr überzeugend. Die "ungegerbten Ärsche" gelten als Ursache der mangelnden Leistungen; der angestrebte Lernprozess soll durch ein zweimaliges Abschreiben der eigenen Arbeiten gewährleistet sein, eine Methode, die bereits immanent nicht sehr vielversprechend erscheint, da ja "abschreiben" kopieren und nicht verbessern bedeutet. Wird der aber offensichtlich doch angestrebte Verbesserungseffekt nicht erreicht, so wird dies den Schülern, nicht dem eine sinnlose Übung fordernden Lehrer (mit dem sich ja Kraus identifiziert) angekreidet. Strophe vier, die sich angeblich mit konkreten Verstößen der schlechten Schüler beschäftigt, ist reichlich unklar, und weist auf eine bestenfalls sehr flüchtige Lektüre von Marinettis "Technischem Manifest" hin. Ähnlich plakativ und unverständlich ist der Vorwurf gegen das Reimwort "und", das der Oberlehrer — ironischerweise — gleich auch selbst einmal anwendet, offenbar ohne daß er dabei die Grenzen sprengt. Auffällig ist darüberhinaus die unterschwellig vorhandene sexuelle Metaphorik, die sich besonders in den c-Reimen manifestiert (schwänzen, Impotenzen, Lenzen, betrenzen) und auffällig die aufgebaute Opposition zwischen Schimpf-, Schmutz- und Sexualwörtern (Lümmel, bekleckern, Ärsche, Schwänze ...) und der organischen Form (Form, Fleiß, Sitte, Syntax, an seinem Platz stehen, Gottesschöpfung, Wortgestalt, Grenze).

Noch deutlicher wird Kraus sich 1921 im dem "Der Lächler" überschriebenen Artikel entlarven:

Diese Knaben sind rumänische Judenbuben, die in der Zeit, da ihre Altersgenossen noch töricht genug waren, sich für ihre Vaterländer abschlagen zu lassen, in der Schweiz von ihrer Originalität gelebt haben und nun, da sie wieder in die Weltstädte dürfen, das Geschäft der Völkerverständigung in der Weise treiben, daß sie alle in Betracht kommenden Zungen herausstrecken.²²

21. Karl KRAUS, "Dichterschule", in *Die Fackel* Jg. 22, Heft 545/546, Juni 1920, S. 20 f.

22. Karl KRAUS, "Der Lächler", in *Die Fackel* Jg. 22, Heft 557/560, Januar 1921, S. 7-23, hier S. 16. Der Artikel ist eine Antwort auf Kasimir Edschmid, der geschrieben hatte, die Wirkung Karl Kraus' sei in den Wiener Vorstädten zu Ende. Der Übergang zur Beschimpfung der Dadaisten ist reichlich willkürlich, offensichtlich hat Edschmid sie in dem Artikel neben vielen anderen auch einmal erwähnt. S. 22 kehrt Kraus noch einmal zu den Dadaisten zurück: "Was sich heute in Paris neu- und mißtönerisch aufturn mag, ist Zuwachs

Daß sich bei Kraus jüdischer Selbsthaß oder konkreter ausgedrückt Antisemitismus findet, ist bereits hinlänglich bekannt. Die hier vorliegende Kombination mit Fremdenhaß ("rumänische Judenbuben") und Haß auf eine jüngere Generation (was im übrigen auf die Mitglieder des Dadaismus nicht zutrifft), verblüfft vor allem durch den Vorwurf des Verfassers der *Letzten Tage der Menschheit*, daß sich die Proponenten des Dadaismus dem Militärdienst entzogen haben; die reichlich unklare Metapher "alle in Betracht kommenden Zungen" — sind hier die Sprachen gemeint, spielt hier die sexuelle Konnotation wieder mitherein? — tut ein übriges, diesen "Ausbruch" wohl am besten einer psychoanalytischen Interpretation zu überantworten.

Das kulturelle Klima einer Stadt, in der der Präzeptor der jungen Literaten sich gegenüber avantgardistischen Strömungen zu derartigen, von ihm selbst schriftlich fixierten, Eruptionen hinreißen läßt, die vom Kontext des Artikels keineswegs motiviert sind, scheint damit hinreichend charakterisiert und läßt die Opposition "fortschrittliches Berlin — reaktionäres Wien" plausibel erscheinen.

Dennoch muß darauf insistiert werden, daß es auch einen anderen Kraus, vor allem aber auch andere Schriftsteller in diesem Wien gegeben hat. Diese Äußerungen — und noch mehr, daß es keine empörten Distanzierungen davon gegeben hat — spiegeln eine tiefe Verunsicherung wider. Denn das alte, traditionelle Hetero- und das übernommene Autostereotyp stehen mit der konkreten Realität Wiens praktisch in keinem Zusammenhang, Bild und Wirklichkeit haben den Kontakt zueinander verloren.

Wir befinden uns mit unserem Untersuchungszeitraum eben nicht mehr im kleinbürgerlich-antisemitischen Wien eines Karl Lueger, sondern im heute vielgepriesenen "roten Wien" der Zwischenkriegszeit, einem Wien, das auf dem Gebiet des sozialen Wohnbaus Unglaubliches leistet, dessen Architektur inzwischen auch international anerkannt wird²³, einem Wien, dessen öffentliches Bildungswesen im Bereich der Volkshochschulen durchaus Vorträge und Lesungen von Musil, Broch, Canetti etc. bietet, wo auch der später berühmt gewordene "Wiener Kreis" einen wichtigen Stützpunkt hatte, einem Wien, in dem Gödel sein bahnbrechendes Theorem formuliert.²⁴

Wir finden uns hier mit der überraschenden Situation konfrontiert, daß eine Kulturpolitik, die — durchaus nachweisbar — einer modernen Kultur

aus Bukarest via Berlin; man weiß es dort nur nicht gleich und hält einen interessanten Monsieur Lipchitz vielleicht für einen Afghanen, aber gewiß nicht für einen Franzosen ... Nur in Deutschland ist es möglich, daß eine Schule, deren Vorzug es ist, in Deutsch durchzufallen, daß eine Jugend, die ihre natürliche Zurückgebliebenheit mit dem technischen Fortschritt belügt und die sich in ihrem unbändigen Mangel an Temperament kein anderes Spiel weiß als der lebendigen Sprache die Gliedmaßen auszureißen und wie Straßendreck zu ballen, die Dichter der Nation stellt [...]" und nimmt damit die aus dem Gedicht bereits bekannten Bilder nochmals auf.

23. Vgl. u.a. Gert KÄHLER: "[...] die so entstandenen Neubauten sind als Ganzes genommen eine neuartige soziale Leistung [...]" ("Der Wohnungsbau der Zwischenkriegszeit, von heute aus betrachtet", in *Wiener Wohnbau. Wirklichkeiten. Katalog der Ausstellung im Wiener Künstlerhaus 1985*, Wien, 1985, S. 190-198).

24. *Arbeiterkultur in Österreich 1918-1934*. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung in der Straßenbahn-Remise Wien Meidling 1981, Wien, Habarta, 1981, S. 120.

neue Publikumsschichten eröffnet, von den Kulturproduzenten, die an diesem Prozeß selbst aktiv beteiligt waren, als reaktionär wahrgenommen wird, und zwar nicht nur von radikalen Avantgardisten, deren formorientiertes Kunstverständnis dem eher realistischen des Austromarxismus nicht entsprach. Broch konstatiert das "Wertvakuum" in Wien, nicht in Berlin, wo seine *Schlafwandler* spielen, und Musil sieht zwar in Österreich durchaus auch den positiven Aspekt einer "Experimentierstation" — allerdings für den Weltuntergang — dennoch muß er nach Berlin gehen, um diese Diagnose formulieren zu können.

Das Auseinanderklaffen zwischen konkret ge- und erlebter Realität, die sich aus vielen Einzelfaktoren zusammensetzt, und dem Image, dem Bild, der kollektiven Mentalität wird selten so deutlich wie hier. Und dieses Fehlen eines kollektiven identitätsstiftenden Images erklärt auch das Fehlen einer radikalen Avantgarde in Wien, denn Avantgarde bedeutet, u.a. und wesentlich auch Opposition : Wenn mir aber der Gegner fehlt, wie sollte ich dann gegen ihn opponieren können. Das häufig zitierte Schlagwort vom "Staat, den keiner wollte", scheint sich auf diesem Partialgebiet der Literaturgeschichte zu bestätigen. Es scheint sich allerdings auch zu bestätigen, daß diese Identitätsbildung Österreichs bis 1945 doch stattgefunden hat, da nach dem Zweiten Weltkrieg die künstlerischen Oppositionshaltungen in Österreich von allem Anfang an vorhanden waren, während sich damals die späteren BRD und DDR mit Identitätsproblemen plagen mußten.

Sigrid SCHMID-BORTENSCHLAGER



KARL KRAUS ET ELIAS CANETTI À BERLIN ou la bousculade des noms

Das Futurum der Futuristen ist ein
Imperfektum exaktum
(*Nachts*, F 406-412, oct.1915).

Le futur des futuristes est un imparfait
antérieur (La Nuit venue)¹.

Le 16 août 1909, les Editions de la *Fackel* ouvrent un bureau à Berlin-Halensee, Katharinenstraße 5, et à partir du 16 septembre 1909 la couverture de la *Fackel* porte la mention : “Verlag *Die Fackel* Wien-Berlin”. L'adresse berlinoise disparaît dans le numéro 341/342 du 27 janvier 1912. Du 21 mars 1910 (F 298) jusqu'au 16 octobre 1911 (F 333) Kraus annonce régulièrement la revue *Der Sturm*, fondée par Herwarth Walden et dont les bureaux se trouvent à la même adresse que celui de la *Fackel*. Herwarth Walden, qualifié par la revue *Die Aktion* de “factotum berlinois de l'entreprise commerciale viennoise Karl Kraus”, gardera encore pendant quelques numéros l'honneur d'être signalé par la *Fackel* pour ses “Dafnislieder” (jusqu'au n° 338 du 6 décembre 1911). Ce numéro est le premier à porter la mention désormais célèbre : “Sämtliche Beiträge von Karl Kraus” (“Toutes les contributions sont dues à Karl Kraus”). La *Fackel* devient un lieu de plus en plus inhospitalier, du moins Kraus en change-t-il les règles d'accès. En effet, dans le numéro 339/340 de décembre 1911 se trouvent bien 5 poèmes de Franz Werfel, mais ils font partie d'une rubrique “Trois livres recommandés par Karl Kraus”. Il serait amusant de montrer également le changement de ton à l'égard des “livres et manuscrits envoyés sans être demandés”. Karl Kraus semble vouloir choisir un isolement total. Sous la devise “Kraftersparnis” (“économie d'énergie”), il se met même à la recherche d'un restaurant viennois où on l'accueille sans le saluer ou l'appeler par son nom ! On a l'impression d'assister à la mise en scène de “Timon de Vienne”. Il faut néanmoins constater que l'espace publicitaire de la couverture de la *Fackel* reste ouvert à d'autres œuvres qu'à celles de Kraus lui-même. Albert Ehrenstein et Else Lasker-Schüler garderont leur place, mais le *Sturm* sera remplacé à partir du numéro 341/342 par le *Brenner*.

Ce rétrécissement manifeste de la *Fackel* coïncide avec le “départ” des Editions de la *Fackel* de Berlin. Quelles peuvent être les raisons profondes de ce changement paradigmatique ? Kraus lui-même est peu loquace sur ses raisons.

1. Les textes de Kraus sont en général cités d'après la *Fackel* (F).

C'est seulement en juin 1912 (F 351-353, p. 53-54) qu'il répond aux interrogations des milieux littéraires berlinois. Et parmi ses arguments on trouve son refus décidé du "Manifeste futuriste" de F.T. Marinetti, paru en 1912 dans le *Sturm*, donc déjà après le retrait de Kraus vers Vienne. Dans une lettre de Kraus à Albert Ehrenstein du 29 décembre 1911 (Kraushefte 30, avril 1984, p. 2-4) se trouve déjà une partie des arguments et des formules utilisés dans la Fackel 351-353, notamment le mot d'esprit : "[ich] denke, daß unter den Opfern, die man der Kunst bringt, diese selbst nicht sein darf" (Fackel : "Ich achte und beklage einen Fanatismus, der nicht sieht, daß unter den Opfern, die er der Kunst bringt, diese selbst ist." — Donc: "il [i.e. Walden] pousse les sacrifices pour l'art jusqu'au sacrifice de l'art-même"). Tout en reconnaissant à Herwarth Walden des qualités de musicien et des mobiles nobles, il condamne sans appel les méthodes de "propagande" de la "Literaturpolitik" du *Sturm*. Selon Maurice Godé, la première phase du *Sturm* était placée sous le "patronage de Karl Kraus"². Il va de soi que l'image de Kraus est nettement moins positive dans les revues concurrentes, à commencer par *Die Aktion*. Karl Kraus se trouve souvent au centre de polémiques violentes, notamment celle avec Alfred Kerr et la revue *Der Pan*. Kraus à Berlin entre 1910 et 1912 donne l'impression d'être "dans la mêlée", dans la "bousculade des noms". Dans sa déclaration d'adieu à Berlin il prend ses distances d'avec les "intérêts littéraires" berlinois et déclare : "Chaque adepte que je perds à Berlin est tout bénéfique pour moi."

Il serait aisé de multiplier des exemples anecdotiques, mais il est évident que la rupture avec Berlin est l'expression d'une évolution politique et esthétique qui dépasse les liens personnels.

1. Il y a multiplication de signes qui annoncent en quelque sorte un "tournant autrichien" de Kraus. Au moins, l'"excursion" berlinoise lui inspire une série importante d'aphorismes qui tentent de cerner les oppositions entre Vienne et Berlin ("Pays et personnes" dans *Dits et contredits*; "De deux villes" dans *Pro domo et mundo*; enfin "Vienne" dans *La nuit venue*). Et il ne faut pas négliger l'usage fait par Kraus de l'antithèse Heine-Nestroy dans *Heine et les conséquences* (1910) et Nestroy et la *postérité* (1912). Dans la polémique avec Kerr ("Le petit Pan râle encore", F 321-322, avril 1911), Kraus se sert avec jubilation de citations tirées de l'œuvre de Nestroy pour ridiculiser son adversaire. On peut aller jusqu'à affirmer que Kraus joue le rôle d'un Nestroy redivivus face à une réincarnation de Heine en la personne de Kerr. Ce dernier lui avait reproché des "austriacismes" à quoi Kraus réplique : "Mon style ne pullule pas seulement d'austriacismes mais également de judaïsmes [...], dans mon style grincent tous les bruits du monde, il peut être écrit pour Vienne et pour le cosmos, mais non pas pour Berlin et Königsberg."

2. Maurice GODÉ, *'Der Sturm' d'Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy 1990, chapitre 1.

2. Dans le domaine politique, les milieux berlinois, notamment le cercle autour de *Die Aktion* et de son éditeur Pfemfert (avec un article "Le petit Kraus est mort", le 10 avril 1911) dénoncent l'attitude antilibérale et anti-démocratique de Kraus qui, quant à lui, répond par le calembour "démocrat-in". Déjà en 1911, la gauche intellectuelle berlinoise signale un certain penchant des "hobereaux de province" pour le radicalisme de Kraus.

3. Mais l'enjeu majeur de cette première expérience berlinoise de Karl Kraus se situe indéniablement dans le domaine esthétique, voire dans ce qu'il critique comme "politique littéraire".

Le "règlement de comptes" avec Berlin de juin 1912, qui épargne Else Lasker-Schüler et dans une moindre mesure Herwarth Walden, décrit les littérateurs berlinois dans leur totalité comme "horde de huns" ou "racaille". C'est l'ensemble des "tendances" d'avant-garde que Kraus récuse sans appel : "Futuristen, Neopathetiker, Neoklassizisten, alles, was ... neugetönt wird; literaturpolitische Bestrebungen".

C'est en premier lieu le "Manifeste futuriste" et accessoirement le "Manifeste de la femme futuriste" qui provoquent son ire : "Je tiens le 'Manifeste des Futuristes' pour la protestation d'une pauvreté d'esprit enragée qui se situe largement en dessous de l'esprit philistin qui souille l'art avec l'intellect. Je tiens le 'Manifeste de la femme futuriste', à laquelle je préfère n'importe quelle cuisinière parfaite, pour un acte qui mérite quelques coups de fouet administrés sans plaisir." Le nietzschéisme, voire le weiningérisme de cette déclaration place Kraus aux antipodes de toute forme d'émancipation féminine. Mais ce qui importe dans notre perspective, c'est le refus radical de la "Neutönerei". Les principes du "Manifeste futuriste" sont à comparer avec la "Sprachlehre" de Karl Kraus. A la négation "enragée" de la tradition que représente chaque ligne du "Manifeste" de Marinetti, Kraus oppose un respect scrupuleux de ses "textes sacrés" (Luther, Goethe, Claudius) et de la "vieille grammaire héritée d'Homère" (et bien sûr des auteurs latins). Ce n'est pas par hasard qu'il confronte les noms d'Eichendorff, Lenau et Mörike aux désirs et pulsions des lycéens-poètes de la génération expressionniste. La rupture avec le *Sturm*, les adieux à Berlin préfigurent le rejet systématique de l'expressionnisme, rejet qui englobera l'ensemble de ses adulateurs (dont Ehrenstein, Werfel, Kulka). Il y a deux exceptions notables auxquelles Kraus réserve une place de choix dans son Panthéon poétique : Else Lasker-Schüler et Georg Trakl. Rétrospectivement, il faut reconnaître à Kraus de la perspicacité : ces deux-là ont réussi "des œuvres", ils ont surpassé le stade des manifestes et des expériences formelles "forcenées", si caractéristiques de l'expressionnisme selon Walter Benjamin.

Vienne-Berlin

Que signifie ce rejet impitoyable de la modernité berlinoise ? La trame qui sous-tend les aphorismes destinés à la comparaison entre Vienne et Berlin

contient déjà la conclusion du règlement de comptes de juin 1912. La "mission culturelle" de Berlin, c'est d'avoir de rues propres ! : "Je suis pour l'asphalte et contre la gélatine. Je suis pour Berlin, c'est-à-dire pour les chauffeurs et contre les 'Neutöner' [...], pour les garçons de café et contre leurs clients"³. Kraus ne se lasse jamais de souligner les avantages du confort technique et de l'organisation rationnelle qui distinguent Berlin du mode de vie viennois. "Les rues de Vienne sont pavées de culture. Les rues des autres villes, d'asphalte."⁴ Ou : "Vienne et Berlin. J'ai besoin des voitures automobiles pour arriver plus vite à moi. Le trésor d'Amras, je l'ai en moi. Peut-être aussi la Crypte des Capucins."⁵ Très significatif pour notre sujet : "Dans la cohue de la Friedrichstraße, à Berlin, je puis réfléchir plus tranquillement que dans les célèbres ruelles paisibles des faubourgs de Vienne ..."⁶ L'idée directrice de Kraus est la suivante : la technique moderne (par ex. l'automobile et le téléphone) bien comprise et maîtrisée, c'est-à-dire utilisée comme "moyen", est le signe d'une "culture" nouvelle que Kraus ne récuse nullement. Au contraire ! Il compte parmi les premiers abonnés au téléphone et les premiers propriétaires d'un automobile à Vienne. En quoi le "Manifeste futuriste" et ses conséquences esthétiques touchent-ils à ce jeu de contrastes et d'antithèses qui, dans la plupart des cas, semblent tourner à l'avantage de Berlin ? (Contrairement au célèbre schéma de Hofmannsthal opposant LE Prussien à L'Autrichien).

A mon avis, la réponse se trouve dans un petit article de trois pages paru dans F 462-471 du 9 octobre 1917 et intitulé "Zwischen den Lebensrichtungen". Il fait partie d'une "composition" soigneusement réfléchie : le texte lui-même se trouve en effet intercalé "entre deux tendances", incarnées d'un côté par l'Allemagne de "Wahnschaffe", de l'autre par celle de Hölderlin; entre la machine de guerre et l'amour-nature, entre la mort et la vie. La guerre a profondément changé l'attitude de Kraus : son espoir de pouvoir se servir de la machine pour fuir son époque et pour "venir à soi-même" est démenti par le constat suivant : "En effet, celle-ci [= la machine] ne rend pas l'homme libre, elle en fait son esclave, elle ne le rend pas à lui-même, mais l'offre au canon." L'aventure techno-romantique de l'Allemagne a révélé la vraie nature de la nation : "objectivité" (Sachlichkeit), "ordre" (Ordnung) et la "capacité à devenir instrument" ont comme corollaire la "perte d'humanité". C'est au nom du parti de la "dignité humaine" que Karl Kraus se range du côté de Vienne et d'une forme de vie dominée par une "absence profonde de buts" qui préfère "paresser au soleil". La séparation entre "moyens et buts" a été abolie par l'esprit de l'Allemagne wilhelminienne, "Wahnschaffe", le "Warenjunker", représente cette "combinaison mortelle de marchandise et de valeur", ce "mic-mac qui transforme le moyen en but et la forme en moyen".

Sans le dire expressément, Kraus a senti dans la glorification de la technique dans le "Manifeste futuriste" l'avènement de l'esprit "Wahnschaffe".

3. F 351-53, p. 54.

4. Karl KRAUS, *Dits et contredits*. Trad. Roger Lewinter. Paris : Champ Libre 1975, p. 161.

5. *Ibidem*, traduction modifiée.

6. KRAUS, l.c., p. 160.

N'oublions pas que ce "Manifeste" est une dictée, la dictée d'une hélice d'avion au-dessus des gigantesques cheminées d'usine de Milan. Extrapolons : Marinetti, futur ministre de la culture de Mussolini, prêche le règne absolu de la machine. C'est elle qui commande la démolition de la langue traditionnelle et de l'héritage culturel. C'est l'esprit des "Orages d'acier" et surtout de l'"Ouvrier-Soldat" d'Ernst Jünger, c'est enfin l'esprit des maîtres de la *Troisième nuit de Walpurgis* qui s'y prépare. Dans les grandes occasions, Kraus a toujours choisi le parti de la "dignité humaine" et du salut de toutes les créatures : *Les derniers jours de l'humanité* qui "grincent de tous les bruits du monde" sont son "Manifeste anti-futuriste".

Canetti et Kraus

De 1924 à 1928 Elias Canetti ne connaît à Vienne qu'une seule école, celle du maître absolu Karl Kraus. "L'apprentissage de l'oreille" du "témoin auriculaire" se fait soit dans les rues et les auberges de Vienne, soit lors des soirées de lecture du "Dieu" Kraus. Canetti vit donc une véritable dictature esthétique et morale qui a laissé en lui des traces indélébiles.⁷ Comme Kraus, il rejettera sa vie durant toutes les atteintes à l'intégrité de la langue et des mots, donc la voie ouverte par le futurisme.⁸ Quand Canetti arrive à Berlin en été 1928 il est frappé du sceau de Karl Kraus : la vie intellectuelle à Vienne était "stérilisée", soumise à une "hygiène" particulière qui interdisait toute forme de "promiscuité".⁹ Dans une certaine mesure, Canetti plonge dès son arrivée à Berlin dans l'héritage du *Sturm*. Son hôte, l'éditeur Wieland Herzfelde, avait fait son apprentissage dans l'entourage du *Sturm*. C'est Else Lasker-Schüler qui a donné le nom "Malik" à sa maison d'édition. Avec son frère John Heartfield et le peintre George Grosz, Wieland Herzfelde avait participé activement au mouvement "Dada" avant de s'engager aux côtés du Parti communiste. La tâche que l'éditeur célèbre veut confier au jeune Viennois inconnu est en rapport direct avec ses projets éditoriaux : il s'agit de réunir des matériaux pour une biographie d'Upton Sinclair, à l'époque l'auteur-vedette des Editions Malik. D'ailleurs, le premier texte publié de Canetti est le fruit de ces travaux préparatifs : dans la revue à la mode *Der Querschnitt* paraît en octobre 1928 l'article "Upton Sinclair wird 50 Jahre alt", texte peu enthousiaste pour son objet. De 1930 à 1932 paraissent aux Editions Malik trois œuvres de Sinclair traduites par Canetti (*Leidweg der Liebe* et *Das Geld schreibt* en 1930, *Alkohol* en 1932). Dans *Le Flambeau dans l'oreille*, Canetti est assez sévère à l'égard du "muck-racker" Sinclair et sa "gloire matérielle"¹⁰ : il dénie toute

7. Cf. Gerald STEIG, "Karl Kraus als Emblem in Canettis Autobiographie". Contribution au *Colloque Canetti* de Russe (Bulgarie), septembre 1992, à paraître.

8. Encore dans son dernier livre, *Die Fliegenpein* (München, Hanser 1992), Canetti affirme (p.139) : "Die Wortverwüster — was habe ich mit ihnen zu schaffen ? Was bleibt von den Mythen unter ihren Messern ?"

9. Elias CANETTI, *Histoire d'une vie. Le flambeau dans l'oreille*. Paris, Albin Michel 1982, p. 283. Cité désormais comme Flambeau. Certaines traductions sont modifiées.

10. *Flambeau*, p. 282.

veine “satirique” au puritain américain. A ses yeux, Sinclair a beaucoup contribué à l'américanisme à la mode dans le Berlin des années 20 qui avait influencé des artistes comme Grosz et Brecht.

Dès le début des souvenirs berlinois, Canetti prend soigneusement ses distances par rapport à l'esthétique du type Sinclair. C'est important pour comprendre la véritable portée du chapitre “La bousculade des noms”. Il prépare la dernière partie du livre intitulée *Le fruit du feu* dont le début (“Le pavillon des fous”) développe l'esthétique de Canetti qui est aux antipodes de celle de Sinclair. Certes, le chapitre sur Berlin permet des lectures multiples, mais il existe de bonnes raisons pour y voir la gestation de l'écrivain Canetti et de son esthétique propre. Dans cette histoire d'une seconde naissance, le rôle du père, c'est-à-dire Karl Kraus, est primordial même s'il occupe peu de place dans le récit du séjour berlinois.

Car à sa grande surprise Canetti allait faire la connaissance de son “Dieu” là où il l'attendait le moins, dans la “bousculade des noms” autour de Brecht.¹¹ Canetti ne savait même pas qu'il existait une relation entre Sinclair et Kraus. Dès 1925, Sinclair projetait une traduction des *Derniers jours de l'humanité* aux Etats-Unis et participait à un comité qui proposait Karl Kraus pour le Prix Nobel.¹² Politiquement, Sinclair et Kraus se rencontraient au moins dans leur attitude face à l'affaire Sacco et Vanzetti à laquelle Sinclair avait consacré son roman “Boston” (édition allemande en 1928). Mais déjà dans la *Fackel* 622-631 de juin 1923, Karl Kraus considère Sinclair et lui-même comme “les auteurs les mieux haïs de la presse mondiale”. La comparaison avec le “brave Sinclair” (F 845, 1930, p. 23) semble avoir été assez courante. En 1932 Kraus et Sinclair font partie du “Kernkomitee” du Congrès international contre la guerre d'Amsterdam. La même année paraît traduit par Canetti *Das Geld schreibt*, livre très proche de l'esprit de *Untergang der Welt durch schwarze Magie* de Kraus.

En 1928, Karl Kraus reprend après une interruption de trois ans ses lectures en public à Berlin. 14 soirées en 1928, 16 en 1929 (sans compter la première des *Unüberwindlichen* à la “Volksbühne”), 8 en 1930, 8 en 1931 et 6 en 1932 (la dernière le 17 novembre), donc en quatre ans la moitié des soirées (52 sur 105) se passent à Berlin, ce qui démontre à souhait une nouvelle présence très forte de Kraus dans cette ville. Elle est motivée par trois éléments : 1. Kraus reprend une vaste polémique contre Kerr; 2. L'évolution politique en Autriche après les événements du 15 juillet 1927 le rapproche des positions du parti communiste allemand; 3. La vie théâtrale à Berlin inspire à Kraus fascination et répugnance (en témoigne surtout la polémique “Mon préjugé contre Piscator” de juin 1927 dans la *Fackel* 759-765). Ce n'est donc nullement un hasard si Elias Canetti rencontre son idole dans l'entourage de Wieland Herzfelde.

L'aspect le plus important dans l'économie du récit autobiographique est, sans aucun doute possible, le rapport à Karl Kraus. Canetti, l'inconnu nourri

11. *Flambeau*, p. 291/92.

12. *Austriaca* 22 (mai 1986), p. 40.

d'éthique krausienne, ne doit pas seulement subir les cynismes de Brecht, il doit surtout supporter que Brecht, le "diable" qui prostitue sa plume pour la publicité, soit traité — et, qui plus est, en sa présence — par le "Dieu" Kraus de "fils élu", la position dont rêve Canetti.¹³ Il n'est pas sans intérêt de noter à propos du portrait négatif fait de Brecht que ce dernier est caractérisé par l'attitude face à deux phénomènes de la technique moderne : la voiture et le téléphone. Contrairement à Kraus, Brecht traite les "machines" non pas comme "moyens", mais comme des fins et des nécessités. Il a besoin du téléphone, c'est-à-dire de la "bousculade des noms" sur son bureau, pour "fabriquer" quelque chose. La voiture est sa "bien-aimée". Il est volontiers prisonnier du "monde moderne", "américanisé".¹⁴ A cette attitude face au rôle des produits techniques, qui est intrinsèquement liée à la fonction de l'argent, s'ajoute "l'utilitarisme" esthétique que dénonce Canetti. Autour de Brecht régnait "une atmosphère agaçante d'avant-garde"¹⁵; dans cette même perspective, Canetti rapporte un mot de Grosz sur Brecht : "le ragoût européen".¹⁶ Pour Canetti, la quintessence de Berlin se trouvait exprimée dans l'*Opéra de quat'sous* à la première duquel il avait assisté fin août 1928. Canetti qui avait vécu Berlin d'abord comme une ouverture vers le monde et vers les hommes, donc comme une libération de la tyrannie de Kraus, ressent le climat intellectuel de la ville de plus en plus comme une "invitation dans le vide"¹⁷ qui provoque sa "fuite".¹⁸ Son jugement sur l'opéra de Brecht (auquel — comble de l'ironie — Kraus avait un peu contribué) est sans appel : "Ce fut une représentation raffinée, froidement calculée, l'expression la plus exacte de ce Berlin. Les gens s'applaudissaient eux-mêmes; ces personnages, c'étaient eux et ils se plaisaient ainsi à eux-mêmes. D'abord venait leur bouffe, ensuite leur morale, on n'aurait pu dire mieux à leur sujet et ils prenaient cela au pied de la lettre. Une fois la chose dite, un porc n'aurait pu se sentir plus à son aise."¹⁹ Au jugement moral de Canetti qui s'en prend surtout au fait que "ce que l'on raillait avec le plus d'acuité et d'efficacité, c'était la pitié"²⁰ s'ajoute une condamnation esthétique tout krausienne : il qualifie cet "emprunt assaisonné de grossièretés nouvelles" d'opérette berlinoise nullement supérieure au genre douceâtre qui avait cours à Vienne²¹ : "Lorsque l'époque trouva son dénominateur commun dans l'*Opéra de Quat'Sous*, lorsque s'imposa le plaisir de la bouffe avant la morale, selon ce slogan universel que les attitudes les plus divergentes purent approuver, je commençai d'organiser ma résistance. Jusque-là, la tentation de rester à Berlin avait été grande. On se mouvait dans le chaos, mais il semblait incommensurable."²²

13. *Flambeau*, p. 292.

14. *Flambeau*, p. 286/87.

15. *Flambeau*, p. 288.

16. *Flambeau*, p. 296.

17. *Flambeau*, p. 313 sqq.

18. *Flambeau*, p. 320 sqq.

19. *Flambeau*, p. 320.

20. *Ibidem*.

21. *Flambeau*, p. 321.

22. *Flambeau*, p. 323.

La résistance de Canetti se manifeste aussi à l'égard de la "modernité" berlinoise en général. Elle rappelle comme un écho lointain l'attitude de Karl Kraus en 1912 : "Les choses flottaient dans ce chaos comme des cadavres et les hommes pour leur part devenaient des choses. Cela s'appelait la 'Nouvelle Objectivité'. Après les cris de détresse sans fin de l'expressionnisme, cela aurait été difficilement possible autrement. Avec tout cela, si on criait encore ou si on était devenu une chose, on gagnait assez pour mener la belle vie."²³

Quand Canetti tourne le dos à Berlin il ne retourne pas à Vienne pour retrouver "l'école du Flambeau". Il y retourne avec un nouveau credo acquis à l'école d'Isaac Babel. Il s'agissait d'apprendre et de comprendre l'être humain : "Vers cette époque, je me tournais moi aussi sérieusement vers les êtres humains et j'ai passé depuis la plus grande partie de ma vie à les comprendre.[...] Quand tous les autres prétextes s'effondrèrent, il me resta celui de l'attente; ce qui m'importait, c'était que les êtres humains, moi y compris, deviennent meilleurs et il me fallait pour cela acquérir la connaissance la plus précise de chacun d'eux."²⁴ Cette phrase s'oppose presque mot par mot à l'attitude de Brecht : "Il faisait peu de cas des êtres, mais il admettait leur existence et estimait ceux qui persistaient à lui être utiles. Quant aux autres, ils n'avaient d'importance pour lui que dans la mesure où ils confirmaient sa vision du monde quelque peu *monotone*. C'était elle qui déterminait de plus en plus le caractère de ses œuvres théâtrales..."²⁵

C'est l'esthétique de Brecht et sa défaillance morale qui, dans la relation de Canetti à Berlin, joue le rôle que le "Manifeste futuriste" avait eu pour Kraus. Il est évident que Canetti résiste avec toute son énergie aux systèmes explicatifs ("monotones"), y compris la "manie de juger et de condamner" de Kraus. Deux visions du monde quelque peu monotones, la psychanalyse et le marxisme, sont écartées de la "modernité" viennoise telle que la conçoit Canetti dans les œuvres qui naissent après son retour à Vienne.

Je rappelle l'affirmation de Kraus de *Dits et contredits* : "... Dans la cohue de la Friedrichstraße, à Berlin, je puis réfléchir plus tranquillement que dans les célèbres ruelles paisibles des faubourgs de Vienne."²⁶ Je suis tenté de voir dans le passage suivant du *Flambeau dans l'oreille* un renversement de la réflexion de Kraus : "A mon retour dans un environnement dont la première caractéristique était le calme et l'abstinence, les éléments vécus que je rapportais avec moi se firent plus pressants. [...] Je parcourais la longue *Auhofstraße* depuis Hacking jusqu'à Hietzing. [...] Je pensais m'habituer ainsi à un autre rythme. Rien ne m'assaillait plus à chaque carrefour, on marchait le long de ces maisons basses à un seul étage comme dans une banlieue du siècle précédent."²⁷ C'est dans ce décor idyllique que naît le roman *Auto-da-fé*. Karl Kraus croyait encore que l'intériorité pouvait être parfaitement sauvegardée en pleine métropole moderne, que les moyens techniques pouvaient

23. *Ibidem*.

24. *Flambeau*, p. 327.

25. *Flambeau*, p. 288.

26. Cf. note 6.

27. *Flambeau*, p. 333/34.

être au service de la tranquillité de l'âme et de sa force créatrice. La Première Guerre mondiale l'a convaincu du contraire. Canetti décrit l'irruption de son siècle dans le décor "Biedermeier". Le rythme du chaos infernal berlinois le rattrape, le secoue, lui coupe littéralement le souffle : "Je me trouvais à bout de souffle dans l'*Auhofstraße* que j'avais choisie parce qu'elle était inoffensive et sans vie, comme si j'avais été en fuite, le danger auquel je ne pouvais échapper pesant sur mes épaules."²⁸ Ainsi se fait jour le projet d'une "Comédie humaine de la folie". La référence à Balzac est d'importance : Canetti, sur fond d'expérience berlinoise, veut créer un "nouveau réalisme" : "Car un homme un et homogène concevant ces choses [= les menaces et contradictions de Berlin] et les contenant toutes en soi en apparence, un tel homme était illusoire. [...] La véritable tendance des faits était centrifuge, ils tendaient à s'écarter les uns des autres, à se séparer avec la plus grande rapidité. La réalité n'était pas au centre d'où elle aurait tout gouverné de ses rênes, il y avait encore bien d'autres réalités et elles étaient à l'extérieur. Elles étaient très éloignées les unes des autres; il n'y avait pas de relation entre elles et celui qui aurait tenté d'établir un équilibre aurait été un falsificateur ..."²⁹

Karl Kraus avant 1914, Elias Canetti avant 1933 opposent une résistance farouche à la "modernité berlinoise", l'un au "futurisme" et à ses avatars expressionnistes, l'autre à la "nouvelle objectivité" et à son "américanisme" teinté de marxisme. Et chacun a scellé son refus par une œuvre durable, Kraus par *Les derniers jours de l'humanité*, Canetti par son unique roman, *Auto-da-fé*.

Gérald STIEG



28. *Flambeau*, p. 334.

29. *Flambeau*, p. 332/33.

**Berlin et Vienne
dans les fictions littéraires**

VIENNE ET BERLIN DANS LA LITTÉRATURE ANGLAISE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

A ceux d'entre vous qui s'étonneraient (à bon droit, j'en suis convaincu) qu'un angliciste préside cette séance du Colloque Berlin-Vienne, j'oserai dire qu'outre l'amitié qui lie les organisateurs et votre serviteur, il n'est pas inutile de souligner que l'Allemagne, l'Autriche et leurs capitales n'ont jamais tant intéressé les Britanniques qu'en cette bouillonnante première moitié du XX^e siècle sur laquelle vous vous penchez aujourd'hui.

N'insistons pas sur l'instauration, dès 1714, de Georges I^{er} (1714-1727) et des "Souverains de Hanovre" (qui deviendront "Windsor" en 1914). Remarquons qu'entre 1909 et 1912 les nécessités de l'expansion coloniale provoquèrent l'expérimentation d'une nouvelle politique de rapprochement avec l'Allemagne que la guerre fera avorter. Ajoutons que 1918 et le Traité de Versailles inaugurent une politique de contrôle de l'Allemagne abattue. Ainsi évolue au fil du temps l'intérêt jamais démenti que portent les Britanniques aux pays germaniques et dont la littérature anglaise offre d'amples témoignages. L'Helen Schlegel de Forster (*Howard's End*, 1910) part se ressourcer à Bonn et à Munich tandis que, douze ans plus tard, Gudrun Brangwen (*Women in Love*) s'exile à Dresde où elle compte se tremper aux sources de l'art moderniste allemand.

Plus encore que les pays ou les nations (votre Colloque en témoigne), les villes concentrent les idées que leurs populations incarnent. De nos jours elles commencent à boucher l'horizon, dévorer l'espace, rassembler les hommes tout en les séparant dans un cloisonnement barbare. Elles s'exposent dans le morcellement, la fragmentation, la sectorisation de leurs composantes qui sont la marque de notre temps. Voilà l'une des explications de l'intérêt suscité auprès des Britanniques par Berlin et Vienne qui, chacune à sa manière jusque dans ses différences, semblent préfigurer la société moderne ... ou moderniste à venir.

La littérature anglaise des quarante premières années du siècle jette une lumière propre sur la nature des deux métropoles par l'exploration du lointain, des façons de vivre, des cultures exotiques. Ce faisant, elle contribue au "déchiffrement de ce que nous sommes". Berlin, Vienne figurent des espaces à partir desquels se forment les identités personnelles, s'organisent les relations, se maintient une "stabilité minimale", un attachement aux sites et aux repères, qui permettent souvent de (pres)sentir l'Histoire à défaut de la connaître. D'où l'abondance des œuvres depuis le poème *Vienna* (1934) de Stephen Spender

jusqu'au *Good-Bye to Berlin* (1938) de Christopher Isherwood, sans oublier ce *Third Man* de Graham Greene que mythifia la production de Carol Reed. À des époques différentes, les trois écrivains vécurent dans les deux villes et en furent si marqués qu'ils les mirent en scène de manière originale, dramatique, pathétique, exemplaire.

Isherwood avait conseillé à Spender de se rendre en Allemagne où les complexités et les pesanteurs de la vie anglaise étaient abolies. Le modernisme de cette Allemagne était un mouvement de masse. Maisons sans toit, peintures expressionnistes, musique atonale, bars homosexuels, nudisme ... tout était accepté. Telle était la société aphroditéenne que l'anarchiste Otto Gross avait tenté d'établir avant la guerre. Ces jeunes anglais, homosexuels eux-mêmes, en conçurent une impression de libération enivrante. Mais une telle libération se heurtait aux "créations" de l'Allemagne pré-nazie, autre Allemagne plus noire encore, et de beaucoup, que l'Angleterre quittée. Et Spender de noter ces "longues rues, rectilignes et uniformes, qui expriment la domination prussienne ... la parenté cynique entre l'architecture lugubre et la population veule". Une "parenté cynique" qu'Isherwood mettra brillamment en scène dans *Good-Bye to Berlin* (plus connu aujourd'hui sous le nom de *Cabaret*, titre de la comédie musicale qui en fut tirée). Berlin, ville tout en rage de vivre, en déséquilibre constant entre passé et avenir, où une tension permanente, un sentiment d'urgence habitent tous les habitants, où des gens de tous les milieux se croisent, se jalourent, s'exècrent et, plus rarement, s'aiment ... mais toujours intensément, désespérément, comme si la ville allait disparaître demain, comme si nul n'était certain de sa permanence ni de sa réalité.

Réalité, identité, espace de la ville, tels sont les sujets d'Isherwood. A l'instar de ce que fait Eliot pour Londres dans le *Waste Land* (1922), il crée une image de sa ville à partir des fragments de vie des habitants de celle-ci — chanteur de cabaret, prostituée, souteneur, barman, négociant juif. Le Berlin qui s'esquisse dans ces vies est, comme dans le Londres d'Eliot, une *terre gaste*, d'isolement humain, d'amours sordides, de mort urbaine, de désespoir et de paralysie à la Joyce ... mais c'est aussi une ville de l'Histoire qui appartient aux années 30, de la même façon que le Londres d'Eliot appartenait à la décennie précédente.

De manière identique, c'est du soulèvement ouvrier que naît le poème *Vienna* (1934). Celui-ci traite moins de l'histoire de la révolte que de sa mythologie, de la résistance héroïque des travailleurs devant les forces fascistes. Spender ne raconte pas, n'explique pas, il tente de faire passer l'idée personnelle qu'il se fait de Vienne. Étranger à la ville et à ses habitants, en quête d'amour, hésitant sur son identité sexuelle, le jeune homme observe, note, prend conscience qu'à un temps de catastrophes publiques correspond le désastre des vies individuelles. *Vienna* échoue en tant que poème mais son incohérence reflète le chaos inhérent à la ville. Image reprise après 1945 par Graham Greene avec un *Troisième Homme* où une Vienne noire vit dans la nuit gluante de ses égouts en une période où les humains grouillent comme la

vermine qu'ils sont devenus. Ainsi, par le truchement de l'art, Berlin, Vienne deviennent pour les Britanniques deux haut-lieux modernes de la conscience du XX^e siècle.

Souvenons-nous de ces œuvres, de ces années, des villes qu'elles façonnent. Elles sont le lieu d'un modernisme qui contient en germe la surmodernité d'aujourd'hui, génératrice de non-lieux, d'espaces banalisés, voire déshumanisés. Gardons le souvenir de ces villes-phares où s'ébauchent et se forment l'esprit et le goût du temps, où s'éprouve (de plus en plus individuellement, de moins en moins solidairement) la solitude des destinées humaines, où se matérialise subrepticement la déliquescence à venir. L'apport de la littérature britannique tient dans un éclairage autre. Elle tisse un réseau spécifique de liens entre la ville et l'expérience de la vie vues dans leur complexe interaction, entre "soi" et le lieu, entre l'intérieur — domaine de l'intimité, de la subjectivité — et l'extérieur. Les villes deviennent personnages, comme plus tard l'Alexandrie chère à Durrell, plus que simple décor ou cadre de l'action.

Pourrais-je conclure ces brèves réflexions en suggérant qu'il faudra bien un jour matérialiser (dans un autre colloque ?) les liens unissant Berlin et Vienne à Londres ? Je forme ici le vœu que nous nous réunissions pour confronter nos réflexions réciproques sur des villes qui, par delà les frontières, ont contribué à façonner l'âme européenne. Mais ceci, comme disait Kipling, est une autre histoire.

Alain BLAYAC



HERMANN BROCH ET *LES SOMNAMBULES* : BERLIN, SCÈNE IMAGINAIRE

I. Deux topologies

“L'œuvre d'art s'exprime toujours dans une langue topologique”¹ écrit Hermann Broch dans une lettre à Aldous Huxley à propos de *La Mort de Virgile* : “C'est seulement par ce moyen qu'elle reçoit la faculté d'exprimer l'inexprimable, notamment dans la tension entre les vers et les mots, entre les taches de couleur sur la toile, entre les tons musicaux”. Nous allons essayer de mettre cette topologie des interstices en rapport avec une tout autre topologie, à la fois concrète et imaginaire. Depuis leur publication, *Les Somnambules* passent pour un panorama représentatif de l'époque de Guillaume II et figurent à ce titre au même rang que les œuvres de Döblin ou de Heinrich Mann. Berlin en tant que théâtre principal de la trilogie et Vienne en tant que sujet de l'essai sur Hofmannsthal occupent visiblement une place à part dans l'œuvre de Broch. Au premier abord, nous sommes en face de deux textes, qui semblent éclairer deux lieux paradigmatiques de la modernité. Et pourtant, ces deux villes forment un cadre fantomatique sans accéder à une épaisseur réaliste. L'œuvre de Broch possède une topographie particulièrement floue. Elle est seulement traversée d'effets de réel, qui forment un faible contrepois au caractère abstrait de ces textes. Leur dimension descriptive reste neutre, voire stéréotypée. En se demandant récemment pourquoi l'Autrichien Hermann Broch, aussi peu familier de Berlin que de Paris ou Londres, avait choisi la capitale de l'Empire allemand comme théâtre de sa trilogie, Eric W. Herd conclut que pour Broch, Berlin était simplement un décor métropolitain anonyme, une capitale moderne quelconque et représentative en soi².

Si dans sa propre poétique, Broch insiste couramment sur le fait que la sphère du réel ne réside plus dans les effets de réel, mais dans la logique, dans la syntaxe, dans l'architecture des textes ou, comme dans sa lettre à Huxley, dans la tension entre les éléments, on pourrait y voir une incitation à porter le regard moins sur le cadre réaliste mais plutôt sur les interstices. Alors, on pourrait à nouveau se demander dans quelle mesure l'axe Vienne-Berlin a joué un rôle considérable dans la pensée et dans l'écriture de Broch.

1. *Kommentierte Werkausgabe in 17 Bänden*, éd. P.M. Lützel, 13/2, p. 451.

2. Eric W. HERD, “Epochenschilderung in Roman und Essay. Der epische Ort Joachim von Pasenows und Hugo von Hofmannsthals in Brochs Darstellung”, in : *Hermann und Broch und seine Zeit*, Actes du colloque international de Nice 1979, éd. par R. Thieberger.

Depuis 1866 et 1871, cet axe Vienne-Berlin est lourdement hypothéqué et chargé d'imaginaire. Vienne et Berlin sont non seulement les centres d'une géopolitique globale, mais aussi les points de fuite d'une topographie intellectuelle. A partir de 1918, cette polarisation s'aiguise, notamment dans les deux constructions idéologiques qui constituent la toile de fond pour la genèse des *Somnambules* à Vienne : d'une part dans le désir de rattachement à l'Allemagne propagé par l'austromarxisme, d'autre part dans l'idéologie autrichienne du camp catholique et conservateur. Broch s'est prononcé sur chacune des deux idéologies; sur l'austromarxisme de façon relativement explicite au début des années 20; sur l'aspect confessionnel de l'idéologie autrichienne de façon implicite pendant plusieurs décennies. Il se pourrait que, malgré l'inconsistance du cadre réaliste, l'axe Vienne-Berlin offre un accès privilégié aux *Somnambules*. Jean-Paul Bier a émis une hypothèse semblable, en suggérant récemment une lecture viennoise de la trilogie qui, au premier abord, ne semble pas justifiée, car "les somnambules sillonnent l'Empire de Guillaume II d'est en ouest, de la Prusse occidentale à l'Alsace en passant avec le Luxembourgeois Esch par Cologne, Mannheim, les environs de Trêve, pour s'achever dans une mansarde à Berlin. [...] A première vue, il semble donc que la racine proprement autrichienne des diverses formes de chaophobie que dépeint la trilogie ... ait été évacuée de l'œuvre. La lecture viennoise des *Schlafwandler* semble donc masquée et pourrait se décoder à partir de l'obsession mariale comme aussi d'un millénarisme néo-catholique, qui s'arc-boute sur le message paulinien du verset 16 des Apôtres que Broch introduit comme leitmotiv"³.

Nous allons donc brièvement reconstruire la genèse de la trilogie dans le contexte viennois, qui nous permettra de déplacer l'angle de lecture et de suivre les traces de la transposition.

II. Esthétisme, hédonisme et antisémitisme

Dans ses premières notes datant de 1908-1909, Broch développe sa position antirationaliste. Il parle d'une "race blanche" dont la fin serait imminente, et en attribue la responsabilité au rationalisme, véhiculé essentiellement par le protestantisme et le judaïsme. Cet antirationalisme, qui réapparaît sans modification notable dans *Les Somnambules*, possède donc d'emblée une connotation antiprotestante et antijudaïque. Dans les *Cantos 1913*, qui témoignent d'une critique obsessionnelle de Guillaume II, éventuellement nourrie par la lecture de Heinrich Mann, Broch semble adopter l'analyse différentielle de Karl Kraus⁴. Pour Kraus, Berlin est synonyme de l'aventure technoroman-

3. Jean-Paul BIER, "Lectures des *Somnambules*", in : *Cahiers d'Etudes Germaniques* 16, 1989, p. 78.

4. Cf. Edward TIMMS, *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, Londres 1986, p. 319.

tique, tandis qu'il associe Vienne à un carnaval tragique, où régnerait la banalité du mal et la célèbre "Gemütlichkeit". Broch s'approprie ce schéma qui constituera, plus tard, la trame argumentative de son essai sur Hofmannsthal.

S'y ajoute à cette époque l'influence de Weininger qui se prolonge jusque dans la trilogie. Une influence, qui ne se limite pas à *Sexe et caractère*, mais s'étend aux fragments et aphorismes de Weininger recueillis dans *Des choses ultimes*. Certains propos de Broch semblent reprendre en écho des formules de Weininger, comme par exemple lorsque celui-ci affirme que l'homme ne peut périr que d'un manque de religion ou lorsqu'il définit l'angoisse comme l'autre face de la volonté de valeur⁵, une angoisse que Broch essaiera de conjurer dans la trilogie à travers le message paulinien. Chez Weininger, Broch trouve évidemment aussi le rejet du judaïsme, défini comme le "mal radical", et la forme la plus agressive de la haine de soi juive, qui laissera des traces chez Broch et apparaîtra de façon particulièrement véhémement et brutale dans la lettre ouverte "Die Straße" du mois de décembre 1918. Dans cette critique de la modernité, de l'esthétisme et de l'hédonisme, critique à forte connotation antijudaïque, Broch est encore tributaire de Kraus⁶. Le véritable sujet de cette lettre ouverte, publiée par Franz Blei dans sa revue *Die Rettung*, est la masse. Broch rejette la foule, puisqu'elle est à ses yeux sceptique, hédoniste et par conséquent juive. Sa critique témoigne d'une virulence, voire d'une brutalité étonnante. Broch voit la jouissance partout et constate, effrayé, que même le culte catholique en est imprégné. Dans d'autres lettres, cette brutalité ressort : "L'homme esthétique, c'est-à-dire celui qui célèbre la vie et tout le reste, est, il n'y a pas d'autre mot, le porc par excellence" (lettre du 23/07/1920). Même le "Genosse" socialiste lui paraît moralement absolument condamnable. Dans sa lettre ouverte, Broch aborde aussi les deux discours concurrents, qui entretiennent d'étranges rapports de substitution : le discours nationaliste et le discours religieux. Dans une querelle qui agite les milieux catholiques depuis le début du siècle, il prend clairement position en accordant la priorité au discours religieux et en optant sans équivoque pour la construction ou la reconstruction d'une communauté religieuse.

III. Autobiographie et censure

Pendant son service militaire, Broch quitte la communauté juive de Vienne, pour se faire baptiser, le 16 juillet 1909, dans l'église des Ecossais, qui possède la plus ancienne statue de la Vierge de la ville. Le choix de son prénom, Joseph, témoigne également de son culte marial. Son frère s'était converti en même temps. L'assimilation de Broch est typique pour la situation viennoise avec son taux de conversion particulièrement élevé. Parmi d'autres intellectuels de renom, déjà assimilés, Karl Kraus se convertit également deux ans

5. OTTO WEININGER, *Über die letzten Dinge*, Munich 1980, p. 66.

6. LEON BOTSTEIN, *Judentum und Modernität*, Vienne 1991, p. 89.

plus tard, en avril 1911, à la religion catholique qu'il quittera cependant en 1923. Le silence de Kraus quant à sa conversion est tout à fait significatif pour la situation paradoxale des juifs baptisés dans un environnement catholique, fortement antisémite, accueillant les "Taufjuden" avec sarcasme et mépris. Chez Broch, on trouve un silence analogue, sans doute pour des raisons semblables. Les lettres de Kraus à Sidonie de Nadherny témoignent de son intérêt pour les écrits de saint Paul qui deviendra la référence constante de l'assimilation viennoise entre 1900 et 1936-37. La censure qui pèse sur la conversion de Broch et, plus généralement, sur toute sa biographie, reste intacte et se lèvera seulement dans l'automystification satirique, et là encore à travers une inversion révélatrice. Lorsque son éditeur lui demande de fournir quelques indications biographiques, Broch lui suggère l'autofiction suivante : "Broch, issu de la plus vieille noblesse norvégienne [...]. Plus tard, la partie de la famille vivant en Moravie est passée au judaïsme et à la branche du textile, sans doute à l'occasion d'une persécution des chrétiens [...]. Mais dans *Les Somnambules*, la mémoire de la génération refait irruption, poussée par l'atavisme, ce que vous pouvez montrer en citant les passages correspondants" (KW 13/1, p. 202).

En raison de cette autocensure, une reconstruction de l'évolution de Broch entre 1918 et la publication de la trilogie s'avère difficile et délicate. La version de P.M. Lützel dans sa biographie de Broch me paraît trop étroite. Elle extrapole l'affinité de Broch avec la social-démocratie, une affinité de courte durée, et passe relativement vite sur les parentés entre Broch et certains mouvements catholiques. Broch a publié dans la revue *Der Brenner* et entretient des relations étroites avec le cercle de Franz Blei, où dominaient des discussions théologiques. Werfel rapporte ces discussions dans *Barbara ou la piété* en désignant Blei comme un métaphysicien thomiste, qui aurait écrit un livre sur la Contre-Réforme. Ce thomisme, qui est également enseigné à la faculté de théologie de l'université de Vienne, entrera dans les écrits de Gütersloh et sera repris par Doderer. Pour Broch, la naissance du Christ devient le moment fondateur d'une nouvelle chronologie. Il élabore sa théorie des valeurs et rédige des passages qui entreront plus tard dans la partie philosophique de la trilogie. Pendant les années 20, il fréquente pratiquement tous les cercles intellectuels viennois, à l'exception des cercles austromarxistes. Alors commence une activité encyclopédique fiévreuse et une course contre la montre. Broch découvre partout des ressemblances avec ses propres projets. Il est visiblement soucieux de se démarquer des deux discours dominants, de la théorie politique de l'austromarxisme et de l'idéologie autrichienne, dominée par une dimension nationaliste ou étatique. Avant tout, il assoit son discours religieux sur une base philosophique. La critique de la culture, formulée dans ses premiers écrits — la critique de Guillaume II, la critique de l'hédonisme à forte connotation antisémite — subit une refonte et sera intégrée dans une philosophie de l'histoire.

C'est au cours de cette période que Broch a dû choisir Berlin comme théâtre des *Somnambules*. Sa propre connaissance de la ville est minime. Un bref séjour lors d'un voyage d'affaires en 1924 est mentionné dans sa correspondance. Il compensera sa relative ignorance des lieux par un guide Baedeker des années 1890. Les détails réalistes lui paraissent secondaires. La réussite est étonnante : presque tous les critiques soulignent la crédibilité de la couleur locale et citent Heinrich Mann et Fontane comme références.

La stratégie commerciale y tient sans doute un rôle considérable. Broch vise d'emblée le marché allemand, bien plus prometteur, intervient dans la polémique autour de Thomas Mann, qu'il défend contre ses détracteurs, et ne pense nullement soumettre le manuscrit de la trilogie à l'éditeur viennois Szolnay, avec lequel les contacts seraient pourtant facile à établir. Même pour la publicité, il refuse d'apparaître comme autrichien, craignant d'être immédiatement associé à Schönherr ou, dans le meilleur des cas, à Hofmannsthal, préférant un trio italo-germano-irlandais avec Joyce et Italo Svevo (WK 13/1, S. 105). Encore en 1936, Berlin lui paraît un sujet lucratif. Confronté à des problèmes financiers grandissants, il pense rédiger une biographie du physicien Helmholtz et décrire, pour un grand public, la vie intellectuelle berlinoise des années 1870 (WK 13/1, S. 383).

Cependant, au-delà de ce calcul, la scène littéraire et intellectuelle berlinoise exerce une véritable fascination pour les auteurs viennois, notamment ceux de la génération expressionniste. En réaction à l'impressionnisme et au néo-romantisme viennois, toute la génération de Broch se tourne vers Berlin. Dans un texte rétrospectif, Flesch-Brunninge décrit cette fascination :

On était en 1913. Il faut savoir ce que signifiait Berlin pour nous à Vienne. A vrai dire, tout. Berlin était maudit, sulfureux, métropolitain, anonyme, gigantesque et porteur d'avenir sur le plan littéraire, politique et artistique (en tant que ville pour les peintres). Bref, un lieu de perdition et un paradis.⁷

IV. Le contexte viennois

Au-delà de ce calcul stratégique, le choix de Berlin comme théâtre du roman est aussi lié au microcosme intellectuel et idéologique de la Vienne des années 20. En opposition radicale à la "mission autrichienne" prônée par le camp conservateur, l'austromarxisme avait formulé une autre "mission, autrichienne" dont l'objectif était le rattachement à l'Allemagne. La séparation de l'Autriche allemande et de la grande Allemagne ne devait être qu'un épisode historique. Au-delà de la dimension politique, cet enthousiasme pro-allemand allait de pair avec des orientations esthétiques, culturelles et pédagogiques. On réclamait une "de-austrification" de l'enseignement, rejetait toute nostalgie passéiste et brossait un tableau critique de la Monarchie. A la tradi-

7. Voir *Hirnwelten funkeln, Literatur des Expressionismus in Wien*, E. Fischer et W. Haefs (éd.), Salzbourg 1988, p. 356.

tion baroque autrichienne et obscurantiste, on opposait le classicisme allemand et une tradition protestante plus progressiste. Les socialistes se refusaient, dans un premier temps, de descendre intellectuellement du drame jésuite, du théâtre populaire, d'un Stranitzky, d'un Hafner et de leurs descendants dont les noms ne seraient connus que par quelques pédants⁸. A la négation d'une particularité autrichienne correspondait une idéalisation de l'Allemagne. "En dépit des généraux prussiens, des hobereaux de l'Elbe et des barons de l'acier rhénans, en dépit de l'essor de la presse national-socialiste, l'Allemagne figurait comme le pays de la presse libérale avec des intellectuels courageux et une bourgeoisie politiquement éclairée, comme le pays, qui représentait le passé et l'avenir du socialisme autrichien, comme la grande Allemagne libre, l'Allemagne des travailleurs"⁹. Et Friedrich Heer constate chez Otto Bauer et les autres dirigeants juifs du parti une fusion entre le messianisme au moins millénaire, hérité de leurs pères, et cette foi en l'Allemagne comme véritable patrie de tous les sociaux-démocrates autrichiens¹⁰. A cette image idéalisée de l'Allemagne, Broch oppose dans sa trilogie une image qui se veut, à beaucoup d'égards, complémentaire.

Cette homogénéité vis-à-vis de l'Allemagne est nettement moins grande lorsqu'on se tourne vers le camp conservateur et catholique, auquel Broch emprunte de nombreuses interrogations. Parmi les différentes déclinaisons de l'idéologie autrichienne, il y a d'abord la version littéraire, représentée par Hofmannsthal et Andrian, à laquelle Broch ne semble pas pouvoir souscrire, puisqu'elle place la dimension politique au premier rang de ses préoccupations. Il en va autrement pour le catholicisme politique, spéculant ouvertement sur des conceptions comme "Reich" et "Führer" et affichant un antisémitisme agressif. Certains propos de la *Dégradation des valeurs*, dans la trilogie, apparaissent comme des répliques à ces positions. Mais il y avait également un mouvement catholique de gauche, très minoritaire. Dans le cadre du renouveau catholique après 1918, le chanoine augustin Pius Pasch avait créé un mouvement populaire d'initiation à l'exégèse biblique et à la liturgie, et il n'est pas exclu que Broch se soit servi de ce modèle pour le transposer dans un autre cadre. Qu'on pense aux séances d'exégèse biblique pratiquées par Esch et Pasenow dans la troisième partie de la trilogie. Ce catholicisme de gauche, largement imprégné d'un millénarisme mystique, montrait au début des années vingt un certain intérêt pour le communisme et affichait des sympathies pan-allemandes (qui ont entraîné son interdiction en 1933). Il y avait un autre cercle autour de Nikolaus Hovorka et Victor Matejka, qui éditait une revue, passant pour "la plus importante publication catholique de gauche en Europe, à côté de celle des Dominicains parisiens"¹¹. A défaut d'une étude plus détaillée de ce contexte, il semble donc que certains motifs des *Somnam-*

8. Alfred PFOSER, *Literatur und Austromarxismus*, Vienne 1980, p. 267.

9. PFOSER, *op. cit.*, p. 17.

10. Friedrich HEER, "Kultur und Politik in der Ersten Republik", in : N. LESER (éd.), *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*, Vienne 1981, p. 300.

11. Kurt SKALNIK, "Auf der Suche nach der Identität", in : LESER, *op. cit.*, p. 306.

bules et certaines propositions de la *Dégradation des valeurs* soient largement inspirés de la vie intellectuelle catholique viennoise des années 20. Dans une rétrospective, Friedrich Heer, un de ces catholiques de gauche, décrit l'origine de son catholicisme :

Ce Heer conservateur doit sa catholicité non pas au catholicisme autrichien typique, mais à d'autres sources : à l'étude laborieuse durant de très nombreuses nuits, des mystiques allemands, anglais, français et notamment espagnols et, politiquement, aux théologiens érasmiens au service de Charles Quint, luttant dans de longues discussions religieuses, finalement vouées à l'échec, pour le grand compromis : à l'époque avec le luthéranisme allemand.¹²

Le cas de Friedrich Heer est rare, sans être isolé, et il me semble que chez Jean Amery, on pourrait constater une évolution analogue.

V. Une comparaison : Werfel – *Barbara ou la piété*

Cette utopie syncrétiste nous renvoie au roman de Werfel, paru en 1929, lorsque Broch travaillait à la rédaction des *Somnambules*. Si le roman de Werfel, avec sa technique narrative et son esthétique traditionnelle, paraît très éloigné, il présente néanmoins une grande affinité thématique avec la trilogie. Les thèmes de Broch apparaissent chez Werfel sous une forme simplifiée, presque vulgarisée et, en partie, bien sûr, sensiblement variée. Une comparaison plus détaillée et hors de propos ici, serait sans doute instructive et permettrait de dégager un fonds commun d'espairs utopiques et syncrétistes véhiculés par certains intellectuels viennois de cette époque. Le roman de Werfel est également conçu comme un tableau représentatif de toute une période. Werfel accorde cependant la plus grande place aux troubles de l'année 1918 et au cercle autour de Franz Blei. La revue *Die Rettung* apparaît ici comme "Révolte en Dieu" ("Aufbruch in Gott"), et l'intérêt conjugué pour le communisme, le catholicisme et une mystique millénariste est dûment mentionné. On trouve un hommage à Vienne la rouge, une critique, certes moins acerbe, de l'hédonisme viennois et des réflexions sur la masse. Il y a même une coïncidence de détail, peut-être purement fortuite : le même épisode de la Première Guerre, qui figure comme seule et unique allusion à l'Autriche dans la dernière partie des *Somnambules*, joue un rôle non négligeable dans le roman de Werfel. Mais Werfel franchit le pas, que Broch refuse de franchir, et présente la foi catholique naïve et médiévale, incarnée par Barbara, comme un idéal et un héritage universaliste précieux. Ferdinand, le personnage central, est un orphelin pris en charge par l'Etat au sein de deux institutions lourdement chargées de symboles : d'abord élève d'une école militaire, ensuite séminariste, il quittera les deux institutions, participera à la Première Guerre mondiale et trouvera sa vocation humanitaire dans la médecine qu'il pratiquera à bord d'un paquebot, sillonnant le monde en tant que légataire d'un universa-

12. F. HEER, *op. cit.*, p. 303.

lisme catholique et représentant d'un Empire défunt, *homo universalis* par excellence, au-dessus des classes, des peuples et des nations, dans une liberté absolue. Ferdinand doit cette évolution à la servante Barbara, mais essentiellement au deuxième personnage central, qui paraît, dans la perspective des *Somnambules*, comme une variante plus tragique du personnage de Bertrand Müller. Alfred Engländer, tel est son nom, est issu d'une riche famille juive et vit de ses rentes. Auparavant wagnérien et esthète, ensuite socialiste, il est devenu un catholique convaincu, refusant de se faire baptiser en raison d'une pudeur très complexe et s'estimant exclu de toute rédemption. Il pousse Ferdinand à quitter le séminaire pour lui imposer le "détour" qui, seul, peut le ramener à la foi. Engländer a élaboré une philosophie de l'histoire, selon laquelle les coupables, les hérétiques, sont — homonymie terrible — les Anglais, et donc l'anglicanisme, pour sa rupture avec Rome et sa négation d'un sacrement. Il professe un antirationalisme et un anticapitalisme exacerbés et souffre de son propre intellect. Dans les discussions, Engländer joue le rôle du chrétien et Ferdinand, le novice, celui du libre-penseur. Il s'identifie à saint Paul, chrétien dans son esprit, juif dans sa chair. L'expérience de la guerre devient pour lui un chemin de croix, une passion, qui déclenche une première vision : il voit le pape, semblable au Christ, partir de Rome, pieds nus et dans la robe du pénitent, à la tête d'un clergé enfin illuminé par le Saint Esprit, joint par les masses fidèles, pour aller à Verdun et s'interposer entre les armées de Satan. Après la guerre, Engländer poursuit l'étude de la mystique juive et de la cabale. Il est convaincu que l'athéisme basculera inévitablement vers une nouvelle foi. En compagnie d'un juif orthodoxe, rallié à sa cause, il se présente auprès du Rabbi de Dunajaw, dont la cour se trouve dans le quartier juif de Vienne, pour convaincre ce dernier que Jésus était le Messie légitime. La scène se déroule sous l'œil vigilant d'un révolutionnaire russe. Cependant, le rêve d'un grand concordat entre le judaïsme et l'église catholique échoue, et Engländer sombre dans la folie.

En 1925, Werfel avait déjà publié sa pièce *Paulus unter den Juden*. En 1929, il projette une trilogie dramatique sur saint Paul, conçue comme "un drame eschatologique dans une perspective chrétienne". Dans ses notes préliminaires, Werfel récapitule les étapes classiques de l'eschatologie et notamment le rôle de l'Antéchrist comme condition de la parousie. A la même époque, Broch, avec un art consommé du contrepoint, intègre cette trame eschatologique dans sa propre trilogie, où elle sous-tend la deuxième partie et notamment la rencontre fantasmagorique entre Esch et Bertrand.

VI. Autobiographie et philosophie : du roman familial juif au roman social "allemand"

Broch utilise donc certains thèmes que nous trouvons également chez Werfel, en les variant sensiblement et en les transposant à Berlin. Au quartier juif de Vienne, il substitue un quartier juif anonyme à Berlin, qu'on pourrait

éventuellement identifier au quartier des Granges, décrit en 1927 par Joseph Roth dans ses *Juifs en errance*. A ces transpositions thématiques s'ajoute évidemment toute une série d'éléments autobiographiques. Dans sa biographie de Broch, Lützelier indique la trame fortement autobiographique, en particulier du *Pasenow*. Joachim von Pasenow ressemble à Broch lui-même, le vieux Pasenow à son père, et Elisabeth von Baddensen à sa première femme, Franziska von Rothermann. Il en va de même pour la disposition des lieux : Teesdorf, le siège de l'usine textile des Broch, devient Stolpin, Hirm devient Lestow et Vienne devient Berlin. Cette transposition géographique, sociale et confessionnelle correspond évidemment au désir de masquer, de recouvrir ou de gommer la dimension autobiographique; un désir hypertrophié, que Broch soumet à un examen autocritique en septembre 1933 : "En effet, quelque chose s'est dénoué, et j'ai réussi à faire un pas en avant : abandonner, du moins en partie, cet anonymat crispé, avec lequel, dans *Les Somnambules*, je me suis encore caché derrière ce que j'ai écrit"¹³.

Paradoxalement, ce refoulement de l'autobiographique est suivi d'un mouvement inverse, d'une réinscription menée de façon très délibérée. Cette réinscription s'appuie sur l'affinité, voire l'homologie, que Broch, conforme à la doctrine régnante de Max Weber à Freud, statue entre protestantisme et judaïsme. Cette homologie est non seulement une des thèses centrales de la *Dégradation des valeurs*, mais aussi, et tout autant, un des moteurs de l'action romanesque. Pour Broch, le juif est "l'homme moderne, l'homme le plus avancé, kat ex'ochen" (p. 581).

L'abstraction, promue par le judaïsme, aurait été déchaînée, décuplée par la radicalité de la pensée protestante. A travers cette homologie postulée, Berlin peut devenir, pour Broch, la scène imaginaire, où son propre roman familial juif peut se transformer en un roman social "allemand". Dans une optique antiprottestante et antijudaïque, Broch choisit Berlin comme théâtre de la dégradation des valeurs et, fidèle à sa dialectique eschatologique, comme théâtre d'un renouveau œcuménique, voué à l'échec, tandis que, en contrepoint à cette optique, le catholicisme, vidé de sa substance, se détruit lui-même en la personne de Huguenu.

Cette homologie soutient non seulement la dégradation des valeurs, mais imprègne toute la structure narrative pour culminer dans l'épisode entre Marie et Nuchem, qui apparaît alors comme l'aboutissement logique, préparé dès l'incipit. Dans un premier temps, la trame autobiographique est effectivement gommée, pour être réinscrite dans un deuxième temps, à un autre niveau, légitimée par une philosophie de l'histoire.

Si l'on aborde la trilogie avec cette perspective, les premières pages des *Somnambules* sont l'exemple même d'une possibilité de lecture à deux niveaux. La description du vieux Pasenow glisse subrepticement vers la mise en scène d'un antisémitisme juif. Le narrateur braque sur le vieux Pasenow toute une série de regards hypothétiques, celui d'un passant anonyme, celui des deux fils Pasenow, voire le regard présumé du lecteur même, pour décrire

13. Cité par P.M. LÜTZELIER, *Hermann Broch*, Francfort 1985, pp. 170-171.

le malaise que tous sont censés éprouver face à l'apparence et surtout à la démarche du vieux Pasenow. Il va jusqu'à imaginer qu'un "adolescent aveuglé par la haine revienne sur ses pas pour glisser une canne entre les jambes de l'homme allant de ce train, parvenir de quelque manière à le faire tomber et lui briser les membres inférieurs afin d'abolir à tout jamais une telle démarche" (p. 12). En raison de sa canne, le vieux Pasenow sera comparé à un chien, au diable, et finalement à un usurier en route vers la maison du pauvre. Et avant de mentionner la fortune du vieux Pasenow, qui lui permet de se consacrer aux diverses obligations, "celles du décorum entre autres" — dont il ne sera d'ailleurs plus question par la suite —, il conclut : "Voilà donc tout ce que l'on peut découvrir en analysant avec une haine affectueuse la démarche de M. von Pasenow". D'emblée, les protagonistes prussiens et protestants sont connotés par des indices, empruntés au fonds ancestral des stéréotypes antisémites. Au fur et à mesure du récit, ces connotations seront neutralisées par des effets de réel, ici par l'allusion à la Croix de Fer, à la prise de Kissingen et par toutes les notations créatrices de "couleur locale". Ces effets de réel possèdent donc une fonction de stabilisation et de distanciation. Le deuxième chapitre de la trilogie s'ouvre sur un procédé identique, lorsque le jeune Pasenow, saisi par le même dégoût fasciné, suit un passant anonyme dans la rue, qu'il transforme dans son imagination en rival sexuel et représentant de Bertrand, en route vers la bourse, dont Joachim se demande si "elle est le lieu de la métamorphose et s'il allait voir ressortir Bertrand en personne" (p. 58).

A travers ce système de connotation extrêmement ambigu, les personnages acquièrent un statut double et une double cohérence. Les identités se superposent. Joachim von Pasenow est évidemment un officier prussien, tourmenté par des questions métaphysiques. Mais cette identité se double d'une identité juive, inscrite en filigrane. Bertrand est un homme d'affaires prussien, doublé, en filigrane, d'un spéculateur juif assimilé. Ce statut dual est encore compliqué par le fait que Broch utilise un système de connotation supplémentaire, aussi discret mais cette fois-ci littéraire, en projetant, dans la première partie, le mythe de Faust sur ses protagonistes. Ainsi, Joachim est aussi une sorte de Faust, Bertrand une sorte de Mephisto, et Ruzena une Gretchen. Il ne s'agit donc pas d'une simple inversion des signes confessionnels, mais d'un dédoublement, qui se reflète dans le dédoublement des signes sexuels. Ruzena reçoit explicitement un double masculin fantomatique, et le narrateur qualifie Elisabeth de garçon sensuel (p. 107), et Bertrand, avec ses cheveux ondulés, de féminin (105). Cette double cohérence s'étend aussi à l'homosexualité de Bertrand. D'une part, elle est un détail réaliste, emprunté à la chronique scandaleuse de la République de Weimar, d'autre part elle est, à un autre niveau et en prolongement de la thèse de Weininger dans *Sexe et caractère*, une féminisation.

La mise en scène narrative de ce dédoublement se fait généralement à travers la métamorphose, la superposition et l'instabilité des identités, qui culminent sans doute dans la deuxième partie de la trilogie. Elle ressort claire-

ment du langage vestimentaire¹⁴, lié chez Broch à des conceptions cardinales comme la pudeur et la moralité. La pudeur de Joachim von Pasenow coïncide étrangement avec la coutume juive lorsqu'il plaint Elisabeth, obligée de regarder des hommes habillés de vestons courts et de pantalons visibles (p. 98). De même, lorsque le narrateur s'interroge, dans la troisième partie, sur l'apparence du docteur Litwak, le juif éclairé, et notamment sur sa canne, dans laquelle il voit "une sorte de compensation pour le défaut de longueur de certaines parties de son habillement" (p. 488).

On pourrait étendre cette lecture à l'ensemble de la trilogie. Mais soulignons simplement un aspect : cette superposition des statuts, cette complexité s'attache particulièrement à Bertrand, personnage central de toute la trilogie, considéré à plusieurs reprises comme "renégat". Il est l'officier prussien défroqué, ayant quitté "l'habit de l'Empereur" pour spéculer à la bourse et importer du coton. Il est l'esthète juif, détaché du judaïsme orthodoxe, ayant opté pour une assimilation radicale. Il est Mephisto et Ahasvérus, le juif errant, illustré dans la scène du "Panorama de l'Empereur". Il est prêt à endosser le rôle de l'Antéchrist dans Esch pour, finalement, apparaître comme juif assimilé et donc apatride, juif et non-juif à la fois, comme "un grand antisémite, fourrier pour Jérusalem" (p. 513), essayant, tel Alfred Engländer dans *Barbara ou la piété*, de concilier judaïsme et christianisme. Un détail révèle que Broch a introduit ce double statut délibérément. Dans la première édition de la trilogie, Bertrand évoque "une race perdue" dont il ferait partie. Pour la traduction anglaise, Broch élève cette métaphore ambiguë qui suggère l'homosexualité de Bertrand et une éventuelle judaïté, au rang d'un leitmotiv et l'insère dans les passages les plus fantasmagoriques des parties précédentes (KW 13/1, p. 175).

Les effets de réel résultent donc du travail de transposition et du statut des protagonistes. Berlin reste une scène imaginaire. Dans la première partie, la ville est le lieu de Ruzena et de Bertrand, de la catholique et du "renégat", et donc d'une sexualité trouble. Dans la troisième partie, la ville est, à travers Nuchem et Marie, le lieu d'un renouveau religieux, voué à l'échec et glissant irrésistiblement dans l'obscénité, sans pouvoir se métamorphoser en une nouvelle Sion, un lieu de la parousie. En chantant des chants religieux, Bertrand, le meneur de jeu de cette expérience, guetté par la folie et de plus en plus anémique, retombe dans les paroles d'un chant patriotique autrichien, préfigurant ainsi l'abandon du discours religieux et la rechute dans le discours nationaliste que Broch s'est si longtemps employé à neutraliser. La fondation d'une nouvelle Jérusalem, désirée par Marie, "bâtie pour être la ville où l'on s'assemble lorsque montent les tribus", a échoué. Tout comme Joseph Roth et Franz Werfel, Hermann Broch met en scène l'utopie insensée d'un dialogue judéo-chrétien qui pourrait substituer à une communauté nationale ou supranationale une hypothétique communauté religieuse désamorçant tout antisémitisme.

14. Pour le "langage vestimentaire" chez Kraus, cf. TIMMS, *op. cit.*, p. 134.

Pour abusive qu'elle puisse paraître, cette lecture des *Somnambules* n'est pas incompatible avec les tentatives de Broch de guider la réception de sa trilogie. Dans ses autocommentaires, il insiste sur la construction stratifiée. En raison de cette stratification, les *Somnambules* se présentent comme un processus dynamique : non pas comme une série d'énoncés, mais comme la mise en parallèle de différents niveaux d'énonciation. L'ambivalence qui en résulte frappe aussi la philosophie de l'histoire de Broch, dans laquelle le système théologique médiéval est à la fois la victime d'un Luther hérétique et criminel tout en étant responsable de sa propre banqueroute. Il se pourrait même que l'Armée du salut ne soit pas choisie par hasard, puisque j'apprends dans une encyclopédie qu'elle est "le mouvement le plus dynamique au sein du conseil œcuménique". La lueur d'espoir réclamée par l'éditeur est empruntée à saint Paul, au juif baptisé et emprisonné, qui sera libéré lorsque l'on découvre que lui aussi est un Romain possédant la même nationalité que ses geôliers.

Lorsque Broch accepta, à contrecœur, de l'intégrer, il ne pouvait pas se douter à quel point son pessimisme était justifié.

VII.

Il n'est pas étonnant que la construction stratifiée et ambivalente des *Somnambules* ait donné lieu à des malentendus et à des polémiques. Pendant les années trente, Broch est resté fidèle à ses positions. A la recherche du lieu symptomatique ou logique de la crise (en clair : de l'antisémitisme), il a hésité, le situant tantôt en Allemagne, tantôt à Vienne. Son intérêt pour tout ce qui touche au dialogue judéo-chrétien ne faiblit pas pendant toute cette période. Il continue à s'intéresser à Theodor Haecker, "la branche la plus verte de l'arbre catholique" (p. 318), et mentionne à plusieurs reprises la revue *Die Erfüllung*, éditée par le père Johannes Österreicher, un juif converti, prônant le dialogue et vivement attaqué par la presse catholique officielle. La correspondance de Broch témoigne à quel point il avait intériorisé l'antisémitisme ambiant. Il regrette que les Juifs refusent de se convertir et s'estime lui-même incapable de créer une grande œuvre mythique en raison de son appartenance ethnique. En 1938, toujours animé par une utopie eschatologique, il souhaite la venue d'un martyr qui apporterait le salut. Peu à peu se dessine un tournant politique dans sa pensée, déclenché par l'expatriation de Thomas Mann et l'émergence d'une identité juive plus positive. Dans une première tentative d'émigrer, il indique comme destination Paris et comme motif : "Etudes aux bibliothèques parisiennes". Il y aurait rencontré Walter Benjamin, et il serait tentant d'imaginer un dialogue entre les deux ...

Dieter HORNIG



ROBERT MUSIL ZWISCHEN WIEN UND BERLIN

Hans Mayer zum 85. Geburtstag, in Erinnerung an unsere erste Begegnung beim Musil-Symposion in Wien 1980.

Biographisches

Robert Musil war kein Wiener. Er wurde in der "Provinz" geboren, hatte dort sein Elternhaus und ging dort zur Schule. Auch sein Hochschulstudium absolvierte er nur zu einem geringen Teil in Wien (Technische Militärakademie, 1897).

Seine Laufbahn als junger Wissenschaftler bis zu seiner Dissertation über Ernst Mach und der Beginn seines Schriftstellerlebens mit dem *Zögling Törleß* und mit seinem Entschluß, die wissenschaftliche Karriere zu verlassen, ist mit Berlin verbunden.

Erst die letzten Jahre vor dem 1. Weltkrieg, zwischen 1910 und 1914, ab dem 30. Lebensjahr, verbrachte er in Wien und kehrte dann nach dem Krieg, unterbrochen durch längere Berlinaufenthalte, nach Wien zurück, wo er etwa zehn Jahre verbrachte und das erste Buch seines *Mann ohne Eigenschaften* schrieb.

Für das zweite Buch, 1931 bis zur Machtergreifung Adolf Hitlers, begab er sich wieder ganz bewußt nach Berlin, weil er sich in Wien "der Welt des Romans zu nahe" fühlte. Hitlers Machtübernahme vertrieb ihn aus Berlin, und 1938 folgte nach dem "Anschluß" Österreichs seine Emigration über Italien in die Schweiz. Insgesamt hat Musil nicht viel weniger Zeit in Berlin verbracht als in Wien, und die Bedeutung Berlins für seine Schriftstellerexistenz ist kaum geringer als die Wiens.

Das gilt für seine Beziehungen zur Literaturkritik — man erinnere sich nur an Alfred Kerr; das gilt für seine Theaterkontakte, die Theaterkritik: Sowohl *Die Schwärmer*, wenn auch mit dem bekannten Eklat, als auch *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* wurden in Berlin uraufgeführt; das gilt auch für seine Verlagskontakte. Nach dem Erscheinen des ersten Romans, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, im "Wiener Verlag" sind diese eindeutig nach Berlin orientiert, zuerst zu S. Fischer (1914), dann zu Rowohlt (ab 1923).

Musils Berlin-Wien-Balance unterscheidet ihn markant von anderen österreichischen Autoren. Das beschränkt sich aber nicht nur auf das Biographische.

Werkperspektive

In dem berühmten 8. Kapitel des ersten Buches im *Mann ohne Eigenschaften* wird "Kakanien" eingeführt im Kontrast zu der "sozialen Zwangsvorstellung [...] eine[r] Art überamerikanische[n] Stadt", wo alles streng funktional geregelt ist, "wo alles mit der Stoppuhr in der Hand eilt oder stillsteht" und sich in einer Art "Ameisenbau" vollzieht.

Wohl gibt es auch Annäherungen an diese moderne "Zwangsvorstellung" im Bild der "Reichshaupt- und Residenzstadt Wien" des 1. Kapitels, wenn sich diese "wie alle großen Städte ausnimmt", auf deren Namen also "kein besonderer Wert gelegt werden" soll, und wenn sich darin ein besonders herausgehobener Verkehrsunfall ereignet, der mit "amerikanischen Statistiken" in Verbindung gebracht wird.

Auf der anderen Seite wird die Lebensform Kakaniens dieser Zukunftsprojektion des modernen Lebens in seiner "rastlosen Bewegung" entgegengesetzt. Man verläßt da "den Zug der Zeit" und bewegt sich gebremst, moderiert: "auch Tempo, aber nicht zuviel Tempo".

Das Haus Ulrichs, des Mannes ohne Eigenschaften, findet sich in der Fortsetzung der "Straße, in der sich dieser kleine Unglücksfall ereignet hatte", und es ist nicht modern, sondern historisch geschichtet, mit einem "Garten aus dem achtzehnten oder gar aus dem siebzehnten Jahrhundert", mit einer "Fassade", die "im neunzehnten Jahrhundert erneuert und etwas verdorben worden" ist, und mit der "vornehmen Stille der Bücherwände einer Gelehrtenwohnung".

Sucht man anstelle dieser Kontrastentsprechung nach einer Entsprechung für die Zielprojektion des modernen Lebens in der "überamerikanischen Stadt", dann stößt man auf "jene Berliner Höfe" bzw. "Häuser" in der Erzählung *Die Amsel*, wo "Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Wiedersehen, sorgenvolle und gesellige Nächte" "übereinander" liegen "wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüfett", wo "das persönliche Schicksal [...] schon vorgerichtet ist", "wenn man einzieht", und wo Aeins wohnt, dem Azwei seine Erfahrungen erzählt, die von diesem genormten "normalen Zustand" deutlich abweichen in die Richtung eines "anderen Zustands".

Der stärkeren Annäherung Berlins an die Zielprojektion der Moderne entspricht es, daß Musil nach einem von Wilfried Berghahn berichteten Gespräch seinen Umzug von Wien nach Berlin für das zweite Buch des *Mann ohne Eigenschaften* folgendermaßen begründet habe: "Ich will den zweiten Band meines Romans zum Abschluß bringen [...] und das kann ich in Wien nicht. Ich bin dort der Welt des Romans zu nahe. Und ich fühle mich auch in Wien zu weit abseits von den Ereignissen unserer Tage, zu sehr wie in der Provinz, wo alles stagniert. Die Spannungen in unserer heutigen Welt werden eher hier in Berlin ausgetragen, oder man spürt sie wenigstens besser. Das ist ein günstigeres Klima für meine Arbeit."¹

1. Wilfried BERGHAHN, *Robert Musil* (= rowohlt's monographien), Reinbeck bei Hamburg, 92.-94. Tausend 1991, 117-118.

Dieser Perspektive entspricht die Erfindung der "Parallelaktion". Allein schon ihre Benennung schiebt Wien gegenüber Berlin die Rolle der zurückgebliebenen Nachahmerin zu, die der Initiative der aktiveren, zielstrebigeren Konkurrentin hinterherhinkt. Allerdings sollte man dabei den satirischen Charakter dieser Erfindung nicht übersehen, der sich nicht nur auf Wien, nicht nur auf die Parallelaktion, sondern auch auf die Aktion bezieht. Ist doch das Regierungsjubiläum Wilhelms II. von Preußendeutschland ebenso wie das Franz Josephs I. von Österreich-Ungarn für das Jahr geplant, das den Untergang der beiden Monarchien, ihrer Gesellschaftsordnungen bis Weltordnungen, als Ergebnis des Weltkriegs bringen sollte.

Aber wie verhält sich nun dazu eine Skizze von 1920, als Musil konzentriert an die Arbeit für das erste Buch des *Mann ohne Eigenschaften* ging : Zuerst eine Gesamtcharakteristik der Zeit ("Es ist wohl der Typus einer Verfallszeit, einer Zivilisationsepoche. Wobei als Ursache des Verfalls anzusehen wäre, daß die Zeit nicht mehr einheitlich umspannt werden kann"); dann eine Charakteristik des Protagonisten ("Mitten drin vielleicht irgend ein Utopist, der vielleicht doch das Rezept hätte. Den keiner anhört, an dem alle vorbeirennen. Eine Märchenfigur ... Allerdings nur der Möglichkeit nach"); und zuletzt die Einbeziehung Österreichs in diesen Zusammenhang ("Aber dieses groteske Österreich ist nichts anderes als ein besonders deutlicher Fall der modernen Welt").²

Österreich als "besonders deutlicher Fall der modernen Welt" widerspricht entweder Kakanien als zurückgebliebenem Gegenpol zur überamerikanischen Stadt und Wien als Gegenpol zu Berlin, "wo die Spannungen in unserer heutigen Welt ausgetragen werden", oder es handelt sich um Äußerungen auf verschiedenen Ebenen.

Auf welcher Ebene ist nun der "besonders deutliche Fall der modernen Welt" zu suchen ? Die Zusammenstellung mit dem Weltzustand der Verfallszeit, in dem "die Zeit nicht mehr einheitlich umspannt werden kann", gibt einen Fingerzeig. Sie stimmt übrigens mit dem abgeschlossenen Kakanien-Kapitel des ersten Buches im *Mann ohne Eigenschaften* überein. Da wird das gegenüber der überamerikanischen Stadt zurückgebliebene Kakanien paradoxerweise gerade im Zustand seines besonders weit gediehenen Zerfalls als "der fortgeschrittenste Staat" charakterisiert.

Dem Zerfallszustand, in dem "die Zeit nicht mehr einheitlich umspannt werden kann", entspricht da die Charakterisierung der stockenden und stillstehenden "Staatsmaschine" und ein Gesellschaftszustand, den Musil auch sonst als ein Hauptmerkmal der Moderne feststellte :

Es hatte sich bloß die Abneigung jedes Menschen gegen die Bestrebungen jedes anderen Menschen, in der wir heute alle einig sind, in diesem Staat schon früh, und man kann sagen, zu einem sublimierten Zeremoniell ausgebildet, das noch große Folgen hätte haben können [...]³

Ein anderer Aspekt dieses Auseinanderfalls und damit zugleich der Modernität ist die kakanische negative Freiheit von der bindenden, ausfüllenden

2. Robert MUSIL, *Tagebücher*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1976, 354.

3. Z.B. *Die Amsel*, 1. Absatz.

Kraft der "mindestens neun Charaktere", die einen Landesbewohner ausmachen, des Berufs-, National-, Staats-, Klassen-Charakters usw. und die damit verbundene Entfaltung des "zehnten Charakters", der "Phantasie unausgefüllter Räume", die "dem Menschen alles gestattet", "nur nicht das eine : das ernst zu nehmen, was seine mindestens neun andern Charaktere tun und was mit ihnen geschieht; also mit andern Worten, gerade das nicht, was ihn ausfüllen sollte".

Mit anderen Worten : Diese negative Freiheit von Bindungen, von Eigenschaften in Kakanien, diese spezifische Verbindung von Phantasie und Ironie ist die negativ-positive Bedingung für den Möglichkeitsmenschen Ulrich, für den "Utopisten mittendrin", nach der Skizze von 1920.

Von da aus wird es verständlich, daß Ulrich aus dem Kontext Kakaniens und Wiens heraus dem Preußen und Berliner Arnheim überlegen ist.

Bereits in seiner *Anmerkung zu einer Metapsychik* (Walther Rathenaus *Zur Mechanik des Geistes*)⁴ von 1914 kritisiert Musil am Modell Arnheims einen typisch deutschen Mangel, das Fehlen der "Systematiker und Organisatoren des Lebens. Künstlerisches und wissenschaftliches Denken berühren sich" da noch nicht, statt dessen kommt es zu einer "rationalen" Mystik, die aus der "Abneigung gegen Verstand und Analyse" gespeist wird und auf eine "merkwürdige Pseudosystematik", "eine Art erbittertes Ordnungsspiel" hinausläuft.⁵

Das verdichtet sich in Arnheim, dem Antipoden des Mannes ohne Eigenschaften, zur fragwürdig kurzschlüssigen Synthese von Geist, Geschäft und Seele in einer sehr deutschen Tradition der dialektischen "Vermittlung". Dem setzt Ulrich seine Utopie des "Generalsekretariats der Genauigkeit und Seele" entgegen, das die Genauigkeit, den Verstand, die Analyse, das wissenschaftliche Denken wie die Seele, das künstlerische Denken konsequent weiterverfolgt und an die Stelle einer kurzschlüssigen Synthese ein "bewegliches Gleichgewicht" setzt, "das in jedem Augenblick Leistungen zu seiner Erneuerung fordert" ("Utopie des Essayismus")⁶. Das ist für Musil das zukunftsreichere Konzept, das später in die Überlegungen zu einer "induktiven Gesinnung"⁷ eingegangen ist.

Zusammenfassung

Fassen wir zusammen : Biographisch gesehen, und was das literarische Leben betrifft, Literaturkritik, Theater, Verlage, ist Robert Musil ebenso Berlin- wie Wien-orientiert. Diese seine Berlin-Wien-Balance unterscheidet ihn markant von anderen führenden österreichischen Autoren der Jahrhundertwende und der 1. Republik.

4. Robert MUSIL, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978, 1015-1019.

5. Vgl. dazu z.B. Hegel und Heidegger.

6. *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. Buch, Kap. 62. *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 252.

7. Robert MUSIL, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, z.B. 1901, 1902, 1904, 1905.

In der Werkperspektive ist Berlin der Zukunftsprojektion der "überamerikanischen Stadt" näher als Wien und Kakanien, die eher in einem Kontrastverhältnis dazu stehen. Musil meint: "Die Spannungen in unserer heutigen Welt werden eher hier in Berlin ausgetragen" als in Wien.

Auf der anderen Seite ist aber "dieses groteske Österreich", und seine "Reichs- und Residenzhauptstadt", "nichts anderes als ein besonders deutlicher Fall der modernen Welt". Dies gilt zugleich für den besonders fortgeschrittenen Zustand des Verfalls, des Auseinanderfalls des Staates und der Gesellschaft wie für die gerade dadurch freigesetzten Möglichkeiten für die Utopie des Möglichkeitsmenschen, des Möglichkeitsdenkens und Möglichkeitsdichtens, in der Gestalt Ulrichs, des Mannes ohne Eigenschaften. Er ist damit dem Inbegriff der preußisch-deutschen, der Berliner Moderne, in der Gestalt Arnheims, überlegen

In einem früheren Beitrag⁸ bin ich zu dem folgenden Resultat gelangt, das ich nun unter dem Aspekt "Musil zwischen Wien und Berlin" bestätigt und bekräftigt gefunden habe:

Kakanien [mit Wien, W.W.] erscheint [...] in drei verschiedenen Perspektiven: im Rückblick als unzeitgemäße Balance, die 'in vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist' [...]; dann wieder im Rückblick und im Blick auf die Gegenwart als durch und durch widersprüchliches Gebilde, das Grundwidersprüche der Gegenwart ('der Abneigung jedes Menschen gegen die Bestrebung jedes anderen Menschen') vorweggenommen hat; und schließlich als ein Ort, der mit seinen negativen, desintegrativen Voraussetzungen Bedingungen für die Freisetzung schöpferischer Kräfte des Menschen (Möglichkeitssinn; 'die große Phantasie des Nichtgesehenen') geboten hat und damit der 'fortschrittlichste Staat' im Doppelsinn von Auflösung und Freisetzung zukünftiger Möglichkeiten war.

Man könnte in freier Anlehnung an Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* diese Perspektiven elegisch, satirisch und utopisch nennen. Sie verbieten es jedenfalls, Kakanien (mit Wien) nur als nostalgisch rückgewandtes Ideal im Sinne des "habsburgischen Mythos", nur als satirische Wirklichkeitskritik oder nur als zeitüberschreitendes Modell zu fassen. Jede Deutung, die sich nur an eine dieser Perspektiven hält und sie verabsolutiert, ist unzulänglich und verbaut sich den Weg zu Musils "konstruktiver Ironie"⁹, die alle drei Perspektiven (be)trifft.

Auf eine höchst komplexe Weise erhält Wien am Ende doch "einen Vorzug"¹⁰.

Walter WEISS

8. Walter WEISS, "Stilistik und Textlinguistik am Beispiel eines Textes von Robert Musil", in *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Bd. 3, Tübingen (Max Niemeyer) 1986, 103-112, bes. 108.

9. Musil dazu: "Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, daß neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist, einen Trottel so darstellen, daß der Autor plötzlich fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst. Diese Art Ironie die konstruktive Ironie [...]. Es ist der Zusammenhang der Dinge, aus dem sie nackt hervorgeht". Robert MUSIL, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, 1939.

10. Ein Ausdruck aus dem österreichischen Beamten-Schuldeutsch.

Arts du spectacle

LIEBELEI DE MAX OPHÜLS (1932)

On ne peut mieux illustrer par le cinéma les rapports complexes entre Vienne et Berlin qu'avec ce film de Max Ophüls, un film *sur* Vienne, mais tourné à Berlin : berlinois par la nationalité, viennois par l'esprit, il s'avère, à l'analyse, un subtil mélange des deux capitales, composant une sorte de troisième lieu, quintessence et dépassement des deux.

Max Ophüls, il faut le rappeler, n'est pas viennois, comme on le croit souvent, puisque né en Sarre; bien qu'il ait accompli la première partie de sa carrière à Berlin, il ne peut guère non plus être défini comme berlinois¹. Cet esprit européen, universel même, éprouvait de profondes affinités avec la capitale des Habsbourg, davantage certainement qu'avec celle du Reich. Quatre films "viennois" ont jalonné sa carrière, tournés dans trois pays différents (mais jamais en Autriche) : *Liebelei*, en 1932, à Berlin; *De Mayerling à Sarajevo*, en 1940, en France; *Lettre d'une inconnue*, en 1948, aux États-Unis; *La Ronde*, en 1950, de nouveau en France, sa patrie d'adoption. Aucun cinéaste, on l'a souvent dit, n'a mieux réussi à peindre l'atmosphère viennoise, alors qu'il se tenait à distance de ce pays ...

On aura noté que l'un de ces films (*Lettre d'une inconnue*) est une adaptation de Stefan Zweig, et deux autres (*Liebelei* et *La Ronde*) sont tirés de textes d'Arthur Schnitzler : ils marquent deux tournants essentiels de la carrière d'Ophüls : son dernier film allemand (avant son exil en 1933) et son retour en Europe. Pourquoi cette fidélité de Max Ophüls à Schnitzler ? Le cinéaste s'est plusieurs fois exprimé à ce propos.² Ce goût remonte à son bref séjour à Vienne : il n'y a vécu dans toute sa vie que six mois, d'octobre 1925 à mars 1926, invité par le Burgtheater. Détail qui a son importance pour nous, il y rencontra sa femme, Hilde Wall, qui jouait précisément sur scène le rôle de Christiane dans *Liebelei*.

La pièce de Schnitzler avait été créée en 1895; sa popularité était grande (elle n'avait pas subi les rigueurs de la censure, comme *La Ronde*, écrite en 1897 mais jouée seulement en 1921). Elle avait fait l'objet d'une première adaptation à l'écran en 1927 (muette donc), réalisée par Jakob et Luise Flock³. Au passage, il faut citer le remake de 1958, tourné par Pierre Gaspard-Huit, sous le titre *Christine*, dans lequel Romy Schneider reprenait le

1. G. ANNENKOV, *Max Ophüls*, Losfeld, Paris 1962; C. BEYLIE, *Max Ophüls*, Seghers, Paris 1963; W.K. GUÉRIN, *Ophüls, Cahiers du cinéma*, "Auteurs", 1990.

2. *Cahiers du cinéma*, n° 72, juin 1957, entretien de Max Ophüls avec J. Rivette et F. Truffaut; n° 81, mars 1958.

3. J. TOEPLITZ, *Geschichte des Films*, R & B, Frankfurt, 1972, 1990, t. I, p. 1295 sq.; *Klassiker des Deutschen Tonfilms*, Citadel Filmbücher, München 1980, p. 78.

rôle tenu jadis par sa mère — et qu'il faut oublier sitôt cité. C'était le quatrième tournage d'Ophüls en Allemagne; le précédent, *Die Verkaufte Braut* (*La Fiancée vendue*) avait été réalisé à Munich, dans les studios de Geiseltasteig.

Cette fois, le tournage s'effectua dans les studios de Babelsberg, entre la fin de 1932 et le début de 1933. C'est une production Elite-Tonfilm. Ophüls a raconté⁴ ses démêlés avec son producteur, Fred Lissa, qui ne voulait pas une fin triste : le scénario respecte en effet la lettre de la pièce de Schnitzler, que je rappellerai en deux mots : Le lieutenant Fritz Lobheimer a une liaison, à laquelle il s'apprête à mettre fin, avec la femme du baron von Eggendorf. Un soir, à la sortie de l'opéra, par l'intermédiaire de son ami le sous-lieutenant Theo Kaiser, il fait la connaissance de la jeune Christine Weiring, fille d'un musicien veuf, et de son amie, Mizzi, une petite gantière. L'amour naît entre Theo et Mizzi, d'une part, entre Christine et Fritz, de l'autre; mais ce rêve est interrompu par le baron, lequel, pour obéir au code de l'honneur, provoque Fritz en duel et le tue. Christine apprend la tragique nouvelle, alors qu'elle revenait joyeuse d'une audition qu'elle avait réussie, pour entrer dans les chœurs de l'opéra. Elle se jette par la fenêtre.

Ophüls ne céda pas à son producteur et s'entendit directement avec ses distributeurs (Metropol Filmverein) pour réaliser le film comme il l'entendait.

Le sujet de *Liebelei* m'avait fasciné dès ma première lecture. Quand, par un simple coup de téléphone, on m'en confia la mise en scène, j'y vis aussitôt l'occasion d'en faire un film d'acteurs jeunes, spontanés. De plus, j'avais un profond respect pour Arthur Schnitzler et son œuvre.

L'entourage de la réalisation du film est largement viennois. Le conseiller au scénario, Felix Salten, avait été un proche de Schnitzler. Le compositeur Theo Mackeben, viennois, fut chargé d'arranger les extraits de Mozart, Beethoven et Brahms (on note à ce niveau, déjà, la synthèse austro-allemande). Quant aux rôles principaux, confiés à des débutants comme le soulignait Ophüls, il s'agit de Magda Schneider (Christine), Luise Ullrich (Mizzi) et Wolfgang Liebeneiner (Fritz). Si le dernier cité est né en Silésie, et connu sous le Troisième Reich une carrière controversée comme réalisateur, les deux actrices, elles, apparaissaient comme de pures autrichiennes, sinon par la naissance (Luise Ullrich était bien viennoise, Magda Schneider, née à Augsburg, l'était par son mariage), en tout cas, par leur carrière commençante, qui leur valait déjà une certaine réputation sur scène, dans le registre de la comédie légère et sentimentale. Au cinéma, Magda avait débuté dans une comédie (*Zwei in einem Auto*) et Luise dans un drame patriotique (*L'héroïque Embuscade*, réalisé par Luis Trenker). Ophüls a raconté comment, sur sa suggestion, elles ont choisi de jouer à contre emploi dans *Liebelei*⁵.

A Berlin, en 1932, le paysage cinématographique est entièrement marqué par l'apparition du parlant, cap que le cinéma allemand a parfaitement franchi

4. Voir ci-dessus n. 2.

5. Voir ci-dessus n. 3.

grâce à l'existence du brevet national TOBIS et à des hommes comme le grand producteur Eric Pommer qui, en 1931, venait de réussir la production de *L'Ange Bleu*. A cette époque, dans le cinéma allemand comme ailleurs, beaucoup sont persuadés que le parlant est fait pour l'opérette, tout particulièrement l'opérette viennoise. C'est Erik Charell, le "Ziegfeld berlinois", qui lança la mode en 1931 avec le prodigieux succès *Der Kongress tanz* (tourné, selon l'habitude, en, plusieurs langues), dont l'action se situe à Vienne en 1814.

Ce succès relança pour un temps la production de films en Autriche même : 15 films en 1933, 12 en 1934, 30 en 1935, furent réalisés par une société nationale (Tobis-Sascha) dans des studios équipés par le brevet allemand Tobis; une production spécialisée, c'est ce qui nous importe ici, dans le genre "viennois", qui suscita une vraie mode à travers l'Europe, dont l'acteur-réalisateur Willi Forst reste le symbole durable⁶. Cette résurrection nationale du cinéma autrichien ne fut qu'éphémère; mais, par effet de retour, le cinéma allemand lui avait emprunté des sujets. C'est dans ce contexte qu'il faut d'abord replacer *Liebelei*, pour mieux en saisir ensuite toute l'originalité.

Le film d'Ophüls n'a en effet pas grand chose à voir avec le "film viennois" de série en vogue dans ces premiers temps du cinéma sonore. Cet outil, nouveau alors, permet d'observer le goût des mots et des sons chez un cinéaste, pourtant réputé comme essentiellement visuel. L'utilisation de la *musique*, d'abord, est singulièrement nouvelle et en avance sur son temps. Pas de musique à jet continu, comme c'était si fréquent à l'époque. Les occurrences musicales sont discrètes et brèves; elles sont composées presque entièrement de citations de compositeurs classiques. Et surtout, cette musique n'est pas purement "décorative" ou simplement illustrative, elle est traitée comme partie intégrante du drame.

Au début du film, on assiste depuis les coulisses à une représentation de *L'Enlèvement au sérail*. La musique a commencé sur l'écran noir, et ce n'est que peu à peu que l'on comprend d'où elle vient. Le régisseur, derrière le rideau, note soigneusement le minutage de chaque acte de l'opéra : ce détail, loin d'être gratuit, donne le tempo du drame qui va se jouer, selon une mécanique implacable, ne souffrant aucun retard (par exemple, Fritz se rend chez la baronne le temps que dure la fin de l'acte, car il a vu le baron seul dans la salle). Cette mécanique règle toute l'action du film : c'est parce qu'il tarde un peu trop à décider la rupture que Fritz sera pris dans l'engrenage du duel; c'est l'horaire de son audition qui fait que Christine arrive trop tard pour pouvoir au moins lui dire adieu ... Avec génie, Ophüls a saisi ce qu'il y a de foncièrement tragique sous la grâce apparente de Mozart. Il a utilisé de même — de façon plus explicite pour nous — les mesures de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven dans son dénouement.

6. *Leise fliehen meine Lieder* (*La Symphonie inachevée*), réal. W. Forst, 1933; *Episode*, réal. W. Reisch, 1934; *Maskerade*, réal. W. Forst, 1934; *Mazurka*, réal. W. Forst, 1935; *Julika*, réal. G. von Bolzary, 1936.

La musique, à d'autres moments, remplit une fonction "empathique", conférant à l'image une considérable amplification émotionnelle. Quelques mesures de Brahms, au moment où Fritz descend l'escalier après sa visite au père de Christine, suffisent à signifier toute sa détresse, avec une remarquable sobriété. Cela, d'autant plus que ces quelques mesures classiques paraissent comme détachées par rapport à l'action, et que l'on enchaîne sur la séquence où Christine passe son audition en interprétant un air anodin, en apparence, du répertoire traditionnel, avec une obscure angoisse, dont les raisons ambiguës ne s'avouent pas ... La chanson "Schwesterlein, Brüderlein" prend du coup une dimension prémonitoire et métaphysique insoupçonnée.

Car les chansons et les airs populaires jouent leur rôle dans *Liebelei*. Non pas seulement pour donner une "couleur locale", comme dans les films "viennois" dont nous parlions, même si la valse interprétée par le piano mécanique dans le café remplit cette fonction (on se souvient du magistral enchaîné sonore qui préside là encore au montage : de la valse mécanique que dansent Fritz et Christine, on passe à la valse orchestrale qui accompagne la danse du même Fritz avec la baronne). Ce que la bande musicale cherche à restituer, plutôt qu'une plate couleur viennoise, c'est une atmosphère générale de nostalgie, un sentiment d'inéluctabilité, que l'on peut appliquer au destin des êtres comme à celui de la société d'avant la catastrophe que le film dépeint. L'ambiance linguistique et sonore du film est très viennoise : la musique, les accents; toutefois, des éléments berlinois s'y mêlent sans prévenir : ainsi, la chanson du ver luisant ("Glühwürmchen") que chante Mizzi en accrochant les guirlandes pour une fête qui sera interrompue par l'irruption du baron.

L'origine littéraire du scénario ne se ressent en aucune façon dans le dialogue, qui reste très sobre et discret. De Schnitzler, Ophüls avait retenu la leçon que les mots ont un poids; et, de sa dramaturgie, le nécessaire équilibre entre le verbe et le geste. A plusieurs reprises, la caméra étudie l'effet que produisent des paroles (ou un silence) sur le visage d'un personnage : voir le long plan fixe sur celui de Christine, au moment où elle comprend que Fritz est mort : c'est d'ailleurs elle qui énonce l'insupportable vérité ("er ist tot"), sans que la caméra se détourne, comme l'aurait fait un cinéaste moins inspiré. Qu'on se souvienne aussi de la fameuse promenade en traîneau dans la neige, et de ce dialogue sur l'éternité ("ewig ? was ist doch ewig ?") que l'on réentendra en off sur les dernières images du film. La langue est donc consubstantielle à l'expression de ce film, dont il est difficile de concevoir une version doublée (qui exista pourtant ...⁷).

Mon propos n'est pas ici de me livrer à une analyse complète de la bande sonore de *Liebelei* impossible dans le cadre de cet article. Il faut indiquer, quand même, l'admirable façon (nouvelle à l'époque) d'utiliser le son off, les

7. Arrivé à Paris, Ophüls tourna une version française de son film, intitulée *Une Histoire d'amour*, avec Georges Rigaud et Simone Héliard pour remplacer Magda Schneider et W. Liebeneiner (il n'avait repris que les plans rapprochés). C'est cette version qui a longtemps été la seule diffusée en France, jusqu'à la rétrospective Ophüls du printemps 1992 et sa diffusion à la télévision en septembre 1992.

enchaînements par les paroles ou la musique, l'art de l'ellipse et, surtout, le sens du *silence*, rare en ces débuts du cinéma sonore ... Le cinéaste avait confié : "je n'ai jamais retrouvé un thème avec un tel silence". En analysant cette bande sonore, on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec les prodiges réalisés par les techniciens de la UFA, à la même époque, pour *L'Ange bleu* et surtout pour *M. le Maudit*.

La technologie berlinoise explique sans doute également la science avec laquelle sont utilisés les décors et la lumière. Car, si l'on se demande ce qu'il y a de respectivement "viennois" et "berlinois" dans *Liebelei*, on est amené à faire le constat suivant : il n'y a aucun pittoresque dans les rares images d'extérieur, rien qui évoque un aspect connu de l'urbanisme viennois : juste des éléments, la colonnade d'un théâtre, la grille d'un parc ... Ophüls n'est pas (surtout à ce moment-là) le cinéaste décorativiste et baroque que l'on a dit. Il ne livre au spectateur qu'une "idée" de Vienne en 1890, des "icônes" du souvenir de la cité des Habsbourg. Ces coins de rues, éclairés au bec de gaz, filmés en plans fixes, sont bien sûr recréés en studio (comme plus tard le Prater de *Lettre d'une inconnue* et l'esplanade de *La Ronde*). Là est peut-être le caractère le plus allemand du film : on les dirait frères de ceux de *M. le Maudit*, à une réserve près, mais de taille : leur éclairage est aux antipodes de la lumière d'un Carl Freund : aux ombres dures, au clair-obscur de celui-ci, *Liebelei* oppose une lumière diffuse, très blanche, celle de la mémoire et de la nostalgie.

Les séquences d'intérieurs sont traitées autrement. Beaucoup de soin a été apporté aux détails, non seulement dans un souci de "reconstitution", mais surtout dans une perspective de réalisme social qui était la leçon de Schnitzler. Un buste de l'Empereur se laisse apercevoir dans une niche, en arrière-plan, dans le bureau de l'officier qui réprimande Theo : et c'est tout l'anti-autoritarisme (où certains exégètes ont voulu voir une charge antimilitariste⁸) qui se laisse deviner dans une simple image.

Plus systématiquement, les personnages sont insérés dans un décor qui définit leur appartenance : au mobilier modeste de l'appartement du père de Christine, et à son escalier vétuste, s'oppose le somptueux hôtel du baron von Eggendorf. Le café viennois populaire, avec ses vitres peintes, ses banquettes, son piano mécanique, fait pendant au salon des aristocrates. Les intrigues de Schnitzler, on s'en souvient, sont souvent construites comme une traversée verticale du tissu social, composé de couches plus ou moins perméables. Il n'y a pas meilleure image de ce trajet que la séquence de l'opéra qui ouvre le film : Christine et Mizzi sont au poulailler, observant aux jumelles l'Empereur et les officiers du parterre, et elles laissent tomber l'objet, déclenchant involontairement le mécanisme qui conduira à la rencontre et à la tragédie. Comme plus tard chez Visconti (*Senso*), l'opéra est le lieu emblématique de la structure sociale et l'espace où se rencontrent les classes et les destinées individuelles.

8. S. KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1973, p. 260-261; G. SADOUL, *Dictionnaire des films*, Microcosme, Paris 1965, p. 134.

François Truffaut avait relevé avec perspicacité la dimension balzacienne de beaucoup de films d'Ophüls (lequel, d'ailleurs, parlait d'adapter *La Duchesse de Langeais* et *Le Lys dans la vallée*). Cette observation appuie la lecture "sociale" que l'on fait souvent de ce film. *Liebelei* met en scène une société qui vit sur les apparences. Ce n'est pas pour rien que le film commence par la présentation des coulisses d'un spectacle, et que la caméra, d'un mouvement souple, franchit le rideau. Selon cette piste de lecture, Fritz se trouve en position de victime d'un conflit entre les préjugés sociaux et la vérité des sentiments. Un personnage est chargé de porter ce discours : celui de Theo, qui, dans la seule scène "revendicative" du film, s'oppose violemment à son supérieur et se trouve renvoyé de l'armée pour avoir critiqué un code de l'honneur qu'il juge criminel. Sont prisonniers de ce code les représentants de l'aristocratie impériale, le baron, son beau-frère, les officiers supérieurs, c'est-à-dire la classe qui va disparaître; Christine est une humble victime, quant à Fritz, il fait partie de ces êtres indécis, à la position intermédiaire, qui seront finalement broyés. La valse elle-même, dans ce contexte, fonctionne comme un emblème de la bourgeoisie montante, et de son tourbillonnement sur le vide, comme chez Visconti.

Mais on a noté qu'Ophüls n'est pas un "cinéaste de la valse", comme l'est Lubitsch par exemple. Sa caméra ne se fait pas tournoyante, elle hésite, "se fait témoignage de la difficulté des êtres à communiquer"⁹. Ce simple détail indique le décalage par rapport à l'habituelle mythologie viennoise, et du même coup, les limites de la lecture socio-politique que nous évoquions. Car cette Vienne est surtout un espace mental, qui renvoie autant au monde du rêve et de la mémoire des êtres, et, par delà, au passé collectif que toute une société (berlinoise ...) transportait avec elle.

Il faut se souvenir de la blancheur éclatante et si remarquable des trois séquences d'extérieur, dans la neige : les jeunes officiers à l'exercice, la promenade en traîneau de Fritz et Christine, et le duel final. Ces passages en pleine lumière sont, par opposition à la pénombre des intérieurs, comme des passages dans une autre dimension : celle du rêve (ou du cauchemar), du désir, de la mémoire aussi à la fin du film, en tout cas, d'un espace mental, d'un lieu où le temps se serait arrêté.

Parlant de *Lettre d'une inconnue*, Philippe Roger a indiqué une clé très bien trouvée : le mythe d'Orphée, le séducteur, qui échoue à "sortir des enfers" et ne peut en ramener sa bien-aimée, et "meurt, victime de cette incapacité de surmonter sa propre insuffisance" : ainsi, ajoute-t-il, la principale source d'inspiration d'Ophüls "n'est donc pas l'imagerie viennoise, très, trop apparente, mais la grande mythologie grecque, dissimulée"¹⁰. Cette lecture nous semble tout à fait appropriée à *Liebelei*. Mais la fidélité à la leçon viennoise demeure, en profondeur : ne nous a-t-on pas souvent dit que le trajet orphique, ce repli sur les profondeurs du moi, était devenu, à l'époque de la

9. W.K. GUÉRIN, *op. cit.*

10. Ph. ROGER, *Lettre d'une inconnue*, éd. Yellow Now, 1989.

Sécession et de la fascination de la bourgeoisie ascendante par le mirage impérial, le mouvement même de la pensée et de la création de toute une société¹¹ ?

De Vienne 1890 à Berlin 1933, “d'une apocalypse à l'autre”, le raccourci passait par la création d'un monde fictionnel, syncrétique mais bien réel.

François AMY DE LA BRETÈQUE



11. P.Y. PÉTILLON, “Revenant à Vienne”, *Critique*, n° 402.

LE TUMULTE NOIR : JOSÉPHINE BAKER À BERLIN ET À VIENNE

Mon propos sera résolument anecdotique. L'anecdote, je le sais, est généralement insignifiante, mais le croisement de deux anecdotes — les séjours berlinois et viennois de la danseuse Joséphine Baker — ne pourrait-il pas jeter quelque lumière sur la situation respective des esprits et des sensibilités dans les deux capitales germaniques au cours des années 1920 ?

Voici ce qu'on pouvait lire, dans le journal français *Candide*, en octobre 1925 :

Charleston ... C'est alors qu'entre en scène, très vite, un personnage étrange, qui marche les genoux pliés, vêtu d'un caleçon en guenilles, et qui tient du kangourou cycliste.

Joséphine Baker.¹

La première de la *Revue nègre*, quelques jours plus tôt, au Théâtre des Champs-Élysées, avait suffi à faire connaître au Tout-Paris le nom de cette jeune danseuse américaine — elle n'avait alors que 19 ans — arrivée de New York quinze jours auparavant. Le succès de la *Revue nègre* fut dû en grande partie à l'engouement des intellectuels, que la nouveauté du spectacle, ses rythmes et ses décors, mais aussi son mélange de comique caricatural et de fureur sensuelle avaient subjugués. Ils y amenèrent la foule des gens épris d'américanisme, les amateurs déjà nombreux de *jazz-bands*. Y vinrent aussi ceux qui s'étaient convertis à la mode récente du Noir et de l'Afrique. En effet, l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris, qui venait de fermer ses portes, avait révélé au grand public les ressources décoratives de l'art nègre déjà reconnues par l'avant-garde. Précurseur en tout, le couturier Jacques Doucet, dès 1913, avait vendu son mobilier XVIII^e pour aménager un nouvel appartement où des meubles d'inspiration africaine, œuvres de Pierre Legrain, Marcel Coard, Joseph Csaky, voisinaient avec des sculptures nègres de Zadkine et des tapis cubistes dessinés par Marcoussis et Lurçat. Un grand tableau du Douanier Rousseau, *La Charmeuse de serpents*, complétait ce décor de tropiques paisibles et stylisées. Mais avec Joséphine Baker et son orchestre de saxophones et de banjos, c'était toute l'impétuosité des danses africaines, toute la stridence des cris de la jungle qui surgissait sur la scène parisienne, à la stupéfaction d'un public trop tôt résigné aux fades compromis de l'Art déco. Comme l'écrit Marcel Sauvage, son biographe, Joséphine Baker était venue pour rire "au nez de l'artério-sclérose" européenne.

1. Pierre DE RÉGNIER, cité dans Marcel SAUVAGE, *Les Mémoires de Joséphine Baker*, Paris, Kra, 1927, p. 20.



En février 1926, *La Revue nègre* est présentée au Théâtre Nelson à Berlin et rencontre un succès comparable à celui que lui avait réservé Paris. La voici devenue très vite la coqueluche de la Pariser Platz, le quartier élégant de la ville; on la couvre de cadeaux; on la conduit au *Romanisches Café* et on la fait siéger dans des jurys de bal costumé. Max Reinhardt, directeur du Deutsches Theater et de deux autres théâtres à Berlin, n'est pas le moins enthousiaste. Il l'avait déjà vue danser à New York dans la revue *Shuffle along*, en 1924, et désirant la prendre comme élève dans son académie d'art dramatique, il lui écrit :

La maîtrise expressive du corps entier, la spontanéité du mouvement, le rythme, la vive couleur émotionnelle, ce sont là vos vrais trésors — non pas les vôtres uniquement, mais les trésors de l'Amérique. Avec une telle maîtrise du corps, un tel art du mime, je crois que je pourrais montrer l'émotion comme on ne l'a jamais montrée.²

Dans l'Allemagne du Plan Dawes et de la reconstruction, le spectacle de Joséphine Baker bénéficie sans doute de l'américanisme ambiant, mais l'adhésion du public berlinois atteste aussi qu'il répond parfaitement à certaines de ses attentes du moment. *Le Berliner Illustrierte* la salue comme une "figure de l'expressionnisme allemand contemporain". En tant qu'artiste noire, dont l'art était entièrement fondé sur le rythme, l'instinct, l'expression totale du corps, elle semble en effet l'illustration vivante du Primitivisme qu'avaient prôné, dès les années 1910-1911, des peintres comme Emil Nolde, Franz Marc, Erich Heckel, ainsi que certains poètes proches des Futuristes ou de Dada, comme Rudolf Blümner et Hans Arp. Trois événements culturels avaient favorisé l'essor de ce courant : la révélation que furent pour les artistes les œuvres d'art tribal recueillies dans les musées allemands, en particulier pour Ernst-Ludwig Kirchner, les linteaux peints et sculptés des îles Palau, déposés au Musée anthropologique de Dresde, ou les sculptures camerounaises du Musée ethnologique de Berlin pour Karl Schmidt-Rottluff; d'autre part les voyages en Nouvelle-Guinée ou dans l'archipel de Palau de plusieurs des peintres les plus représentatifs de l'Expressionnisme; enfin l'influence considérable de l'ouvrage de Carl Einstein, *Negerplastik*³, première étude sérieuse consacrée à la statuaire africaine et océanienne. Ces facteurs ont incité les artistes à chercher du côté des arts primitifs le modèle d'une expression plus directement émotionnelle. Certains, comme Heckel et Nolde, s'imposeront une véritable ascèse, pour s'affranchir de leurs références formelles trop raffinées et tenter de retrouver le langage de l'*Urnatur*.

Cette régression émotionnelle vers la nature et le primitif — définition souvent donnée de l'Expressionnisme — reste fondamentalement associée

2. Cité par Phyllis ROSE, in *Joséphine Baker, une Américaine à Paris*, Paris, Fayard, 1989.

3. Carl EINSTEIN, *Negerplastik*, 1915; trad. française : *La Sculpture africaine*, Paris, Crès, 1922.

chez ces artistes avec le projet d'un art d'avant-garde. C'est précisément cette apparition si intempestive de l'expression primitive dans le cadre de la modernité la plus fugace, celle du *music hall*, qui a ému l'intelligentsia berlinoise dans les spectacles de Joséphine Baker. De son côté, la danseuse accentuait par sa gesticulation, ses mimiques grotesques et le curieux pagne de bananes qui lui tenait lieu de costume, l'ironie du rapport entre art tribal et modernité.

Parce qu'elle dansait à moitié nue, secouée par un trémoussement continu, beaucoup virent en elle la grande prêtresse du libertinage. Le mythe de l'intempérance sexuelle des Noirs qui, quelques années plus tôt, avait semé l'angoisse dans les foyers rhénans, lorsque des régiments de tirailleurs sénégalais étaient venus prendre leurs quartiers dans la Ruhr occupée, suscita ici une réelle curiosité. Dans une ville où l'extravagance sexuelle se portait bien, l'allure androgyne de "la Baker" lui valait les suffrages des deux sexes. Dans son *Tagebuch eines Weltmannes*, le comte Harry Kessler raconte comment, au cours d'une soirée assez particulière à laquelle il fut invité, le 13 février 1926, chez l'auteur dramatique Karl-Gustav Vollmueller⁴, il vit Joséphine Baker danser avec pour seul vêtement un pagne de gaze rose, en compagnie de la maîtresse de Vollmueller, Fraülein Landshoff — la nièce de l'éditeur Sammy Fischer — habillée d'un smoking pour homme :

Joséphine Baker, raconte Kessler, a dansé des danses grotesques avec un art d'une grande pureté, comme une figure égyptienne ou archaïque, faisant de l'acrobatie tout en gardant son style. [...] Elle peut le faire pendant des heures sans fatigue apparente, en trouvant toujours de nouvelles figures, comme un enfant heureux. [...] Un être ensorcelant, mais pas érotique du tout. Devant elle, on pense aussi peu à l'érotisme que devant un bel animal sauvage. [...] Entre Reinhardt, Vollmueller et moi-même, Joséphine et la petite Landshoff s'enlaçaient comme un merveilleux couple d'amoureux. J'ai dit que j'allais écrire pour elles une pantomime sur les thèmes du *Cantique des cantiques*, Joséphine serait la Sulamite et Landshoff, Salomon ou le jeune amoureux de la Sulamite [...], une fantaisie où se mêleraient arbitrairement l'antique et le moderne, avec une musique mi-jazz, mi-orientale, peut-être de Richard Strauss.⁵

La plastique parfaite de Joséphine Baker venait de plus fournir un argument en faveur de la *Freikörperkultur*, alors soumise aux violentes attaques de la droite. Le mouvement en faveur du nudisme, soutenu par de très nombreuses associations et clubs sportifs, diffusé à travers diverses publications telles que *Schönheit, Leben und Sonne, Nacktkultur*, constituait une des curiosités du débat d'idées dans l'Allemagne de l'époque. Il réunissait sous une même bannière des ouvriers et des intellectuels qui voyaient dans la nudité une sorte de "mutualité nouvelle", comme l'appellera P. Morand⁶, permettant de résister aux névroses du monde moderne. A l'opposé de ces femmes fatales, de ces "vamps" impérieuses, de ces prostituées cyniques, devant qui s'humiliaient les mâles allemands, dans d'illustres romans ou films de l'époque, Joséphine

4. Connue à l'époque comme l'auteur d'une pièce à scandale, *Achtes Wunder der Jungfrau Maria*.

5. H. KESSLER, *Les Cahiers*, Paris, Grasset, 1972, p. 196.

6. P. MORAND, "La Nuit nordique", in *Nouvelles complètes*, t. 1, Bibl. de la Pléiade, 1992, p. 159.

Baker apparaissait comme l'heureuse promesse d'un retour à une sexualité "naturelle", débarrassée de toute hypocrisie sociale et animée par les forces primordiales de l'instinct et de l'énergie vitale, seules capables, pensait-on, de contrebalancer la mécanisation de la vie quotidienne qu'engendrait la modernité.

Sous l'angle esthétique également, la façon de danser de Joséphine Baker apparut d'une grande nouveauté. Depuis quelques années les music-hall berlinois proposaient à leur public des troupes de "girls" venues d'Amérique, dont les évolutions minutieusement réglées tenaient autant de la parade militaire ou de la gymnastique que de la danse. La fameuse troupe des Tiller's Girls à laquelle les Allemands avaient fait un triomphe avait constitué un modèle du genre, mais la perfection mécanique de ses spectacles était apparu à certains intellectuels comme l'extension inquiétante des principes de la rationalisation industrielle au domaine du corps et de l'humain. Dès 1925, le philosophe Fritz Giese, dans *Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*⁷ dénonçait dans la "girlculture" un moyen sophistiqué pour mettre au pas, sous couvert d'eurythmie et de culture physique, les pulsions sauvages et chaotiques du corps humain. C'étaient précisément ces pulsions, ces ressources négligées ou refoulées du corps, que Joséphine Baker exprimait par sa danse et invitait chacun à libérer.

Or la danse, qui fut, comme on sait, très prisée, sous toutes ses formes, dans ces années d'après-guerre, était également un thème d'actualité dans les cercles intellectuels, à Berlin plus encore qu'à Paris. Ivan Goll, dans son roman *Sodome et Berlin* (1929), raconte qu'alors les seuls mots d'ordre admis par la bohème artiste étaient "Danser" et "Vivre en extase". L'exaltation expressionniste semblait s'être déplacée de la scène politique et révolutionnaire, où elle venait de rencontrer le plus grave des échecs, vers la célébration du corps, redécouvert dans sa réalité primitive, comme présence de la Nature en nous. La danse tenait une place essentielle dans ce programme comme le montre, dans le même roman, la description de la fête d'inauguration de l'Association pour la Fraternité Universelle :

A partir de minuit tout le monde se tutoyait au temple de la "Fraternité Universelle". Les femmes se déshabillaient pour tuer le désir dans l'œuf, prétextant [...] que seule la nudité absolue pouvait ramener l'humanité vers un état de pureté et de sincérité, comme le connurent Adam et Eve. [...] Certains esprits encore soucieux de moralité trouvèrent aux excès de la danse des excuses artistiques. Ils voulurent que celle-ci fût instituée en culte religieux, comme elle l'avait été chez tant de peuples de haute culture, chez les Egyptiens et chez les Grecs, et comme elle l'était encore chez les Nègres. La danse était selon eux de tous les arts le plus subtil et le plus divin.⁸

Cette conception n'est pas si éloignée de celle d'un des chorégraphes les plus originaux de l'époque, Rudolf von Laban, qui, d'origine autrichienne, avait fondé en Suisse une communauté artistique entièrement dévouée à la danse. Dans son enseignement⁹, Laban partait du principe que tout le monde est

7. Cité par Helmut LETHEN, *Neue Sachlichkeit*, 1924-1932, Stuttgart, Metzler, 1970.

8. I. GOLL, *Sodome et Berlin*, Paris, éd. Circé, 1989, p. 63.

potentiellement danseur. La danse dont il souligne le caractère viril, proche de la lutte, permet de dépasser la différence des sexes comme principe de mouvement. Elle rend ainsi possible la levée des antagonismes sexuels et la création de communautés asexuées qui se consacraient à la régénération de l'homme par le nudisme et l'hygiénisme. Cette utopie artistique, qui reprend l'idéal expressionniste d'une nouvelle humanité, se fonde elle aussi sur une critique sévère de la réification de l'homme par la machine.

Ces points de rencontre imprévus de *La Revue nègre* avec certains thèmes du débat d'idées en Allemagne expliquent que Joséphine Baker se soit trouvée immédiatement en adéquation avec le milieu culturel berlinois. Son séjour, il va sans dire, déchaîna l'ire de la presse nationaliste et raciste, mais le scandale, dans la mesure où il fut mis au compte d'une avant-garde connue pour son goût des extravagances et des excès, ne prit pas une ampleur nationale et n'a pas eu d'échos profonds dans le reste de la population préoccupée par d'autres problèmes. Pour celle-ci, Joséphine Baker n'aura été probablement que le porte-parole momentané de rêveries régressives — le retour à l'innocence primitive, la reconquête du corps — rêveries sans lendemain dans le grand mouvement de la culture de masse qui poussait de plus en plus les esprits vers les positions idéologiques de la "Sachlichkeit" et préparait les corps à l'embrièvement nazi.



Deux ans plus tard, en juin 1928, à l'occasion d'une tournée mondiale, Joséphine Baker vint présenter son spectacle à Vienne où l'accueil fut très différent. Dès l'annonce de son passage au Ronacher Theater, la pression monta dans la ville de Mozart. Certains journaux se déchaînèrent contre la "putain noire" venue de Harlem. Les étudiants et les mouvements de jeunesse de droite voulurent faire interdire le spectacle. On parla d'une "Negermarsch" pour l'empêcher de jouer.

Pour comprendre une telle animosité, il faut rappeler que Vienne sortait à peine de l'énorme scandale provoqué par la création à l'Opéra, au cours de la saison 1927-1928, de *Jonny spielt auf* ("Jonny joue sa musique") du jeune compositeur Ernst Krenek. Cet opéra avait précisément pour personnage principal un musicien noir de jazz, Jonny, qui, dans l'esprit du compositeur, devait être le symbole de l'*Unkultur* (la non-culture) américaine, dont la musique et les danses gagnaient peu à peu le monde entier. Il s'agissait donc pour Krenek de dénoncer la menace qui pesait sur la culture riche de traditions du Vieux continent. Pourtant, malgré ces explications, son opéra dans lequel la musique de jazz tenait une grande place, souleva une tempête : des cortèges se formaient devant l'opéra à chaque représentation pour protester contre le "Negeroper". Des bombes puantes et du poil à gratter furent même jetées lors des représentations, ce qui n'empêcha d'ailleurs pas cette œuvre de remporter un grand succès sur plus de 25 scènes différentes et de donner son nom à une marque de cigarettes. Traumatisé par ce triomphe, Krenek trou-

9. Rudolf von LABAN, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, ed. W. Seifert, 1920.

vera plus tard dans le dodécaphonisme la garantie d'une musique à l'abri du tumulte populaire.

Le conseil municipal de Vienne était peu pressé de ranimer les passions racistes d'une partie de la population et tenta d'abord d'interdire le spectacle de Joséphine sous prétexte que la salle retenue n'avait pas encore de directeur agrémenté. On négocia pour aller dans un autre théâtre, le Johann Strauss Theater, tandis que le parti nationaliste exerçait de fortes pressions sur le ministre de l'intérieur, Hartleb, pour qu'il refuse "les danses païennes à figure cuivrée". Karl Kraus imagina sur le sujet un couplet, sur l'air de l'opérette d'Offenbach, *Barbe-Bleue* :

Graf Oskar : Manchen dürfte mehr entzücken,
Ob Sie's glauben oder nicht,
Josephine Bakers Rücken
Als dem Hartleb sein Gesicht.
Das Nackerte is nix für Wean.
Denn wir pflegen selbst die Fremden
Ausziehen bis auf die Hemden
A Nackerte, die bleib' uns fern
Die kann uns den Rücken kehr'n !
Chor : Denn wir pflegen selbst die Fremden
Ausziehen bis auf die Hemden
Tänzerinnen ohne Hemden
Können uns den Rücken kehr'n
Die schon ausgezog'nen Fremden
Ham'r in Wean nicht gern !

(*Die Fackel*, juin 1928).¹⁰

L'affaire fut finalement portée devant le Parlement autrichien. Le Dr. Jerzabehz, médecin éminent, membre du parti clérical, ouvrit le débat en traitant Joséphine Baker de "sauvage qui ne manquerait pas de choquer les Viennois si on l'autorisait à paraître en public vêtue d'un simple timbre-poste"¹¹. Adalbert Sternberg, un catholique membre de la Chambre haute, prit la défense de la danseuse, qui ne faisait, selon lui, que mettre en relief le manque de sève d'une civilisation coupée de ses assises naturelles : "Les Blancs ne savent pas danser, expliqua-t-il, seuls les Noirs savent sauvegarder le caractère à la fois

10. Le Comte Oscar : Beaucoup devraient être plus ravis,
Que vous le croyiez ou non,
Par le dos de Joséphine Baker
Que par le visage de Hartleb.
Le nu n'est rien pour Vienne.
Car nous avons coutume même avec les étrangers
de leur retirer jusqu'à leur dernière chemise
Une femme nue, qu'elle reste loin de nous !
Elle peut bien nous tourner le dos !
Le Chœur : Car nous avons coutume même avec les étrangers
de leur retirer jusqu'à leur dernière chemise
Des danseuses sans chemises
Peuvent bien nous tourner le dos
Les étrangers déjà déshabillés
A Vienne nous ne les aimons guère ! [notre traduction].

11. Cité par Phyllis ROSE, *op. cit.*

humain et sacré de la danse”¹². La nudité sur scène — argument principal de ses adversaires — ne le choquait pas : avait-on oublié qu'elle avait exprimé pendant des siècles l'idéal le plus pur de l'art et que les murs du Vatican portaient les nus les plus audacieux que l'on puisse voir au monde ? Sensibles aux arguments d'autorité, les députés autrichiens autorisèrent Joséphine à jouer. Le jour de la première, un prêtre prononça une messe pour le pardon des péchés de Joséphine à l'église Saint-Paul, comble pour la circonstance.

Une polémique aussi saugrenue et disproportionnée, qui en dit long sur les contradictions idéologiques qu'affrontait la République autrichienne à cette époque, suscita, on s'en doute, l'ironie de Karl Kraus, qui, outre la chanson déjà citée, consacra dans *Die Fackel*, en juin 1928, une longue analyse aux réactions de la presse viennoise. Il relève d'abord le racisme ordurier de la presse nationaliste et pan-allemande (*Die Wiener Neuesten Nachrichten*, *Die Deutschösterreichische Tageszeitung*) dont les commentaires ressemblent *grosso modo* à ce que pourrait penser l'homme de la rue qui verrait dans Vienne un Nègre conduire une voiture : “A Näägaa ... ! Geh ham, Schwoaazer, verschandelst uns die gonze Stodt ! Do fohr oba, zur Donau und woschch dii !”¹³. D'autres journaux, comme la *Reichpost*, adoptent le ton de la conscience morale offensée, tout en colportant des ragots sur la danseuse :

[...] la *Reichpost* qui donne libre cours à son humeur chagrine dans un titre simple, mais percutant : “La Noire ...” suivi de trois points idiots et sans qu'elle puisse nous empêcher de penser qu'elle parle d'elle-même. Mais non, c'est bien de Joséphine Baker dont il est question et dont il est dit qu'elle danse “nuit après nuit” — pensez donc ! — aux Folies-Bergère, avant d'aller donner, à titre tout à fait privé, des représentations exceptionnelles, à prix spéciaux, dans son propre établissement de Montmartre.

L'article continue par un appel au ressaisissement moral et se réjouit qu'il y ait encore “des milliers et des milliers de gens, pour lesquels la culture de notre patrie signifie respirer la joie de vivre la plus pure !” Qu'ils se rassemblent et secouent “ceux qui se sont assoupis dans la superficialité” avant qu'il ne soit trop tard ! Car Joséphine Baker dansant avec un pagne de bananes dans la ville de Schubert, n'est-ce pas, demande le journaliste de la *Reichpost*, “le dernier signal avertisseur avant la glissade dans l'abîme immense, incommensurable ?”. Karl Kraus fait un commentaire sarcastique de ce “Memento” solennel qui n'est pour lui qu'un “Momento” sans lendemain, une passade de journaliste :

Si la Baker est le dernier signal avant l'abîme, cet abîme devant lequel nous restons toujours plantés, au lieu de plonger enfin de bon cœur dedans, alors c'est que le Viennois aurait encore quelque chose pour s'arrêter et le tourisme n'aurait pas besoin de déferler à tout moment autour du Palais de Justice.¹⁴

12. *Ibidem*.

13. K. KRAUS, *Die Fackel*, juin 1928, nr. 781-786, p. 87 : “Un Nègre ... ! Rentre chez toi, noiraud, tu nous salis toute la ville ! File au Danube et lave-toi !” [notre traduction].

14. *Ibid.*, p. 88.

Cette question de la circulation des étrangers qui était, semble-t-il, très débattue à Vienne, à cette époque, amène Karl Kraus à s'en prendre aux journaux qui opposent à la danseuse américaine la nécessaire défense de la culture nationale, ceux qui, comme les *Wiener Neuesten Nachrichten*, proposent concrètement qu'on jette dehors la Baker en forme de réparation offerte à Schubert — à l'occasion du centième anniversaire de sa mort — pour toutes les avanies que ses compatriotes lui ont fait subir de son vivant. La population ne saurait accepter, estime l'organe des pangermanistes, qu'aujourd'hui "cet homme doive en plus faire 50/50 avec une négresse dansante". Derrière cette reconnaissance tardive à Schubert, Kraus dénonce l'hypocrisie et les calculs mercantiles :

Reste à savoir si Schubert ne refuserait pas ce plus, qui lui est ainsi offert, en alléguant qu'il considère la négresse dansante comme une figure plus artiste que ces Troglodytes cupides, qui supplient qu'on laisse entrer le tourisme et qui, ensuite, ont l'impudence de forcer le goût européen à accepter leur saveur insipide et inappétissante.¹⁵

Ce tohu-bohu, précisons-le, eut finalement une efficacité publicitaire non négligeable, puisqu'on se pressa aux représentations de Joséphine Baker pendant les trois semaines que dura son passage au Johann Strauss Theater.



Peut-on conclure de cette opposition entre l'accueil enthousiaste de Berlin et celui très méfiant de Vienne autre chose que la confirmation du conservatisme provincial dans lequel l'ancienne capitale impériale avait sombré aux lendemains de la défaite de 1918 et de la chute de la monarchie ? Ce qui frappe, c'est qu'un événement, qui aurait dû être circonscrit au domaine du divertissement, est devenu une affaire d'Etat, autour de laquelle se sont immédiatement cristallisées les revendications et les peurs du moment : racisme, xénophobie, angoisse sexuelle devant le spectacle de la femme émancipée et provocatrice, conservatisme moral et antimodernisme. La Cancanie viennoise constitue un champ culturel restreint et peu différencié où toutes les sphères d'activité communiquent encore. D'autre part, il semble que le traumatisme du démembrement de l'Empire et de la dépossession ait été encore trop présent pour que toutes les innovations, et particulièrement celles venues de l'étranger, ne fussent pas immédiatement évaluées dans leur dimension morale et civilisationnelle. A Berlin, au contraire, la modernisation déjà plus avancée semble avoir eu pour effet de hâter la différenciation des sphères d'activité. La société de consommation et son expression culturelle, la culture de masse, qui commence alors à se mettre en place¹⁶ spécialisent la sphère de l'activité artistique et la coupent des grands discours normatifs de la politique et de la morale. Elle est aidée en cela par l'idéologie élitiste de l'avant-garde qui assigne aux artistes et aux écrivains le rôle de pilotes et d'anticipateurs du

15. *Ibid.*, p. 89.

16. Voir *Das Ornament der Masse* de Siegfried KRACAUER.

progrès social et politique. Or, comme nous l'avons montré, Joséphine Baker arrivant à Berlin s'est trouvée immédiatement à l'unisson avec certaines des tendances de cette avant-garde. Cette série de conjonctions avec le courant primitiviste de l'art expressionniste, avec le désir d'émancipation sexuelle des femmes, avec les recherches chorégraphiques de Rudolf von Laban et de Mary Wigman peut expliquer l'intensité du séjour berlinois de Joséphine, mais elle a peut-être empêché que cet événement pût jouer par rapport aux préoccupations et aux conflits du moment le rôle symbolique qu'il joua à Vienne.

Michel COLLOMB



BRONNEN UND BRECHT. DRAMATURGISCHE MOMENTAUFNAHME EINER BEGEGNUNG.

1. "Lernen wie man es nicht macht" (Brecht)

Wir sind am Deutschen Theater in Berlin 1922; Arnolt Bronnen berichtet:

Da standen oben, in der Hochblüte des Expressionismus, die gewaltigen Darsteller, die gewaltigen Leiber einer Agnes Straub und eines Heinrich George, und herein kam dieser dünne, kaum mittelgroße Augsburger und sagte ihnen dürr und präzise artikulierend, daß alles, was sie machten, Scheiße wäre.¹

Brecht probt Arnolt Bronnens Stück *Vatermord*, für das er (von Moritz Seeler) den Regieauftrag erlangt hatte, und versucht "den pommerschen Giganten auf einen unterkühlten Brechtton fest[zulegen] und war begeistert je weniger George der alpgeträumten Bronnenfigur glich" :

Er trieb den keuchenden japsenden Koloß von der Rampe, zerhackte unerbittlich jedes nur expressiv herausgeschleuderte, aber nicht vorgedachte, vorartikulierte Wort. Bei der Straub deckte er hartnäckig jede falsche Nuance auf [...]. Das ging so Probe für Probe, und bei jeder Probe waren sich alle Beteiligten einig, daß es die letzte gewesen wäre.²

Bei der endgültig letzten Probe dann, nachdem George seine Rolle ins Parkett geschleudert hatte und die Straub mit Weinkrämpfen abgegangen war, soll Brecht dem vollkommen bestürzten Autor gratuliert haben "mit jenem Sarkasmus, der immer einen Triumph bei ihm verschleierte: 'Mit denen wäre es nie was geworden'."³

Das Ausmaß dieser Brechtschen Provokation läßt sich nur vor dem Hintergrund der derzeitigen Theaterlandschaft ermessen, galten doch dort die Straub und der George als der Inbegriff der neuen "revolutionären" Schauspielkunst. Diese Anekdote, werden wir sehen, bietet Symptomatisches für die Begegnung dieser beiden Stückeschreiber.

Arnolt Bronnen war etwa ein Jahr vorher im Winter aus Wien in Berlin — der Traumstadt — angekommen. Er erinnert sich :

Durch die klirrende Kälte des Berliner Winters 1921/22 drang ein Staunen in das schlechtgenährte Hirn des sechundzwanzigjährigen, mageren, Jüngling-Manns, der in einer notdürftig zum Zivilen umgeschneiderten Militärkluft durch das westliche Viertel hastete. Was für Straßennamen ! Da waren die Ferienträume

1. Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. *Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers*, Hamburg (Rowohlt) 1954, S. 98.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

ganzer Generationen von Spießern aufgestapelt [...]. Doch die Namen täuschten wie die Träume; wirklich war nur der Eiswind[...].⁴

Bronnen war eben wie so viele der Faszination der Weltstadt erlegen; Berlin, Verheißung des Neuen, des Fortschritts, nach radikaler Abrechnung mit dem Alten. Für diesen Traum fand der Neuankömmling sogleich so etwas wie eine Identifikationsfigur: Bertolt Brecht, dessen Bekanntschaft er gleich nach seiner Ankunft macht: "Mit ihm kam Kraft, Glaube, Verwandlung. Er war wie ein Sonnenaufgang, man vergaß die Nacht."⁵

Schon allein die Sprachform dieser nach expressionistischer Manier pathetisch-begeisterten Verkündigung mag auf das vorausdeuten, als was sich diese Begegnung schließlich enthüllen sollte: ein *rendez-vous manqué*.

Amüsant, daß die allererste Begegnung mit Brecht in dessen Wohnung tatsächlich unter dem Zeichen eines *rendez-vous manqué* steht, unter dem Zeichen des Alten nämlich, dem der Wiener gerade entflohen zu sein glaubte: Die Tür öffnet ihm nicht Brecht, sondern dessen damalige Geliebte, Marianne Zoff — "Amme Wegweiserin und Herrin", wie Bronnen sie ziemlich glaubwürdig charakterisiert —, Schwester des Schriftstellers Otto Zoff aus Wien-Mödling: "Nun stand da diese junge Frau, kenntlich als Wienerin bis auf fünfzig Meter gegen den Wind, und tröstete ihn: 'Der Brecht ist gar nicht da.'"⁶

Diese hier beginnende über einige Jahre hin dauernde Freundschaft birgt, zumindest von Bronnens Seite her, komplexe affektive (vermutlich auch erotische) Aspekte. Wir konzentrieren uns hier auf die dramaturgische Problematik, und es stellt sich als erstes die Frage nach der Affinität der beiden Stückeschreiber. Die Frage provoziert zunächst Erstaunen, ist vor allem von der Brecht-Forschung, so als handle es sich um eine peinliche, nicht gern angegangen worden.⁷ Was konnte den kurz zuvor aus Augsburg aufgebrochenen Brecht an dem Stück dieses aus Wien angereisten Autors reizen, eines Autors, der einige Jahre später zum Apologeten und Handlanger des Regimes wurde, das ihn selbst ins Exil trieb?

Die Frage ist die des momentanen Standortes dieser beiden Stückeschreiber im Jahre 1922, dieser resümiert sich in der Devise: das Alte zerschlagen, Bahn brechen für das Neue⁸. Berlin erschien dafür als das geeignete Experimentierfeld.

4. Arnolt BRONNEN, *Tage mit Bertolt Brecht*, Wien (Verlag Kurt Desch) 1960, S. 5.

5. *Tage mit Bertolt Brecht*, op. cit., S. 18.

6. *Ibid.*

7. Auch Brechts Position gegenüber Bronnen erscheint erstaunlich, wie Gerhart Scheit ausführt: "Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang freilich auch, daß Brecht selbst noch nach dem Ende seiner Zusammenarbeit mit Bronnen, immer wieder dessen Dramen neben die seinen stellte, wenn er die Entstehung und die Entwicklung seines 'epischen Theaters' erläuterte und reflektierte. Und das noch nach 1931, als schon lange Zeit bekannt war, wo Arnolt Bronnen politisch sich engagierte — und als Tucholsky schon seine berühmte Abrechnung mit dem 'Salonfascisten' in der 'Weltbühne' geschrieben hatte." (G. SCHEIT, *Am Beispiel von Brecht und Bronnen: Krise und Kritik des modernen Dramas*, Wien [Böhlau Verlag] 1989, S. 128).

8. Cf. Gerhart SCHEIT, *Brecht und Bronnen*, op. cit., S. 128.

Beide lehnten alles ab, was bis zu dieser Stunde gedacht, geschrieben, gedruckt worden war, einschließlich ihrer eigenen Erzeugnisse, beide aber gaben allem, was nach dieser Stunde produziert werden mochte, die größten Chancen, und auch hier schlossen sie ihre zukünftigen Erzeugnisse großzügig ein.⁹

Brecht war es, der das praktische Programm aufstellte: "Wir werden gemeinsam in die Theater und zu den Proben gehen, wir werden die Regisseure studieren, werden lernen wie man es nicht macht. Wir werden die Autoren entlarven [...]"¹⁰ Seine Regiearbeit am Vatermord enthüllt sich als Teil dieses Programms. Allein schon die Umfunktionierung des Fiaskos zum eigenen Triumph ist symptomatisch: Brecht hat zeigen (und dabei lernen) können, wie man es nicht macht, rücksichtslos.

Was stand eigentlich auf dem Spiel? Bronnen hat selber helllichtig vermutet: "Für Brecht [...] war Bronnen nichts als Rohstoff"¹¹, womit er eine Erfahrung formuliert, die zur gleichen Zeit eine andere Rohstofflieferantin macht, Marieluise Fleißer, die dem Genie aus ihrer süddeutschen Provinzstadt in die große Stadt gefolgt war, wo auch sie lernen mußte zu frieren in der Weltstadt, im eiskalten, "unwirtlichen Wind"¹², Motiv, das einem Topos gleich die Berichte der Berlin-Ankömmlinge zu durchziehen scheint:

Es störte sie, wie er es zeigte: ein Mann muß weiter, ein Mann ist nun einmal keine Frau. [...] Der Mann nützte sie aus, wahrscheinlich kam es ihm zu, ein gebarter Mann hatte sich was genommen.¹³

Aber kehren wir zu unserer Fragestellung zurück: Worin bestand die Eignung — der Material- und Gebrauchswert — des Bronnenschen Textes für den Stückeschreiber Brecht, in dieser ganz bestimmten Phase? Einer Phase, wo die Notwendigkeit der Bilderstürmerie eine Gewißheit war, das Neue sich aber noch suchte.

Brecht war über den Weg der Negation noch nicht hinaus: Unter dem Schlachtruf "Krieg dem Idealismus!" hatte er gerade den vergeistigten Ekstasen der Expressionisten, als Negativform sozusagen, die Körper (Leiber)-Ekstasen seines Baal entgegengestellt: ('Man muß das Tier herauslocken.'). In dem Stück *Trommeln in der Nacht* kehrt sein Held Kragler, der Revolution den Rücken drehend, nicht als zum neuen Menschen Gewandelter heim: 'Ich bin ein Schwein und ein Schwein geht heim'. — Wonach er sucht, ist das Bett und die Frau.

Der Standort des radikalen Neinsagers, die bilderstürmerische Dynamik, birgt — weil im Moment richtungslos — die Gefahr des Irrweges, wie es

9. *Tage mit Bertolt Brecht, op. cit.*, S. 19.

10. *Ibid.*

11. *Tage mit Bertolt Brecht, op. cit.*, S. 42.

12. "Schon die Stadt forderte einem ein Schicksal ab, das nötige Senkblei zum inwendigen Halt. Die Stadt war riesengroß, die Häuser zu fremd nebeneinander, zu abweisend die Türen, die Straßen zu lang, die Plätze zu weit, man konnte in all diesen Räumen versaufen. Man wurde hergefegt vor einem unwirtlichen Wind, verklemmt das Gesicht, eiskalt die Hände." (Marieluise FLEISSER, *Avantgarde*, Ges. Werke, Werkausgabe Suhrkamp, Bd. III, S. 123).

13. *Avantgarde, op. cit.*, S. 121.

Bronnens Werdegang bestätigt, und wie es Brecht im Hinblick auf seine eigene Produktion dieser Periode *après-coup* bemerkt hat :

Die Auflehnung gegen eine zu verwerfende literarische Konvention führte hier beinahe zur Verwerfung einer großen sozialen Auflehnung [...] In *Trommeln in der Nacht* bekommt der Soldat Kragler sein Mädchen zurück, wenn auch 'geschädigt', und kehrt der Revolution den Rücken. Dies erscheint geradezu die schäbigste aller möglichen Varianten, zumal da auch noch eine Zustimmung des Stückeschreibers geahnt werden kann.¹⁴

Für Brecht war es der Moment, wo er sich noch nicht in der Dialektik geübt hatte, wo sich ihm aber die Notwendigkeit einer dialektischen Darstellung — gerade in diesem problematischen Umgang mit der Revolutionsthematik der *Trommeln* — aufzudrängen schien. Hierfür konnte Bronnens Stück Rohstoff abgeben, Rohstoff zum Umbiegen, wie es Bronnen selbst bemerkt hat :

Rohstoff, aus dem er den falschen Revolutionär, den, der nach der verkehrten Seite losgeht, zu formen gedachte. Hier sah Brecht auch die Ähnlichkeit in der Problematik in seinen *Trommeln*, und er gedachte aus der Regiearbeit am *Vatermord* Wesentliches für die Überarbeitung seiner *Trommeln* zu lernen.¹⁵

Zum Beispiel "am Zusammenbruch einer winzigen Vorstadtfamilie den Zusammenbruch eines ganzen Staates, eines Staatensystems verdeutlichen."¹⁶ Zu lernen gibt es auch etwas in punkto Schauspielkunst: Brecht probt Gestus und Ton des Zeige- oder Demonstrationstheaters versus Emotionstheater.

Aber die Bedeutung von Bronnens Stück für Brechts dramaturgische Experimentierphase geht über diesen punktuellen Gebrauchswert hinaus, ich möchte sie innerhalb der ganz bestimmten Konjunktur der Berliner Dramaturgie der beginnenden zwanziger Jahre zu bestimmen versuchen.

Zwei Stichworte drängen sich auf, die für jene zu "verwerfende literarische Konvention" stehen, dafür, wie man es nicht machen soll : Expressionismus, Naturalismus.

Vor diesem Hintergrund scheint es uns interessant, Bronnens Stück als eine Art dramaturgische Gratwanderung zwischen der expressionistischen und naturalistischen Ästhetik zu betrachten. Verbindet sich (schlagwortartig) mit Naturalismus die Darstellung des Sozialen, mit Expressionismus die des Seelenlebens, so wird zu zeigen sein, inwiefern in *Vatermord*, Soziales und Seelisches und zwar in ihrer Artikulation zur Darstellung gelangen, und inwiefern damit die Darstellungsform — notgedrungen — eine andere wird. In dieser Tendenz zu ästhetischen Grenzüberschreitungen mochte für Brecht das tiefere Interesse des Stücks gelegen haben.

14. Bertolt BRECHT, *Ges. Werke*, Werkausgabe Suhrkamp, Bd. 17, S. 945.

15. *Tag mit Bertolt Brecht*, op. cit., S. 41

16. Gerade für diese Demonstration schien George nicht geeignet : "Er war nicht der raunzende Wiener Kleinbürger, der weniger am Sohn als am Leben kaputtgeht; er konnte nicht am Zusammenbruch einer winzigen Vorstadtfamilie den Zusammenbruch eines ganzen Staates, eines Staatensystems verdeutlichen. George brachte Explosionen, jedoch nicht das Ergebnis der Explosionen.[...]" (*Tag mit Bertolt Brecht*, op. cit., S. 41.)

2. "Aber der *Vatermord* mußte real gegeben werden, oder er mordete nicht." (Bronnen)

Draußen strahlt ein kühler Maisonntag; drinnen im Deutschen Theater wird unter Assistenz des Vereins "Junge Bühne" mal wieder ein Vater umgebracht. Diesmal in nur einem Akt. Von dem landesüblichen geknechteten Sohn, hier unter halber Mitwirkung einer besagten Sohn mit mehr als mütterlicher Liebe liebenden Mama. Sonst aber nach allen Regeln.¹⁷

An *Vatermord* war man gewöhnt, bemerkt auch der Kritiker Emil Faktor, aber nicht an jene "Nebenschauer der Erotik, als der Abiturient von einem perversen Mitschüler zu dunstigem Gebalge am Betrand verführt wird. Klimax der Schauer, so oft der von dem Fluche einer grenzenlos gepeinigten Jugend Beladene die Gier darbender Sinne auf die eigene Mutter richtet. Schauer über Schauer, wenn dieser blutschänderische Trieb [...] der Erfüllung nahe kommt."¹⁸ Der Skandal war unvermeidbar. Er entartete, wie Alfred Döblin berichtet, als Protest gegen "derartige Schweinerei" begleitet von "antisemitischem Gebrüll" — eine symptomatische Verbindung für jene Zeit.¹⁹

Aber es gab auch leidenschaftliche Zustimmung. Man bemerkt die neue Macht des Stücks. Als merkwürdig erschien, "daß dieser neue Dramatiker ganz außerhalb des verschwommenen Dunstkreises expressionistischer Phantastik lebt, daß er seine Anlehnung vielmehr bei dem jetzt so arg geschmähten Naturalismus sucht, ohne freilich in ihm stecken zu bleiben."²⁰ Gerade dieses Weder/Noch interessiert uns, es soll am Text aufgezeigt werden.

Tatsächlich könnte man sich — auf den ersten Blick — in ein naturalistisches Familienstück versetzt glauben, aber beim zweiten Blick wird deutlich: die Machart ist insofern anders, als der Sozialzusammenhang nicht mehr auf der bloßen Ebene mimetischer Abbildung oder direkter Aussage erscheint, sondern sich **zeichenhaft** enthüllt, in und dank der ästhetischen (dramaturgischen) Behandlung. Zwei Kategorien scheinen uns hier wichtig: die Darstellung des Raums, die Behandlung der Sprache.

Der Ort, eine Wiener Kleinbürgerwohnung:

Zimmer der Familie Fessel dürftige Einrichtung drei Betten drei Tische sechs Stühle/ Die Wohnung enthält überdies ein zum Gang führendes Kämmerchen worin zwei Betten und Nähmaschine/Kleine dunkle Küche/ Kleines Kabinett/ Rechts und links vom Darsteller.²¹

Die Funktion dieses Schauplatzes erschöpft sich nicht in der eines statischen Bühnenbildes nach naturalistischer Manier ausmalender Zustandschilderung;

17. Paul FECHTER, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr 224, 15. Mai 1922. (Zit. in *Von der freien Bühne zum politischen Theater*, Leipzig (Reclam) 1987, Bd. 2, S. 136.)

18. *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 226, 15. Mai 1922. (Zit. in *Von der freien Bühne zum politischen Theater*, op. cit., Bd. 2, S. 132)

19. Cf. Alfred DÖBLIN, *Prager Tageblatt*, 17.5.1922. (Zit in *Arnolt Bronnen, Werke*, hg. von F. Aspetsberger, Bd. 1, S. 371.)

20. Anonymus, *Neues Wiener Tageblatt*, 16.5.1922. (Zit In *Werke*, Bd. 1, S. 373)

21. Wir zitieren das Stück *Vatermord* nach: A. B., *Vatermord. Schauspiel in den Fassungen von 1915 und 1922*, München 1985 (edition text + kritik). Hier S. 7.

die Struktur des Schauplatzes wird zu einer wahren **Dramaturgie** des huis-clos entwickelt. Die Raumkategorien draußen/drinnen, geschlossen/offen und deren szenische Zeichen wie Türen, Fenster, Schlüssel etc. spielen mit (im wahrsten Sinne des Wortes), schaffen eine ganz besondere Dynamik, was Herbert Ihering treffend erkannt hat :

Im Vatermord ist [...] für die Bedingtheit durch das Milieu der Schrecken des Raums getreten. Wie gleichlautend mit dem Rhythmus der Menschen sich drei Räume bekämpfen, in denen die Familie haust, das ist das dramaturgische Erlebnis des Stücks.²²

Ein Vergleich mit expressionistischer Darstellung — wofür sich vor allem Hasenclevers Vatermord-Drama *Der Sohn* anbietet — läßt die besondere Dramaturgie Bronnens noch deutlicher hervortreten. Auch im expressionistischen Drama fungiert die Enge, die Auflehnung gegen die Enge, als einer der wichtigsten Topoi im Kampf des Sohnes gegen den Vater, aber eher rhetorisch beschworen als szenisch dargestellt. Bei Bronnen hat man den Eindruck, als verweise die räumliche Verzahnung der drei Innenräume zeichenhaft (und nicht abbildend) auf die konfliktuelle der drei Protagonisten des ödipalen Familiendreiecks, womit die Dramaturgie des huis-clos gleichzeitig ein anderes Problem zur Darstellung bringt: das Ineinander von sozial-ökonomischen und psychischen Strukturen, das sie nicht als Kausalnexus abbildet, sondern auf das sie zeichenhaft verweist.

Analog zur Behandlung des Raums, erfolgt die der **Sprache**, was sich vor allem an der Vaterfigur zeigen läßt. Im expressionistischen Stück autoritäre Symbolfigur, archetypisch zum ewigen Feind stilisiert, stellt Bronnen seine Figur in einen komplexen sozial-historischen Zusammenhang, der aber wiederum nicht naturalistisch abgebildet, sondern dargestellt wird, vor allem durch das Medium der Sprache.

Die Umarbeitung der ersten Fassung von 1915 leistet diese Arbeit an der Sprache, deren Ausbildung zu einem Sozio- und Psychogramm kleinbürgerlicher Mentalität. Als Beispiel eine der "Ansprachen" Fessels an den Sohn, wo uns als erstes eine Streichung auffällt, die in der Umarbeitung systematisch durchgeführt worden ist und die auf eine wichtige Verschiebung verweist. Der Vater Fessel in der ersten Fassung :

Da will so einer die Einheit des Proletariats durchbrechen ! Und ich habe nicht nur als Vater, ich habe zugleich auch als Vertreter des Proletariats gehandelt [...] Das wär was ! Und wir ! Und die Errungenschaften des Proletariats ! Und unser Kampf [...] (S. 92)

Das Wort Proletarier, das der kleine Angestellte Fessel der ersten Fassung unaufhörlich im Mund führte, verschwindet in der späteren Fassung. Die Pertinenz dieser Korrektur ergibt sich, zieht man die zwischen 1930 und 33 erschienenen soziologischen Analysen des Mittelstandes wie die Siegfried Kracauers und Wilhelm Reichs in Betracht. Der kleine Angestellte, materiell dem Proletarier gleichgestellt (wenn nicht unterlegen), entwickelt keineswegs

22. *Berliner Börsen-Courier*, 16.5.1922. (Zit in *Werke*, Bd. 1, S. 374)

proletarisches Klassenbewußtsein; im Gegenteil, Abgrenzung nach unten und Blick nach oben, nach den bürgerlichen Werten, die für ihn aber nur als Surrogate existieren können, wird obsessionelles Bestreben dieser "geistig Obdachlosen"²³. Anstatt Klassenbewußtsein, kleinbürgerliche Subalternität.²⁴

Nun einige Beobachtungen spezieller zur Sprachform. Als Beispiel wieder eine Rede des Vaters an den Sohn, der von Flucht aus der Enge, Flucht aufs Land träumt :

1. Fassung : "Da is unser Platz , und um den wird gekämpft, bis zum letzten Blutstropfen ! [...] Wir, wir bleiben da und ein jeder von uns bleibt da, ein jeder von uns, ohne Ausnahme ! Gibts ka sich entziehen der allgemeinen Pflicht ! da is der Muß, und ka Will ! und keine Extrawürstel hat da niemand nicht ! Eine Schüssel für alle, heiBts da ! Und eine Pflicht für alle ! heiBts da ! Das soll sich der da, der Kerl da drin merken. [...]" (S. 92)

Erscheint in dieser Fassung Umgangssprache naturalistisch abgebildet als spontanes Sprechen, bis in die Dialekteinschläge, wird in der zweiten Umgangssprache zur rhythmisierten Kunstsprache, Medium sozialer und psychischer Strukturen :

2. Fassung : "Hier ist unser Platz/Aufs Land gehen/Ausharren ist die allgemeine Pflicht/Seinen angewiesenen Platz ausfüllen/Ordnung ist das Müssen/Und keine Sonderstellung hat da niemand nicht/Eine Schüssel für alle ja/Eine Pflicht für alle." (S. 93)

Fessel sagt ungefähr dasselbe, aber anders; seine Rede bietet ein Musterbeispiel für den Umschlag von Inhalt in Form, Form in Inhalt. Erschöpft sich seine Rede in der ersten Fassung im autoritären Inhalt, gewinnt seine Sprache in der zweiten Fassung so etwas wie einen autoritären Gestus. Dies durch den Einsatz ganz bestimmter sprachlicher Formen : Phrase und Gemeinplatz, Formeln, die — sich tautologisch abschließend — jegliches Hinterfragen abschneiden : Pflicht ist Pflicht. Versicherungsformeln wie "heiBt's da" sind überflüssig geworden: Sie sind ersetzt durch die Form selbst phrasenhaften Sprechens : "Jargon der Eigentlichkeit", wie Adorno es nennt²⁵, "Bildungs-jargon", wie ihn ein anderer österreichischer Stückeschreiber, Ödön von Horvath, fast zur selben Zeit inszeniert : Sprache wird zum Indikator der Verinnerlichung sozialer Strukturen und falschen sozialen Bewußtseins.

Enthüllt also die Sprachanalyse die naturalistische Grenzüberschreitung, läßt sich am zentralen Thema des Vaternmords der Unterschied zur expressionistischen Behandlung zeigen.

23. Siegfried KRACAUER, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankf./M. (Suhrkamp) 1971, S. 91.

24. In diesem Sinn wäre Michael Tötebergers Behauptung im Nachwort der von uns zitierten Ausgabe des Schauspiels in den zwei Fassungen zu prüfen : "Die soziale Thematik wird eliminiert, um die archaischen Gefühle schroff und nackt hervortreten zu lassen." (S. 217.) Eine bestimmte soziale Thematik wird ersetzt durch die Darstellung von Mentalität, d. h. verinnerlichter sozialer Strukturen.

25. Theodor W. ADORNO, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankf./M. 1968.

Hebt Carl Zuckmayer den Unterschied zum expressionistischen Vatermord richtig hervor, indem er bemerkt : “[...] es ist kein philosophischer Mord, [...] es ist kein pazifistisches Manifest”, so erweist sich aber die “realistische” Perspektive, die er ansetzt — “Hier wird wirklich und wahrhaftig, handfest, real und reell gemordet. [...] echt, wahrhaftig ist das ganze Stück”²⁶ — ebenfalls als problematisch. Gerade der Anspruch realistischer Wahrscheinlichkeit führt zu frappanten Fehlinterpretationen, die den Stoff des Stücks auf perverse Randerscheinungen reduzieren, wie die jenes Kritikers, der nach Aufzählung all der “Ekel erregenden Vorgänge” (als schlimmster gilt der Inzest) bemerkt : “daß uns wahrlich nichts erspart bleibt, was es an Unsauberkeit und Gemeinheit — vielleicht — hier und da geben mag”²⁷. Wiederum sind wir auf ein Weder/Noch verwiesen, etwas Neues in der Behandlung des Seelenlebens, das damit zu tun haben mag, das wir uns im freudschen Zeitalter befinden. Alfred Döblin hat hier ziemlich klar gesehen :

Es wäre nun lächerlich zu sagen, Bronnen sei für Homoerotik zwischen Gymnasiasten und für jene Mutter-Sohnliebe ‘eingetreten’. Er hat nur etwas **Vorhandenes, jedoch nicht so Vorhandenes** [Hervorhebung I. H.], aufgezeigt. Was davon vorhanden ist, weiß jede sich selbst und ihr Kind beobachtende Mutter, steht genauer in den vorzüglichen neuen analytischen Schriften [...]; es kommt unter keinen normalen Umständen zu ähnlichen Dingen wie bei Bronnen. Jedoch hat der Produktive sich nicht danach zu halten.²⁸

Kann man von der expressionistischen Schreibweise sagen : “Das Drama wird kolligiert; Realistisches und Visionäres gerät nebeneinander und durcheinander”²⁹, so erscheinen diese Ebenen in Bronnens Stück nicht als Nebeneinander sondern in ihrer Artikulation bestimmbar: Die realistische Darstellung des kleinbürgerlichen Familienmilieus erweitert sich auf die Perspektive des Imaginären hin, die Bühne des Familiendramas öffnet sich auf eine innere Bühne, Schauplatz der verdrängten Wünsche, der Tabus. Im Gegensatz zum Visionär-Irrealen expressionistischer Ex-tasen konstituiert sich die Bühne des Unbewußten — zumindest des Unbewußten freudscher Prägung — innerhalb der sozialen Strukturen, jenes Dreiecks der patriarchalischen Kleinfamilie, für dessen Erfassung uns zudem ein analytisches Instrumentarium zur Verfügung steht. Gerade das von einer gewissen Kritik als monströs-unwahrscheinlich verurteilte Inzestmotiv konstituiert ja die Vatermordproblematik zum analytisch erforschbaren Gegenstand.



Wie profiliert sich in dieser Begegnung zwischen dem Berliner und dem Wiener Stückeschreiber die Berlin-Wien-Problematik ? Ich möchte für diese Fragestellung zwei Perspektiven skizzieren. Die erste betrifft die **drama-**

26. *Die neue Schaubühne* 4. [1922] (Zit. in *Werke*, S. 369).

27. Richard DOHSE, *Das deutsche Drama* 5, [1922], S. 158 ff. (Zit. in *Werke*, S. 369).

28. Alfred DÖBLIN, *Prager Presse*, 17. 5. 1922. (Zit in *Werke*, S. 374).

29. Günther RÜHLE, *Zeit und Theater. Vom Kaiserreich zur Republik 1913-1925*, Bd. 1, Berlin 1973, S. 29.

turgische Momentaufnahme, es ist mehr die Brecht-Perspektive. Dazu zwei Stimmen aus der um die Jahrhundertwende in Berlin wie auch in Wien geführten Debatte um die Überwindung des Naturalismus. Die erste : Hermann Bahr, der die neue Aufgabe der Moderne in der Darstellung der inneren (der "seelischen") Wahrheit sieht, genauer und mit seinen Worten, "wenn die in die Seelen getretene Wahrheit sich ins Seelische verwandelt, die seelische Sprache annimmt und deutliche Symbole schafft, wenn endlich alles Außen ganz Innen geworden".³⁰ Dazu die Gegenstimme des Romancier und Essayisten Wilhelm Bölsche: Der Realismus habe noch nicht ausgespielt, er habe in manchen Dichtungen seinen Wert bewiesen, warte aber noch auf eine bündige Ästhetik. "Die Zeit wird schon von selbst kommen, wo die Begriffe sich nachträglich verfeinern und eine gute Theorie den Auswüchsen der Praxis Halt gebietet".³¹ Dazu kommentiert Gotthart Wunberg, dies demonstrierte, "personifiziert an Bahr und Bölsche, einleuchtend die Unterschiede zwischen Wien und Berlin in den frühen neunziger Jahren."³²

Brechts Suche nach einer neuen Dramaturgie zum Zeitpunkt seiner Begegnung mit Bronnen, könnte in diesem Zusammenhang als eine Einlösung dieser Prophezeiung angesehen werden, ging es doch Brecht bei seinen dramaturgischen Experimenten um eine neue Behandlung des Sozialen, um eine neue Ästhetik des Realismus. Berlin erscheint als die geeignete "Bühne" für diese Suche nach einer neuen Dramaturgie des Sozialen, besonders günstiger Resonanzboden für deren Durchsetzung. Stellen sich doch gerade in dieser Stadt die neuen sozialen Umwälzungen am deutlichsten aus, und noch wichtiger : das Theater kann sich ihnen nicht länger verschließen. Symptomatisch dafür einige Migrationen zwischen Berlin und Wien. In demselben Jahr als Bronnen Wien für Berlin verläßt (wie auch Kortner, Fehling, Ihering), verläßt Max Reinhart — wenn auch nicht für immer — Berlin, um nach Wien zurückzukehren, weil er gerade in jenen Jahren die Hegemonie seines Theaters, seiner glänzend-kunstvollen, suggestiven Schauspiele, bedroht fühlte durch eben jene Öffnung des Theaters auf die soziale Wirklichkeit, was für ihn eine Indienststellung der Kunst bedeutete. Auch die Umschichtung des Publikums begünstigte ihn nicht. In Wien hatte er dergleichen Vergesellschaftung der Kunst weniger zu fürchten, hier fühlte er sich eigentlich an seinem Platz.

Zu präzisieren wäre noch, daß der Wert des Bronnenschen Stücks für diese Momentaufnahme nicht darin zu sehen ist, daß es als so etwas wie ein Vorläufer des epischen Dramas erscheint; sein Wert liegt in dem **Nicht-so-wie**, in dem Freilegen von neuen Ansätzen, Virtualitäten, die weder durch Brecht noch durch Bronnen eine gradlinige Weiterführung erfahren haben. Was den Weg der Negation, auf dem sich die beiden Stückeschreiber begegnet sind, auszeichnet ist eben, daß er offen ist für die verschiedensten Richtungen (viel-

30. *Die Wiener Moderne*, hg. von G. Wunberg, Stuttgart (Reclam) 1981, S.34.

31. *Die Wiener Moderne*, op. cit., S. 35.

32. *Ibid.*

leicht auch ein allgemeineres Problem der Avantgarde und deren schlagwortartiger Identifizierung mit linken und fortschrittlichen Tendenzen). Für Brecht führte dieser Weg — ideologisch wie dramaturgisch nachvollziehbar — zur Marxlektüre und zur Form des epischen Theaters; für Bronnen — den Ursachen kann hier nicht nachgegangen werden — zum Nationalsozialismus.

Der zweite Aspekt ergibt sich aus der Perspektive Bronnens. Er führt zu einer Infragestellung jener These der kontrastiven Axe Berlin/Wien, Neues *versus* Altes, Modernität *versus* Traditionalität. Was dieses symmetrische Schema überlagert und durchkreuzt, ist die individuelle Geschichte des Protagonisten, hier des Auswanderers Bronnen. An seinem Fall zeigt sich, wie schwer es auszumachen ist, in welchem Maße Wien und Berlin Konstrukte des Imaginären, der Geschichte des Individuums verpflichtet sind. In dieser Geschichte nun hat der "Vatermord" (wie auch das Stück *Vatermord*) einen ganz bestimmten Stellenwert.

Dieses Schauspiel — darin sind sich die Kritiker ziemlich einig — gilt als isolierter Glückstreffer innerhalb von Bronnens Werk. Man ist versucht, die schöpferische Qualität dieses Textes damit zu erklären, daß es ein Text der Abrechnung mit dem Vater, dem Vaterland ist. Hatte sich doch sein eigener Vater, der Gymnasiallehrer Ferdinand Bronnen, als Verfasser dieser Gattung des naturalistischen Familiendramas ausgezeichnet, und zwar mit seinem Dialektstück *Die Familie Wawroch* mit dem Untertitel *Ein österreichisches Drama*. Schon die Umarbeitung der ersten Fassung also, bei der, wie wir gezeigt haben, die Kennzeichen des naturalistischen Familiendramas getilgt werden, bedeutet für den Sohn in ganz bestimmter Hinsicht Abrechnung mit dem Alten, hat etwas mit Vatermord zu tun. Sobald die Umarbeitung beendet war, begibt sich der Autor mit der Neufassung dieses Wiener Dramas nach Berlin, so als habe dieses nur dort eine Zukunft.

Zum Abschluß eine Parallele: Einige Jahre später flüchtet Ödön von Horvath ebenfalls nach Berlin. "Flucht aus der Stille", nennt er es³³, um dort am Schauspiel der gesellschaftlichen Umwandlungen seinen Blick zu schärfen gerade für jenes Zusammenspiel von sozialen und psychischen Strukturen, die er in seinen *Geschichten aus dem Wiener Wald* zur Darstellung bringen wird.

Sollte es ein Zufall sein, daß es dank dieser beiden Stückeschreiber auf den Bühnen Berlins zu den gelungensten Darstellungen, zu wahren theatralischen Soziogrammen Wiener Spießbürgermentalität kommt? So als bedürfe es des "eiskalten Windes" von Berlin, dieses Abstandes vom Vaterland, dieses der Heimat Entronnenseins, um die berüchtigte Fassade Wiener Gemütlichkeit durchsichtig zu machen auf ihre monströse Kehrseite hin: "Heimat ist das Entronnensein"³⁴.

Ingrid HAAG

33. Ödön von HORVATH, *Werke*, Werkausgabe Suhrkamp, 1972, Bd. VIII, S. 657.

34. Th. W. ADORNO/M. HORKHEIMER, "Odysseus oder Mythos und Aufklärung", in *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1988, S. 86.

ALFRED POLGAR ALS WIENER THEATERBERICHTERSTATTER DER *SCHAUBÜHNE* UND DER *WELTBÜHNE*

Alfred Polgar (1873-1955) ist bis heute mehr eine literatur-, kultur- und kaffeehausgeschichtliche Legende und ein Steinbruch für witzige Zitate und Anekdoten als ein anders denn in kleinen Häppchen gelesener und von den Fachleuten diskutierter Autor¹, obwohl die Lektüre seiner Schriften — ich werde es Ihnen beweisen — weiß Gott alles eher als langweilig und obwohl eine brauchbare neue Auswahlangabe seiner Schriften vorliegt.² Warum das so ist, warum ihm auch die Exil-Forschung kaum Aufmerksamkeit geschenkt hat, gehört zu den vielen Rätseln, die die Rezeptionsforschung und die Wissenschaftsgeschichte noch nicht gelöst haben.

Hier interessiert der Wiener Kaffeehausliterat Polgar besonders wegen seiner engen Bindungen an Berlin, wo viele seiner wichtigen Beiträge und wo von 1926 bis 1933 alle seine Bücher — bei Rowohlt — erschienen sind, wohin er schließlich, wie damals auch andere Wiener Schriftsteller, 1927 übersiedelt ist. Polgar hat dort für das *Berliner Tageblatt* und später für das *Tagebuch* geschrieben, aber vor allem durch seine regelmäßige Mitarbeit an der wichtigsten Theaterzeitschrift der ausgehenden wilhelminischen Ära, der *Schaubühne*³, gewirkt, aus der dann im Laufe des Ersten Weltkriegs durch mancherlei, schon früher beginnende⁴ Akzentverlagerungen eine wichtige politische Zeitschrift geworden ist, das vielleicht wichtigste demokratische Organ der Weimarer Republik: *Die Weltbühne*, die ab 1918 so geheißen hat⁵; sie hat freilich niemals verleugnet, „daß sie aus einer Theaterzeitschrift

1. Wie die Dokumentation des Innsbrucker Zeitungsarchivs zeigt, war auch das Echo der in Anm. 2 zitierten Neuauflage bei den Rezensenten der bedeutenden deutschsprachigen Zeitungen nicht sehr groß.

2. Alfred POLGAR, *Kleine Schriften*. 6 Bände. Hamburg (Rowohlt) 1982-1986.

3. Über deren Entwicklung vgl. die freilich recht essayistische Darstellung: Rolf MICHAELIS, *Von der Bühnenwelt zur Weltbühne. Siegfried Jacobsohn und DIE SCHAUBÜHNE*, Königstein/Ts. (Athenäum) 1980.

4. Vgl. ebenda, S. 12, 79f.; vgl. auch Eggebrecht (Anm. 5), S. 10, zu einem sehr frühen Beleg von Jacobsohns politischem Engagement. Vgl. auch Ruth GREUNER, *Gegenspieler. Profile linksbürgerlicher Publizisten aus Kaiserreich und Weimarer Republik*, Berlin (DDR): Der Morgen 1969. S. 96f.; ferner Enseling (Anm. 5), S. 60f., 62.

5. Vgl. Axel EGGBRECHT, Dietrich PINKERNEIL, *Das Drama der Republik. Zum Neudruck der Weltbühne*, Königstein/Ts. (Athenäum) 1979; Alf ENSELING, *Die Weltbühne von Siegfried Jacobsohn und Carl von Ossietzky. Ein Beitrag zur Politik der „Intellektuellen Linken“*. Diss. Münster 1962; Ursula MADRASCH-GROSCHOPP, *Die Weltbühne. Porträt einer Zeitschrift*, Königstein/Ts., Athenäum (Berlin, DDR, Der Morgen) 1983. Bislang war das Interesse der Historiker an der *Weltbühne* größer als das der Literaturwissenschaftler.

hervorgegangen" ist, und nach wie vor alle bedeutenden Inszenierungen besprochen hat.⁶ Eine vergleichbare unabhängige radikal demokratische, politisch wie kulturell engagierte Zeitschrift hat es übrigens in Wien nie gegeben.

Als 1905 der junge Berliner Publizist Siegfried Jacobsohn⁷ die Gründung seiner eigenen Theaterzeitschrift, eben der *Schaubühne* plante, kam er, obwohl er von Anfang an vor allem vom Berliner Theater fasziniert war und auf es wirken wollte, nach Wien, um Mitarbeiter für seine Zeitschrift zu suchen; Polgar hat Jacobsohn zwar sofort persönlich beeindruckt⁸, doch wurde schließlich Willi Handl erster Wiener Theaterkorrespondent der neuen Zeitschrift. Aber auch der erste Beitrag des nunmehr regelmäßigen Mitarbeiters Polgar, über Oscar Wilde, erschien noch Ende 1905.⁹ Eine in der Erinnerung an diese Begegnung fallende Bemerkung Jacobsohns über Gegensätze zwischen Wien und Berlin scheint hier des Zitierens wert: an sein Lob für den Stilisten Polgar schließt sich der Satz an: "Freilich arbeitet er nicht, wenigstens nicht in unserm Sinne, sondern spielt am liebsten Schach. Aber das ist eben Wien."¹⁰

Bis zu ihrer Einstellung im Jahr 1933 blieb Polgar dann Mitarbeiter der Zeitschrift, als einer unter gar nicht wenigen österreichischen Autoren, die mehr oder minder häufig für die *Schaubühne* und *Weltbühne* schrieben, vorwiegend, aber nicht nur essayistische Arbeiten. Unter ihnen hatte Polgar, der als der Liebling des Herausgebers galt, den aber nach Jacobsohns Tod (1926) auch Tucholsky als "unsern feinsten" Mitarbeiter bezeichnete¹¹ und energisch gegen Angriffe verteidigte¹², besonderes Gewicht, sowohl durch die Quantität als durch die Qualität seiner Beiträge.¹³

1927 hielt sich Polgar schon sehr häufig in Berlin auf, wohin er schließlich, nach einigem Zögern, übersiedelte¹⁴, was wohl mit seiner Einstellung zum Nachkriegswien zu erklären ist, hatte er doch schon 1919 in einem Brief an Stefan Großmann über die "unerträglich dumpfe, arme, trostlose Atmosphäre hierorts" geklagt.¹⁵ In Berlins literarisches Milieu hat sich Polgar rasch

6. PINKERNEIL (Anm. 5), S. 91.

7. Zur ersten Information vgl. Rolf BADENHAUSEN, "Jacobsohn, Siegfried". In *Neue Deutsche Biographie* 10. 1974. S. 245f.

8. Ulrich WEINZIERL, *Alfred Polgar. Eine Biographie*. Wien: Löcker 1985. S. 31f. Vgl. Siegfried Jacobsohn: "Antworten. E. F". In: *Die Weltbühne* 16/1. 1920. S. 766ff. (eigentlich ein Nachruf auf Handl); S. J. [Siegfried Jacobsohn], *Der Fall Jacobsohn*. 2. Aufl. Charlottenburg: *Schaubühne* 1913. S. 29.

9. Alfred POLGAR, "Oscar Wildes Lustspiele." In: *Die Schaubühne* 1. 1905. S. 457-460.

10. S. J. (wie Anm. 8).

11. Kurt TUCHOLSKY, *Ausgewählte Briefe*, Hamburg (Rowohlt) 1962, S. 488. = KT: *Gesammelte Werke* (Brief an Mary-Gerold-Tucholsky vom 8. 9. 1928).

12. Vgl. WEINZIERL (Anm. 8), S. 151.

13. Ein auch durch die Argumentation bemerkenswertes Zeugnis für die Bewunderung der *Weltbühne* an Polgar ist der kleine Aufsatz: Stephan EHRENZWEIG, *Der Kritiker Alfred Polgar* (W 1927/2, 260f.).

14. WEINZIERL (Anm. 8), S. 131, 146.

15. Brief von Alfred Polgar an Stefan Großmann, 27. 1. 1919. Zitiert nach Weinzierl, ebenda, S. 95.

integriert; er hat dort beispielsweise auch Walter Benjamin kennengelernt.¹⁶ Diese Übersiedlung brachte eine Veränderung des Charakters seiner Artikel mit sich: Wiener Theaterberichte konnte er jetzt nicht mehr schreiben¹⁷, was ihm, dem die regelmäßige Mitarbeit bei der *Weltbühne* viel bedeutete¹⁸, einige Probleme bereitete. Genaueres müßte allerdings noch geklärt werden, denn im 1. Halbjahr 1928 sind von Polgar doch wieder eine ganz Reihe Theaterberichte aus Wien erschienen. 1933 verließ der Kritiker Berlin in letzter Minute.

Polgars Verpflichtung als regelmäßiger Mitarbeiter der *Schaubühne* macht darauf aufmerksam, daß in der ersten Jahrhunderthälfte eine deutschsprachige Theaterzeitschrift ohne regelmäßige Berichterstattung aus Wien offensichtlich nicht denkbar war; umgekehrt ist auch in Wien regelmäßig über das Theater in Berlin berichtet worden, so von Paul Goldmann in der *Neuen Freien Presse* und ab 1907 eben von Siegfried Jacobsohn in der *Zeit*, also in Tageszeitungen. Dieses Berliner (bzw. Wiener) Interesse an der anderen Metropole des deutschsprachigen Theaters dürfte heute so selbstverständlich nicht mehr gegeben sein; aus ihm hat sich wohl manche gegenseitige Befruchtung ergeben. In der *Schaubühne* ist die Berichterstattung über das Wiener Theater im Inhaltsverzeichnis unter dem Stichwort "Wien" stets ausgewiesen; die Quantitäten lassen sich daher leicht vergleichen. Im ersten Halbjahr 1907 kamen in Jacobsohns Zeitschrift neben 34 Berliner immerhin 24 Wiener Aufführungen zur Sprache, dagegen nur 9 Münchener (und aus anderen Städten noch deutlich weniger)¹⁹; im zweiten Halbjahr 1917 beträgt das Verhältnis 19 zu 11. Für die *Weltbühne* lassen sich wegen ihrer anderen Anordnung solche Zahlen nur schwer ermitteln; immerhin stehen auch im 1. Halbjahr 1927 insgesamt 15 Berichte von Polgar über Wiener Theaterereignisse (dazu auch noch andere Beiträge von ihm). Man kann daran die Wichtigkeit von Polgars Mitarbeit ermesen; man kann vor allem für die *Schau-* wie für die *Weltbühne* von einem "ziemlich umfassenden Spektrum des Berlin-Wiener-Theaterlebens" — in dieser Einheit — sprechen.²⁰ Wieweit es dabei möglich war, "mit den Berliner kritischen Maßstäben dem Wiener Theaterleben gerecht zu werden", muß hier offen bleiben.²¹

Die große Zahl der Artikel Polgars macht es unmöglich, hier einen Gesamtüberblick über seine Beiträge zur *Schau-* und *Weltbühne* zu geben. Ich habe mich zu Querschnitten entschließen müssen und referiere mehr oder minder ausschließlich über Aufsätze — und da wieder vor allem über

16. WEINZIERS (Anm. 8), S. 153.

17. Ebenda, S. 146.

18. Ebenda.

19. Vgl. die Übersicht über die Korrespondenten der *Schaubühne* bei Enseling (Anm. 5), S. 156f.

20. PINKERNEIL (Anm. 5), S. 94.

21. Vgl. Enseling (Anm. 5), S. 53; Enseling übersieht an dieser Stelle, daß alle hier von ihm zitierten so hart über die Wiener Bühnen urteilenden Kritiker zwar für die *Schaubühne* geschrieben haben, aber Wiener gewesen sind.

Theaterkritiken —, die in den Jahrgängen 1907 (Jg. 3) und 1917 (Jg. 13) der *Schau-* und 1927 der *Weltbühne* (Jg. 23) erschienen sind; ich hoffe, dadurch mindestens Interesse an diesem Beitrag eines Wiener Modernen zur Berliner Moderne erwecken zu können. Daß Polgars nicht-kritisches Werk damit hier unbeachtet bleibt, sei der Klarheit halber ausdrücklich festgestellt. Das erscheint mir auch deshalb gerechtfertigt, weil sich die Forschung²² bisher ohnehin eher für Polgar als Erzähler interessiert²³ oder sich mit seinen politischen Positionen beschäftigt²⁴ hat, entsprechend dem vorwiegend politischen Interesse an der Geschichte der *Weltbühne*.

Wieweit Polgar seine zuerst in Berlin gedruckten Artikel in Wien und anderswo nachdrucken ließ — worauf er aus materiellen Gründen angewiesen war —, kann bei dem derzeitigen Stand der Polgar-Bibliografie nicht überprüft werden; es wäre in Hinblick auf seine Position zwischen den beiden Metropolen gewiß interessant, ließe sich doch so ermitteln, ob er beispielsweise gewisse Polemiken lieber fern von Wien führte oder auch nur dort führen konnte. Auch in Hinblick auf Inhalt und Form der Texte wären solche bibliografischen Informationen — wie sie jetzt für den *Weltbühne*-Mitarbeiter Tucholsky vorbildlich zusammengestellt worden sind²⁵ — wichtig; denn wenn ein Artikel nur für einen Publikationsort und nicht von vornherein für mehrere geschrieben worden ist, konnte Polgar darin auf ein bestimmtes (z. B. Berliner) Publikum Rücksicht nehmen; im anderen Fall ist damit zu rechnen, daß das Publikum nicht beachtet wird.

Im ersten Halbband des Jahrgangs 1907 der *Schaubühne*, in dem Beiträge auch von Hermann Bahr, Felix Braun, Egon Friedell, Stefan Großmann, selbstverständlich Willi Handl — 18 Artikel in 26 Heften —, Max Mell, Felix Salten, Richard Specht und Victor Tausk stehen, also von einer ganzen Reihe österreichischer Autoren, kommt Alfred Polgar insgesamt vier Mal zu Wort, durchwegs über Wiener Theaterereignisse; allerdings sind seine Beiträge in diesem Band der *Schaubühne* auch mit ihren stilistischen Besonderheiten — etwa mit einem sonst nicht auffälligen Reichtum an Bildern — mehr Essays über die Stücke (in einem Fall, Sch 1907/1, S. 352-354²⁶, über eine Schauspielerin: die Duse) als Theaterberichte im engeren Sinn; auf die Aufführungen geht Polgar hier kaum ein. Im zweiten Halbjahr 1907 stehen nur noch zwei Artikeln von Handl, der damals nach Berlin übersiedelte²⁷, bereits

22. Wenig brauchbar ist übrigens Eva PHILIPPOFF, *Alfred Polgar. Ein moralischer Chronist seiner Zeit*, München (Minerva) 1980.

23. Vgl. Volker BOHN, *Kritische Erzählungen. Zur Prosa Alfred Polgars*. Diss. Frankfurt 1978 (abgeschlossen 1968); Roman DRESCHER, *Alfred Polgar. Ein Autor von Kurzgeschichten*, Diplomarbeit (masch.), Innsbruck 1990.

24. GREUNER (Anm. 4), S. 127-157 ("Alfred Polgar. Epitaph auf einen Dichter").

25. Bonitz, Antje und Thomas WIRTZ, *Kurt Tucholsky. Ein Verzeichnis seiner Schriften*. 3 Bände. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1991. = Deutsches Literaturarchiv. Verzeichnisse. Berichte. Informationen 15.1-15.3.

26. Die Zitate werden im Text ohne Nennung des Titels des jeweiligen Beitrags nachgewiesen mit Angabe des Jahres, des Bandes — jeder Jahrgang hat 2 Halbbände — und der Seite; Sch = Die Schaubühne; W = Die Weltbühne.

27. GREUNER (Anm. 4), S. 130.

7 von Polgar gegenüber, wiederum ausschließlich über Wiener Theateraufführungen, nun aber tatsächlich als Kritiken.

1917 stammen im 1. Halbjahr mit einer Ausnahme alle (also insgesamt 16) Wiener Theaterberichte von Polgar, dazu ein weiterer Artikel; im 2. Halbjahr hingegen hat Polgar zwar wiederum das Monopol der Wiener Theaterberichterstattung (insgesamt 10 Aufsätze), doch erscheinen daneben auch ebenso viele Beiträge, die sich satirisch mit allerlei Fänomenen des Lebens, nicht zuletzt mit den Auswirkungen des Kriegs befassen. Im ersten Halbjahr 1927 enthält die *Weltbühne* 15 Theaterberichte Polgars aus Wien, im zweiten nur noch 4.

Wieweit man in diesen Jahren von einer Entwicklung Polgars sprechen kann, wieweit er eher bei seinen einmal eingenommenen Positionen geblieben ist — ich habe den Eindruck, daß eher dieses der Fall ist —, das zu klären, ist in diesem kurzen Beitrag ebenfalls nicht möglich.

Noch eine letzte Vorbemerkung zu Polgars Theaterkritiken : es ist immer zu bedenken, daß die Schwerpunkte, die er setzt, nicht von ihm allein abhängen, sondern vielmehr durch die Programme der Wiener Bühnen vorgegeben waren und daß er höchstens auswählen konnte, worüber er schreiben wollte und worüber nicht. Ein Vergleich der von ihm besprochenen Stücke mit denen, die damals gespielt wurden und die er in *Schau-* und *Weltbühne* hätte besprechen können, aber nicht besprochen hat, wäre gewiß interessant, ließe er doch Maßstäbe des Kritikers erschließen; er kann aber im Rahmen eines solchen Vortrags leider nicht erfolgen.

Ein großer Reiz von Polgars Theaterkritiken liegt in seinen prägnanten und witzigen Formulierungen, die die Lektüre dieser Texte heute noch zum Genuß machen, auch wenn man von den besprochenen Stücken keine Ahnung hat. Mindestens im behandelten Zeitraum ist übrigens der Anteil von Stücken, deren Autoren — Schiller, Hebbel, Nestroy, Strindberg (mehrmals), Tolstoi, Wedekind, Hasenclever, Kaiser, Synge, auch Fulda, Sudermann und Ganghofer — man heute mindestens noch dem Namen nach kennt, gar nicht so gering; auch vielen der erwähnten Schauspielerinnen und Schauspieler — Bassermann, Pallenberg, Hans Moser, der Duse, Erich Ponto — hat die Nachwelt Kränze geflochten.

Der Witz von Polgars Formulierungen hat oft satirische Funktion, finden sich solche Stellen doch besonders häufig in Verrissen; aber manchmal sollen und können seine Pointen auch erhellend wirken, indem sie ein Problem gerade durch die sprachliche Zuspitzung bewußt machen. Ein Beispiel für diese charakterisierende Funktion des Polgar'schen Witzes wäre etwa der Satz über einen bestimmten Frauentyp in den Dramen Wedekinds, insbesondere in *Hidalla* (Sch 1907/1, S. 495) :

Ein Phänomen, das im Wedekindschen Zirkus ganz besonders gem gezeigt wird: Der Unterleib ohne Dame.

Die auf einen Varieté-Trick anspielende Formulierung mag eine gewisse Distanzierung des Kritikers von Wedekind zum Ausdruck bringen; wichtiger

ist aber, daß sie Wedekinds Bild von der Frau als einem reinen Geschlechtswesen pointiert bewußt macht, ohne es unbedingt in Frage zu stellen. (In den Kritiken von 1907 spürt man bei Polgar allerdings noch mancherlei Nachklänge des in Weininger gipfelnden frauenfeindlichen Diskurses jener Jahre²⁸; und noch 1927 — W 1927/2, S. 939 — schreibt er, einer Schauspielerin fehle, wiederum in einer Wedekind-Rolle, die "Kraft, von der zu sprechen wäre: das Ewig-Weibliche zieht uns hinab.") Auch ein ähnlich pointiert formuliertes Urteil über die damals erfolgreichen ungarischen Lustspielautoren (aus Anlaß einer Komödie von Georg Ruttkay) hat mindestens so sehr deskriptive wie wertende Funktion: "Zubereitung und Geschmack vertragen das Hauptrezept der neuern ungarischen Dramatik: kandiertes Moll." (Sch 1917/1, S. 89).

Polgar setzt seine stilistische Brillanz selbstverständlich besonders in seinen Verrissen ein, die übrigens keineswegs übermäßig häufig sind. Daß er ein Stück — Kotzebues *Wirrwarr* — ausdrücklich als "armseligen Schmarrn" bezeichnet (Sch 1917/2, S. 42), ist selten, wie Polgar wohl überhaupt kein Freund von kategorischen Urteilen gewesen ist. Sehr kategorisch lehnt er allerdings in der Kritik "Der neue Sudermann" Einakter dieses Dramatikers ab (Sch 1907/2, S. 358-362). Bereits der Beginn ist bemerkenswert:

I. "Margot", ein Schauspiel. — Da ist ein Rechtsanwalt. Er ist "sonor" von der Frisur bis zu den Stiefeln. Seine breite Männerbrust strotzt von biederm Sinn, und sein Vollbart ist wie lackiert mit Rechtlichkeit, die kein Schicksalsregen je herunterwäscht. [...]

Polgar häuft hier²⁹ bürgerliche Klischees von Männlichkeit, um bereits in der Beschreibung der einen Hauptfigur des Einakters — nicht zuletzt durch die unpassenden Vergleiche — die klischeehafte Anlage der Figur und des ganzen Stückes bewußt zu machen. In diesem Einakter geht es um weibliche Tugend; die Heldin will ihre Schuld durch Arbeit büßen und zum Geliebten

erst wiederkommen, wenn sie rote Hände hat. Rote Hände! Ein echtes Sudermann-Symbol der Tugend.

Schärfer als durch eine solche scheinbare Interpretation ließe sich das falsche Pathos des Dramatikers wohl kaum herausarbeiten. Ähnlich wirkt in dieser Besprechung der folgende überdehnte und in sich widersprüchliche Vergleich, verbunden mit dem Stilbruch durch die Einführung eines Austriazismus:

Das sind fast alle Sudermann-Dramen: mehr oder minder gut und spannend erzählte seelische Raubersg'schichten. Schreckliche Abenteuer eines jungen Mädchens auf der Prärie der guten Gesellschaft. Kämpfe eines edlen Bleichgesichts gegen grausame Konventions-Indianer. An Marterpfählen wird psychologisch gewimmert, und wie wilde Tiere heulen die schlimmen Instinkte und Triebe durch die Schicksalsnacht.

28. Vgl. z. B. Alfred POLGAR, *Benignens Erlebnis* [Über ein Stück Eduard von Keyserlings]. In: Sch 1907/1, S. 275-277, besonders S. 277.

29. Gotthart Wunberg hat mich freundlich darauf aufmerksam gemacht, daß Polgar sich in der Beschreibung dieser Hauptfigur an das Äußere des Autors Sudermann anlehnt.

Auch auf die Technik des Wortspiels verzichtet Polgar in solchen Verrissen nicht, hier etwa in Form eines Zeugmas: "Und der guten Marlitt, die im Himmel Strümpfe strickt, entfällt eine Träne und eine Masche." (Sch 1907/2, S. 360). Das folgende Beispiel für ein Wortspiel im engeren Sinn aus Polgars Besprechung einer "Schicksalsgroteske" von Robert Forster-Larrinnaga (Sch 1917/1, S. 481) stelle ich in den Zusammenhang mehrerer Zitate aus dieser besonders pointiert formulierten Rezension:

Der Vorhang geht hoch, die Darsteller zeigen sich als Marionetten, an Drähten hängend, der Vorhang fällt. Ein Gedanke erfüllt allsogleich sämtliche Zuhörer. Er lautet: aha! Der Vorhang hebt sich neuerdings, und wir sind sofort mitten in der Ironie. [...] Minutenlang ist das Spiel spaßig, viertelstundenlang recht öde. Umgekehrt wäre bessere Ökonomie. Das Ganze macht einen ziemlich gequälten Eindruck. Der Humor muß mühevoll Verrenkungen vornehmen, um seine Absicht, sich selbst die Zunge hinterm Rücken herauszustrecken, gut zu erfüllen. [...] Sehr ergiebig an Frohsinn zeigte sich die Verwechslung eines Gifttrunks mit einem Abführmittel. Auch für dieses ist rechtzeitig ein Gegenmittel da, und so resultierte als Abschluß der Komödie: ein halber Durchfall.

Ein anderes Beispiel für Polgars Kunst des Wortspiels aus einer Besprechung von Sternheims *Schule von Uznach* (W 1927/2, S. 902f.). Über die sexuelle Emanzipiertheit von dessen Heldinnen heißt es da: "In der Schule von Uznach entfaltet sich der lieblichste Mädchendeflor." und: "Zum Schluß wird allseits geheiratet. Hymen siegt (obgleich anatomisch mißachtet)." Und noch ein letztes Beispiel, vom Schluß der Besprechung eines Polgar beeindruckenden modernen Stücks (von Georg Kaiser) (Sch 1917/2, S. 620):

Das Stück erzeugte Temperatursteigerung im Parkett. Es gab Krämpfe und Kämpfe. Ein paar Zuschauer rächten sich für ihr Nicht-Verstehen durch Schimpf und Ungezogenheit. Andre zischten sich die Seele aus dem Leib. Der dürfte den Verlust kaum merken.

Daß ein Autor, dem solche Formulierungen gelingen, auch sonst sehr sorgfältig schreibt, beispielsweise sehr bewußt das Stilelement des kurzen Satzes einsetzt, kann nicht erstaunen; es ist nicht möglich, hier im Detail darauf einzugehen.

Ohne daß hier auch nur ein Überblick über Polgars Einstellung zur Literatur geboten werden könnte, ist doch festzuhalten, daß er einerseits durchaus an Bühnen- und Dramenkonventionen hängt, andererseits aber für das Neue — was die gründliche Auseinandersetzung mit Strindberg und Wedekind und was die Urteile über so verschiedene Dramatiker wie John Millington Synge (Sch 1917/1, S. 399f.), Walter Hasenclever (Sch 1917/1, S. 231) und Georg Kaiser (Sch 1917/2, S. 618-620; W 1927/1, S. 267f.³⁰) zeigen — sehr offen ist. Das zeigt auch das zuletzt zitierte Urteil über ein verständnisloses Publikum. Ich zitiere noch aus der Besprechung von Hasenclevers *Sohn* (Sch 1917/1, S. 231), weil sie eine gewisse Ambivalenz Polgars im Urteil über ein modernes Stück zum Ausdruck bringt:

30. Diese Besprechung einer Dresdener Aufführung von Kaisers *Papiermühle* wird von Polgar in seinem Bericht über die Wiener Inszenierung zum Teil wörtlich wiederaufgenommen (W 1927/2, S. 531f.).

Diesem merkwürdigen Schauspiel ist vom Deutschen Reich her der Ruf eines "expressionistischen" Dramas vorausgegangen. Es lohnt aber, der hierdurch geweckten Übelkeiten Herr zu werden. Das Drama trägt unverkennbare Genie-Zeichen. Erzürnte Jugend protestiert gegen die ihr gewidmete, ihrem freien Wachstum feindliche, väterliche Nutzgärtnerei. [...] In einer dramatischen Phantasie von oft ganz herrlicher Schwung- und Leuchtkraft [...] Manches [...] [ist] von hoher gedanklicher und sprachlicher Schönheit. Jedenfalls strömt hier ein innerer Reichtum aus – oft in übernommenen Formen — der eine Herkunft seines Besitzers aus andern geistigen Klimaten verrät als aus dem armseligen Flachland, das unsern Bühnen Stücke liefert. [...]

Polgar artikuliert hier Skepsis gegenüber dem Expressionismus, den er in durchaus distanzierender Weise mit Deutschland verbindet; die Qualitäten des Dramas werden vom Kritiker jedoch trotz den "hierdurch geweckten Übelkeiten", trotz dem Vorurteil gesehen. Bei Synge und Kaiser ist Polgar in der Begründung seines Urteils expliziter; hier gibt er eine eher allgemeine Wertung, die sich besonders auf die Thematik bezieht.

Der Offenheit für Neues steht Distanz zur Tradition und zur Konvention gegenüber, wobei auch die Aktualität der 'Klassiker' für Polgar stets zu überprüfen ist. Etwa im Fall Schillers (W 1927/1, S. 793), wo schon die Kürze des Berichts — eine halbe Seite — Bände spricht :

Fiesco, frisch gestrichen, machte, trotzdem, im Deutschen Volkstheater, gespenstigen Eindruck. [...]

Den jüngern Spielern [...] sitzt Pathos wie ein schlecht geklebter Bart. Die älteren Bravos tragen das ihre, das echte, aus den Achtzigerjahren, mit aller Würde, mit der der Veteran beim Ausrücken seinen Säbel trägt. [...]

Ähnlich ein Urteil über Molières *Geizigen* (Sch 1917/1, S. 350), das gewiß nichts mit einer bei anderen im Ersten Weltkrieg merkbaren antifranzösischen Einstellung, vielleicht aber etwas mit der schwierigen Molière-Rezeption in den deutschsprachigen Ländern zu tun hat :

Es ist nicht wahr, daß diese berühmte Komödie ohne Unterstützung durch eine schauspielerische Persönlichkeit von hinreißender Kraft und Originalität Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts eine frohe Theaterstunde bereiten kann. Auf der lebendigen Bühne wirkt das Meisterlustspiel gespenstisch. [...] Ein Zehntel des Werkes ist noch amüsant, neun Zehntel durchaus langweilig, der Witz verschrumpelt, die Satire zu antiquarischem Staub zerfallen.

Noch schärfer als bei solcher gelegentlichen Ablehnung von 'Klassikern' urteilt Polgar über falsche Präntionen in neueren Stücken, die sich naiv an die Konvention anschließen und — wie ein Stück von Ganghofer (Sch 1907/2, S. 450) — "reich verziert mit Ornamenten" sind, "welche darstellen : Sommernacht, Sterne, Rosen, Kinder", also allerlei, was auf das Gemüt wirkt. Ähnlich schreibt er über Ludwig Fulda³¹ (Sch 1907/2, S. 574) : "Nichts, aber in Seidenpapier !" Während Polgar sonst durchaus bereit ist, an gut gespielten trivialen Stücken Vergnügen zu empfinden, wendet er sich hier scharf gegen die Präntion, die mit der Aufführung eines solchen Dramas am Burgtheater

31. Zu dieser Rezension vgl. Greuner (Anm. 4), S. 130f.

verbunden ist. Seine Kritik (S. 574f.) trifft nicht zuletzt die frasenhafte Sprache des Stücks :

Das gleiche Baukastengenie zeigt [Fulda] in der Behandlung des Wortes. Er ist einer der virtuosesten Sprachcoiffeure der deutschen Literatur von heute. Er macht alles zur vollsten Zufriedenheit hoher Herrschaften. Einfache, glatt gescheitelte Prosafrisur, pathetische Mähnen, genialische Zerzaustheit; seine Force sind : Verslöckchen. Keiner brennt sie zu zartem Ringeln als er, [...]

Heftige Kritik an konventionellen Frasen — einmal, in der Rezension eines Stücks von Hermann Kienzl und Eduard Goldbeck, spricht er von “einem gewaltigen Schwall pathetischer Phrasen” (Sch 1907/2, S. 450) — artikuliert Polgar auch im bereits zitierten Sudermann-Verriß, ausgehend vom gemeinsamen Titel der drei Einakter, *Rosen* (Sch 1907/2, S. 361) :

Aber Sudermann wählte Rosen. Sie geben, ein wenig von Dichterfingern gequetscht, poetisches Öl in Menge. Sinnige Beziehungen glänzen feucht von ihren samtigen Blättern. Rosen – da ist die Liebe und die Schönheit nicht weit und das Gebrochenwerden und Stechen und Welken und das Üppigsein und die Entblätterung und der Duft. Und wenn alle billig und seit jeher und von Rechts wegen dazu gehörenden Ideenassoziationen versammelt sind, ists an sich schon ein statliches Aufgebot dichterischer Heeresmacht.

Solche Abneigung gegen eine ausgeleierte sprachliche Konvention geht bei Polgar Hand in Hand mit Zustimmung zu sprachlichen Innovationen, wenn sie denn funktional sind, etwa im Fall des Iren Synge, bei dem er den “starken, herben Duft eines noch nicht zur Schriftsprache verdünnten Idioms” ahmt (Sch 1917/1, S. 400), oder im Fall von Sternheim, über den er 1927 (W 1927/2, S. 902) schreibt :

Besäße Sternheim nicht seine kubistische Sprache : für Uznach hätte man sie erfinden müssen. Sie ist in ihrer präzisen Satzgliederverrenkung und exakten Geschwellenheit das rechte Sprachäquivalent für den Stoff wie für den Geist dieser Turn-Komödie.

Seine Kritik an Konventionalität der Sprache läßt ahnen, welche Literatur Polgar schätzt: Dramen, die sprachlich wie thematisch authentisch wirken, denen nicht – wie, noch einmal, Sudermann — “kümmerliche Isoliertheit im unendlichen Raum menschlichen Denkens und Fühlens” anhaftet, in denen, anders als bei jenem, das “Hinterland der Idee” vorhanden ist (Sch 1907/2, S. 361).

Von diesem Maßstab sind freilich Theaterstücke ausgenommen, die nur der Unterhaltung dienen, wenn sie diese Aufgabe in guten Aufführungen, mit guten Schauspielern auch erfüllen. Implizit trennt Polgar da recht deutlich zwischen Literatur und Theater.

Polgars Interesse gilt selbstverständlich nicht nur den Stücken, sondern in besonderem Maße auch den Aufführungen, deren Charakter er nicht selten mehr Platz widmet als dem jeweiligen Dramentext.

Verhältnismäßig leicht läßt sich Polgars Schauspielerideal bestimmen, sowohl aufgrund von Formulierungen wie aufgrund des Charakters der von

ihm besonders gerühmten Darsteller, zu denen Max Pallenberg (Sch 1907/2, S. 497), Hans Moser (W 1927/1, S. 28f.) und Alexander Girardi (Sch 1917/2, S. 448) gehören, durchwegs Schauspieler aus der österreichischen Tradition. Polgar liebt offenbar – analog seinen literarischen Präferenzen — die ‘naiven’ und nicht die intellektuellen Schauspieler, jene, die durch die Kraft ihrer ‘Persönlichkeit’ wirken, das “naturgewachsene Talent volkstümlichen Theaters”, das er an einem jüdischen Jargon-Schauspieler bewundert (W 1927/2, S. 938).

Bezeichnend etwa im Negativen das Urteil über Lia Rosen in einer Hauptmann-Rolle : “Alles, auch das scheinbar Unmittelbarste, Naivste, von Intellekt glanzvoll getrübt, und die Wirkung deshalb wohl sicherer, aber nicht stärker.” (Sch 1907/2, S. 293). Ähnlich bestimmt Polgar die Eigenschaften eines guten Schauspielers auch in der Kritik an dem Rezitator Wüllner, der den Wallenstein spielte (Sch 1917/2, S. 13) :

Mit andern Worten: es ist nicht so sehr das Minus an schauspielerischem Können, das diesen Wallenstein dürftig erscheinen läßt, als vielmehr: das Nichts an schauspielerischer Intuition. Und dieses Nichts ist das Entscheidende. Es ist das fehlende "Gehör" des musikkvollen Menschen. Es ist die Farbenblindheit des Malereibegeisterten. Es ist die bittere, aber gradaus von Gott verhängte Nötigung zum Verzicht.

Auch eine gründliche Analyse der Entwicklung Albert Bassermanns, dem die Einfachheit abhanden gekommen sei, ist hier zu erwähnen (Sch 1917/1, S. 530).

Eher positiv formuliert taucht dieses Kriterium der “schauspielerischen Intuition” als offene Frage über eine neue Schauspielerin (Sch 1917/2, S. 302) auf :

Ob die junge Dame nur etwas kann oder ob sie jemand ist, wird sich bei weniger läppischen Anlässen erweisen.

Die ausführliche Würdigung der heute vergessenen Margarete Koepcke³² in einem heute ebenso vergessenen Stück (W 1927/1, S. 29) zeigt, daß Polgars Wertung schauspielerischer Leistungen auch zehn Jahre später noch auf ähnlichen Kriterien beruhte; dort ist etwa die Rede von dem “merkwürdigen, gar nicht vom Verstand abhängigen, aus den Nerven gebornen Humor ihrer Gebärden und Tonfälle.”

Auch zum Zusammenhang zwischen Text und Darsteller äußert Polgar sich gelegentlich, so 1907 in seinem Essay über die große Duse (Sch 1907/1, S. 352-354), in dem er den Schauspieler bis zu einem gewissen Grad über den Dichter setzt :

Beweis : eine schlechte Rolle und ein guter Schauspieler geben noch immer einen edeln Klang; eine gute Rolle und ein schlechter Schauspieler immer einen Mißton. Was wir, die Zuhörer, empfangen, ist nicht Klang, Farbe, Reiz eines Dichters, vermittelt durch den Schauspieler — sondern Klang, Farbe, Reiz eines Schauspielers, in Bewegung gesetzt, tönen, leuchten, schwingen gemacht durch einen Dichter. [...]

32. Über sie auch W 1927/2, S. 939.

[...]

Darum : je allgemeiner, belangloser, gleichgültiger das Duse-Drama ist. um so besser ! Es rückt doch ohnehin in den Hintergrund, ist Hintergrund für das Phänomen Duse. [...]

Ganz ähnlich formuliert Polgar in der Erinnerung an einen verstorbenen großen Schauspieler in Otto Ludwigs *Erbförster* (Sch 1917/2, S. 41) :

Baumeisters Menschentum schenkte der Figur des Erbförsters unendlich mehr, als ihr der Dichter verliehen. Durch den Schauspieler wurde aus dem Theaterstück eine Dichtung. Im wiener Deutschen Volkstheater blieb diese mystische Umwandlung von Gnaden einer großen Persönlichkeit aus.

Dieser Gedanke findet sich bei Polgar auch noch 1927 in der *Weltbühne* (W 1927/1, S. 268), wo es über ein Stück von Georg Kaiser heißt : "Den Schauspielern liefert *Papiermühle* reichlich leere Form, die sie aus Eignem füllen können."

Mit dieser Hochachtung schauspielerischer Leistungen hängt wohl auch Polgars gelegentlich ausdrücklich ausgesprochene Anerkennung von mittelmäßigen Stücken wegen ihres Unterhaltungswerts (vgl. u. a. W 1927/1, S. 230f. über ein Stück von Julius Berstl) oder auch wegen ihres "Kerns echter Empfindung" (über Meyer-Försters *Alt-Heidelberg*, Sch 1917/1, S. 36) zusammen. Es ist erstaunlich, wie interessiert (und auch : wie interessant) der Kritiker in diesem Sinn immer wieder über offensichtliche Belanglosigkeiten vom Schlage des *Schwarzen Schafs* eines Leopold Lipschütz berichtet (Sch 1917/1, S. 68) und wie begeistert er sich 1907 über die geniale "Mathematik des pariserischen Schwanks" äußert (Sch 1907/2, S. 494-497).

Polgars Interesse an Stück und Darstellern steht kein vergleichbares Interesse an den Regisseuren gegenüber. Sie werden oft gar nicht genannt, und wenn die Regie zu großes Gewicht gewinnt, wird das von Polgar fast stets kritisch vermerkt. Hier hängt er offenbar (ganz ähnlich Karl Kraus) einem älteren Theaterideal nach. Nicht selten verbindet sich seine — für Berlin geschriebene ! — Kritik am zu ausgeprägten Stil bestimmter Inszenierungen mit einem Seitenhieb auf Berlin, für das ihm diese Betonung der Regie charakteristisch zu sein schien. So heißt es über *Der Widerspenstigen Zähmung* im Wiener Deutschen Volkstheater (Sch 1917/1, S. 253), das Stück sei "in besonderer Inszenierung durch den besondern Regisseur Alfred Halm aus Berlin" gezeigt worden, der den Wiener Schauspielerinnen und Schauspielern "eine ganze dolle Kiste von Humor" mitgebracht habe — der Borussianismus ist hier, für Berlin!, eindeutig abwertend eingesetzt —; und über eine Molière-Aufführung desselben Regisseurs im selben Theater schreibt Polgar wenig später (Sch 1917/1, S. 350) :

Molière-Abend des Deutschen Volkstheaters. Besorgt von dem Reinhardt-Ersatz³³, dem berliner Regisseur Halm, den sich der reiche Provinzonkel in

33. 'Ersatz' ist mitten im Ersten Weltkrieg auch eine aktuelle Anspielung auf die vielen Ersatzstoffe, mit denen man die schlechte Versorgungslage in den Griff zu bekommen versuchte.

Wien bei schwereren literarischen Anfällen als Consiliarius kommen läßt. Die Kur kostet ein sündhaftes Stück Geld und nützt einen Schmall, [...] Zu Ehren der unscheinbaren Antiquität [Molières *Sganarell*] ging es bunt und hoch her. [...] eine lebendige Bitte, die reizvolle Primitivität der Inszenierung doch ja nicht zu übersehen! – man spielte naives Theater, ironisches Theater, drastisches Theater, bizarres Theater, Marionettentheater, Hanswursttheater, Stegreifkomödie, pretiöses Theater [...], und kurz und gut: es war eine der feinsten, konsequentesten, üppigsten Schmockereien, mit denen jemals ein Theaterpublikum köstlich gelangweilt worden.

Skepsis gegenüber einem von Polgar als berlinisch empfundenen Theaterstil, speziell gegenüber den “scharfen, absichtsvollen, Nu-mal-rin-in-die-Primitivität-Berlinern”, denen die “Liebenswürdigkeit” fehle, findet sich auch, ohne ausdrückliche Bezugnahme auf einen Regisseur, im Bericht über ein Gastspiel Berliner Schauspieler in Wien mit Niebergalls *Datterich*: “Echt berlinisch, diese Transponierung eines biedern Rüpelspaßes ins Überlebensgroß-Brutale.” (Sch 1917/2, S. 230).

Bei Polgar wird eine solche Unterscheidung zwischen Wien und Berlin in Hinblick auf das Theater nicht häufig, aber doch gelegentlich vorgenommen. Er steht, wie die eben zitierten Stellen schon angedeutet haben, eher auf der Wiener Seite, gegen den Berliner Theaterstil. Dagegen hatte Willi Handl 1907 die Isoliertheit und Folgenlosigkeit des Berliner Regisseurs Richard Vallentin in Wien kritisch angemerkt, den man “in den literarischen Winkel” abgeschoben habe, um sonst das Wiener Theater “seine alten ausgefahrenen Wege” gehen zu lassen (Sch 1907/1, S. 502). Mindestens ein Beleg für eine solche negative Einstellung gegenüber dem Wiener Theaterbetrieb, jedoch ohne Kontrastierung mit Berlin, läßt sich auch bei Polgar nachweisen; über eine Wiener Sternheim-Aufführung schreibt er (W 1927/2, S. 902f.) :

[Der Regisseur Emil Geyer] schliff ab und trudelte das Spiel ins Liebenswürdige hinüber. Dies freilich aus berechtigter Angst vor dem wiener “Geschmack”, der, wie ja auch zu lesen war, der Komödie ihren Mangel an Gemüts-Einbrenn verargte.

Aber insgesamt — dafür spricht auch seine Einschätzung von Schauspielern — scheint er sich stärker einer österreichischen Theatertradition verbunden zu fühlen und nicht so sehr dem Berliner Aufführungsstil.³⁴ Leider gibt es in den drei von mir ausgewählten Jahrgängen keine Besprechungen von Reinhardt-Aufführungen, die in diesem Zusammenhang gewiß von Interesse wären.

Zur diskreten Artikulation seines Österreicherturns — 1927 immerhin in einer Zeitschrift, die aus deutscher Sicht dem ‘Anschluß’ sehr skeptisch gegenüberstand (vgl. den Aufsatz von *Agathon*, W 1927/2, S. 122-126, und Ossietzkys Leitartikel, ebenda, S. 773f.) — gehört auch Polgars Gebrauch typisch österreichischen Vokabulars. Einerseits greift er auf diesen Wortschatz zurück, wo er die Emotionalität seiner Wertungen unterstreichen will,

34. Über Kriterien der Theaterkritik vor allem in der *Schaubühne* recht ausführlich Enseling (Anm. 5), S. 41-61.

indem er anlässlich einer Molière-Aufführung (Sch 1917/1, S. 350) und angesichts von Kotzebue (Sch 1917/2, S. 42) von einem "Schmarrn" spricht und Sudermann als Autor von "Raubersg'schichten" (Sch 1907/2, S. 361) charakterisiert. Polgar verwendet aber Austriazismen auch dann, und zwar sehr pointiert, wenn er seinen Berliner Lesern typisch österreichische Stücke präsentiert, so im Falle von Leo Felds "radikal wienerischem Stück" *Die Dombacher* (Sch 1917/1, S. 133-135) : "feschn", "reschn", "mudelsam", "riegelsauber", auch "Hofrat" usw. werden hier eingesetzt, um die Stimmung des Stückes zu fassen, aber auch um es abzuwerten (ähnlich wie die eben zitierte "Gemüts-Einbrenn" für die Wiener Sternheim-Aufführung). Ähnlich, aber ohne kritische Absicht, gebraucht er im einzigen Bericht über eine Nestroy-Aufführung "Spagatschnür!" und "Kuchel" (W 1927/1, S. 468).

Man sollte solche sprachlichen Differenzierungen und die gelegentlichen Versuche, zum Berliner Theaterstil Distanz zu halten, nicht überbewerten; aber sie sind ein Anzeichen dafür, daß *Schau-* und *Weltbühne* zwar über das Theatergeschehen im ganzen deutschsprachigen Raum berichtet haben, daß aber daraus kein Einheitsbrei geworden ist und regionale Unterschiede beachtet und geachtet worden sind. Polgar hat das Seine dazu beigetragen; in Berlin scheint man diese nuancierte und keineswegs lokalpatriotische Position auch akzeptiert zu haben.

Polgar war vom Theater zweifellos fasziniert, er ist Repräsentant einer vom Theater besessenen Epoche; und es hängt gewiß nicht nur mit seiner Funktion als Theaterkritiker zusammen, daß in diesen drei Jahrgängen der Zeitschrift kein einziger Beitrag von ihm ein Werk einer anderen literarischen Gattung als des Dramas behandelt. Doch war Theater nicht Polgars einziges Thema. Für die *Schaubühne* hat er während des Weltkriegs (1917) auch Skizzen und kleine Erzählungen geschrieben, die indirekt und doch sehr eindeutig den Krieg verurteilten.³⁵ Und selbst in Theaterberichten bleibt dieser politische Aspekt nicht völlig ausgespart. So erscheint 1917 zum Beginn der neuen Saison von ihm ein Feuilleton *Theaterbeginn* (Sch 1917/2, S. 207-209), in dem es schon ziemlich am Anfang heißt :

Jedenfalls steht das Eine fest : an circenses wird es uns auch im kommenden Herbst und Winter nicht fehlen.

Dem gebildeten Leser war die Unvollständigkeit des lateinischen Zitats ("panem et circenses") und damit die Anspielung auf die Versorgungslage im Weltkrieg klar. In die gleiche Richtung weist der Schlußsatz :

Ich will Ihnen aber dessenungeachtet wieder über alle bemerkenswerten Ereignisse der anbrechenden Bühnen-Saison subjektiv redlichsten Bericht erstatten, so, als ob wir Alle mitsammen gar keine anderen Sorgen hätten.

Über diese stets, auch in den dreißiger Jahren, humanistische Einstellung Polgars zu den "anderen Sorgen"³⁶ konnte hier nicht gesprochen werden; ich

35. Vgl. zu Polgars Urteil über den Weltkrieg auch ebenda, S. 65f.

36. Zu diesem Aspekt vgl. besonders Greuner (Anm. 24 bzw. 4).

wollte nur verdeutlichen, daß er, was in der *Schaubühne* und noch mehr in der *Weltbühne* wohl auch schwer gehalten hätte, kein für die Gesellschaft blinder Ästhet gewesen ist und sehr wohl Distanz zu Komödienaufführungen hatte, bei denen man "sich nicht nur dem traurigen, sondern überhaupt jedem Leben angenehm entrückt" fühlt (Sch 1917/2, S. 377; anlässlich einer Ludwig Fulda-Premiere). Und auch der Vermutung wäre nachzugehen, "allein im präzisen süffisanten Ton [...], in dem [Polgar] rapportiert, worüber man sich in einer Stadt erregt oder amüsiert, die beides nur noch spielt : politische Hauptstadt und Metropole des Theaters", stecke viel "ganz unaufgeregte Kritik an der Gesellschaft der k.u.k.-Monarchie".³⁷

Schließen möchte ich aber doch mit einer neuerlichen Erinnerung an den eigentlichen Reiz von Polgars Theaterberichten, der bei aller Schärfe der Beobachtung und bei aller gedanklichen Genauigkeit doch in der Brillanz seiner Formulierungen liegt. Daher stelle ich ans Ende zwei Polgar'sche Pointen, die mitten im Vortrag zu zitieren vielleicht doch etwas vermessen gewesen wäre. Die eine (Sch 1917/1, S. 351) steht am Ende der Besprechung einer Molière-Aufführung :

Im Publikum: Er : "Kommst jetzt schon der vierte Akt ?" Sie : "Nein, erst der dritte." Er erblaßte.

Die andere beschließt den Bericht über ein Schauspiel von Gabryela Zapolska mit dem Titel *Der Zarewitsch* (Sch 1917/2, S. 302) :

Die Bühne bleibt beständig in einem intriganten Halbdunkel, die Kerzen brennen mit Allerseelen-Timbre, die Türen öffnen sich so weit, so langsam, als ob sie gähnten. Recht haben sie.

Sigurd Paul SCHEICHL



37. MICHAELIS (Anm. 3), S. 62.

SCHNITZLER IN BERLIN – SCHNITZLER UND BERLIN

Schnitzlers Drama *Freiwild*, ein Stück über die Duellproblematik, wurde bei der Uraufführung im Deutschen Theater Berlin 1896 in österreichischen Uniformen gespielt, wie es ja auch den Angaben über den Schauplatz entsprach. "Freunde des Verfassers meinten", schrieb eine Berliner Zeitung damals, "daß es die Wiener in deutschen Uniformen genießen werden."¹ Bei der österreichischen Erstaufführung, die ein Dreivierteljahr später in Gmunden (nicht in Wien !) stattfand, waren die Uniformen "phantastisch montenegrinisch — was ganz egal ist", wie Schnitzler schreibt, der dabei war, "umsomehr als immer von Wien die Rede ist."² Das kleine Beispiel kann Grundsätzliches veranschaulichen. Was bedeutet es für einen Autor, bei dem (fast) "immer von Wien die Rede ist", außerhalb des österreichischen Kulturgebiets aufgeführt oder gelesen zu werden ? Wird der im Text enthaltene Wien-Bezug nur als äußerliche Staffage wahrgenommen ? Das ist ja offenbar die Optik des zitierten Berliner Rezensenten vor dem Hintergrund aktueller deutscher Duellaffären. Erleichtert ein solcher scheinbar 'exotischer' Rahmen womöglich die Rezeption ? Solches scheint ja für die Berliner Zensur zu gelten, die selbstverständlich preußische Uniformen in diesem Stück nicht zugelassen hätte und übrigens auch bei den österreichischen noch Einschränkungen machte.³ Und wie weit kann eine solche von außen kommende Rezeption dem Werk gerecht werden, in dem ja offenbar nicht zufällig "immer von Wien die Rede ist" ?

Die hier angeschnittenen Fragen betreffen im Grunde natürlich jede zeitlich oder räumlich entfernte Schnitzler-Rezeption (also auch heute und/oder in Frankreich). Sie erhalten eigentümliche literaturgeschichtliche Brisanz und eine bestimmte Rückbezüglichkeit auf den Autor und seine Entwicklung, wenn wir sie auf Schnitzlers zeitgenössische Wirkung in Berlin anwenden. Die Frage nach Schnitzlers Wirkung in Berlin, seinem Verhältnis zu Berlin

1. E. PESCHKAU in *Berliner Neueste Nachrichten* Nr. 519 vom 4.11.1896.

2. *Briefe 1875-1912*. Hrsg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler, Frankfurt a.M. 1981 (im folgenden : Briefe I), S. 338.

3. Vgl. die Zensurakten im Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam (Pr. Br. Rep. 30 Berlin C Titel 74, Nr. Th. 305, 26 ff. u. Th. 412, 90-92). Danach hat das Deutsche Theater vorbeugend selbst erklärt, daß Karinski im I. Akt nicht in Uniform auftreten solle — eine Einschränkung, die die Zensurbehörde bei einer späteren Genehmigung zur Auflage erhob. S.u. Anm. 39. — Das eingestrichene handschriftliche Zensurexemplar mit Genehmigungsvermerk vom 6.10.1896 befindet sich im Landesarchiv Berlin (Pr. Br. Rep. 30 Berlin C 229).

berührt aktuelle literaturwissenschaftliche Perspektiven, denn nach zahlreichen vergeblichen Versuchen, die Geschichte der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende unter übergreifende programmatische Begriffe zu subsumieren — wie zuletzt Jugendstil, Sezessionismus, Vitalismus —, hat sich weithin die Tendenz zu einer regionalen Differenzierung durchgesetzt. Statt von einer einheitlichen literarischen Moderne spricht man zunehmend (gut pluralistisch oder föderalistisch) von einer Wiener, Berliner, Münchner und Prager Moderne, wobei den einzelnen Zentren jeweils ein individuelles ästhetisches Profil zuerkannt wird, das bei Wien u.a. mit Stichwörtern wie Impressionismus, *Fin de siècle*, bei Berlin eher mit Naturalismus und Expressionismus besetzt ist.⁴ Eine solche Betrachtungsweise hat unstreitig erhebliche Vorzüge, nicht zuletzt weil sie die unterschiedlichen sozialen Gegebenheiten des jeweiligen Standortes besser berücksichtigen kann. Ihre schematische Anwendung würde freilich zu erheblichen Verkürzungen führen. Und dies nicht nur im Hinblick auf solche Autoren, die sich einer regionalen Zuordnung weitgehend entziehen, weil sie so unstedet und einzelgängerisch waren wie Rilke oder weil ihr Schreiben kaum Spuren einer dauerhaften örtlichen Bindung aufweist wie etwa das Heinrich Manns. Schnitzler selbst ist ein herausragendes Beispiel für die Notwendigkeit einer Problematisierung oder differenzierenden Weiterentwicklung des Zentren-Modells. Denn dieser Autor, bei dem eben (fast) „immer von Wien die Rede ist“, der schon den Zeitgenossen (Beispiele sind noch anzuführen) als die Verkörperung des Wienertums in der Literatur schlechthin galt und heute mit großer Selbstverständlichkeit als zentrale Gestalt der Wiener Moderne in Anspruch genommen wird, verdankt seine literarische Geltung und damalige Wirkung ganz wesentlich dem anderen Hauptzentrum der frühen Moderne: eben Berlin.

In Berlin wurden die meisten Dramen Schnitzlers uraufgeführt. In Berlin wurden die meisten Werke Schnitzlers verlegt. In Berlin hatten auch die Bühnenverlage ihren Sitz, die die Aufführungsrechte seiner Stücke verwalteten: Entsch, Felix Bloch, dann der S. Fischer Bühnenverlag. In diesen Fakten drückt sich etwas von dem organisatorischen Übergewicht aus, das die prosperierende Reichshauptstadt gegenüber der Donau-Metropole behauptete; trotz der kleindeutschen Lösung von 1871, trotz der Abtrennung Österreich-Ungarns vom neugegründeten Kaiserreich wurde der literarische Markt seiner deutschsprachigen Teile stark von den in Leipzig und Berlin zentrierten Verlagen dominiert. Es liegt aber weit mehr in den hier angedeuteten Fakten, und dieses Mehr ist mustergültig in einem Brief ausgesprochen, den Hofmannsthal 1922 an S. Fischer richtete, denselben Berliner Verleger, der Schnitzler 1895 — übrigens erst nach einigem Zögern und manchen

4. Vgl. u.a. die Anthologien des Reclam-Verlags: Gotthart WUNBERG (Hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981; Jürgen SCHUTTE / Peter SPRENGEL (Hrsg.), *Die Berliner Moderne 1885-1914*, Stuttgart 1987; Walter SCHMITZ (Hrsg.), *Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der "Kunststadt" um die Jahrhundertwende*, Stuttgart 1990.

Mißhelligkeiten — in seine “Verlagsfamilie” aufgenommen hatte.⁵ In diesem Brief verteidigt Hofmannsthal seine Absicht, außer bei Fischer weiterhin auch beim Leipziger Insel-Verlag zu publizieren, mit nachfolgender Begründung :

Mein Schicksal ist in jedem Sinn besonders; da ist das Oesterreicherthum — in einem gewissen Sinn bin ich vielleicht der einzige Oesterreicher — Schnitzler würde ich einen Wiener nenne, aber keinen Oesterreicher — und dann ist da noch eine gewisse *lose* Verbundenheit mit der Epoche — [...] und nun hat sich um den “Inselverlag” [...] eine bestimmte Atmosphäre gebildet, diese Atmosphäre hat sich ihr Publicum herangezogen — ein bestimmtes Publicum, das auch für die minder wuchtige Leistung, für die leisere Äusserung ein aufmerksames Organ hat — dem wieder kommt der Verlag entgegen, das Bibliophile spielt hinein, ein gewisser Traditionalismus darf sich geltend machen, dem Sie in weiser Entscheidung für das Andere, das durchaus “Heutige” abgesagt haben [...]⁶

Nimmt man wörtlich, was Hofmannsthal hier sagt, so wäre der Fischer-Verlag, der zu Anfang der neunziger Jahre zunächst als Verlag der naturalistischen Moderne bekannt geworden war, auch noch in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts für alles gut, was dezidiert “heutig”, “wichtig” und “laut” ist; er kommt anscheinend eher für den Wiener als für den Österreicher in Frage oder eben nur für dessen großstädtische und traditionsabgewandte Seite. Nimmt man auch nur einen Teil davon für wahr an — denn sicher ist die Äußerung Hofmannsthals stark von seiner persönlichen Sicht und dem pragmatischen Kontext geprägt — so erscheint Schnitzlers langjährige Kooperation mit Fischer doch in einer bestimmten Beleuchtung: als Ausdruck seines Willens, in einem Kontext wahrgenommen zu werden, der wesentlich durch Namen und Normen der Berliner Moderne geprägt wurde. Als bewußt vollzogene Standortbestimmung darf man Schnitzlers Option für S. Fischer um so eher auffassen, als seine Briefe allenthalben die kritische Aufmerksamkeit bezeugen, mit der er die Faktoren seiner Außenwirkung reflektiert.⁷ Daß die Außenwirkung eines Autors, zumal wenn sie so sorgfältig bedacht wird, auch auf die weitere Entwicklung des Werks Einfluß nehmen kann, versteht sich. Hofmannsthal z.B. sagt im Fortgang des oben zitierten Briefs ausdrücklich, daß er manche Sachen wohl gar nicht schreiben würde, wenn er nicht ihre Publikation bei Insel vor Augen hätte. Vielleicht hat auch Schnitzler in einem gewissen Sinn ‘für Fischer’ geschrieben.

Was über die Bedeutung Berlins als Verlagsort für Schnitzler gesagt wurde, gilt in gesteigertem Maße für seine Bedeutung als Uraufführungsort Schnitzlerscher Dramen. Natürlich tritt ein Werk durch seine theatralische Darstellung an einem bestimmten Ort zu diesem, seinen Künstlern, seinem Publikum und seiner Presse in eine weit engere Beziehung als durch die

5. Vgl. Peter de MENDELSSOHN, S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt a. M. 1970, S. 200-208.

6. Samuel FISCHER/Hedwig FISCHER, *Briefwechsel mit Autoren*. Hrsg. v. Dirk Rodewald u. Corinna Fiedler, Frankfurt a.M. 1989, S. 554.

7. Vgl. u.a. Briefe I, 683-685, 644.

relativ abstrakte Einordnung in ein wie auch immer profiliertes Verlagsprogramm. Angesichts der überragenden Geltung, die die Theaterstadt Berlin im Kaiserreich besaß, war die Berliner Aufführung auch keineswegs nur als örtliches Ereignis zu werten; ein dort errungener Erfolg hatte unmittelbare Konsequenzen für die Annahme des betreffenden Stücks an den Theatern anderer deutscher Städte. Insofern ist die Entscheidung für Berlin als Uraufführungsort grundsätzlich weniger als Votum für Berlin denn als Versuch zur optimalen Lancierung eines Stücks zu werten.

Für den Österreicher, zumal für den Wiener stellte sich die Frage allerdings anders. Denn er hatte im Burgtheater eine Bühne vor der Tür, mit deren mythischem Ruf selbst die besten Berliner Theater kaum konkurrieren konnten. Das Burgtheater von damals war freilich immer noch ein Hoftheater mit allen damit verbundenen Rücksichten und Traditionen. Mochten Schnitzler und seine Freunde auch noch so sehr der Persönlichkeit einzelner Intendanten (insbesondere Schlenther) die Schuld geben — die Natur der Institution als solcher ließ es nicht zu, daß dieses Haus zu einer Plattform der Moderne wurde im gleichen Maße wie damals etwa das Deutsche Theater (als Privattheater) unter Otto Brahm in Berlin. Wenn trotzdem Schnitzler und andere Vertreter der Wiener Moderne zumindest mit bestimmten Projekten hartnäckig immer wieder aufs Burgtheater zielten, so sagt dies einiges über die Prägung aus, die diese Autoren schon in früher Jugend durch die Kultur des alten Burgtheaters erfahren hatten.⁸ Es sagt auch etwas über die betreffenden Stücke aus, die mehrheitlich als Mischformen im Grenzbereich von Moderne und Traditionalismus, als Versuche zur Erneuerung der Tradition aus dem Geist der Moderne einzustufen sind. Das gilt u.a. für Schnitzlers *Schleier der Beatrice*, ein Renaissancedrama in Versen, das schließlich in Breslau uraufgeführt werden mußte (Lobe-Theater 1.12.1900), weil Wien und Berlin es — aus durchaus unterschiedlichen Gründen — nicht wollten.⁹ Und das gilt auch für den *Jungen Medardus* (1910), ein Historien-drama aus den Napoleonischen Kriegen, mit dem das Burgtheater volle Häuser erzielte,¹⁰ für das Schnitzler in Berlin aber über Jahre hinweg kein Theater zu interessieren vermochte.¹¹

Der Weg des Dramatikers Schnitzler nach Berlin führte nicht unbedingt vom Burgtheater fort; bisweilen waren es dieselben Stücke, die hier wie dort reüssierten. Es war aber auf jeden Fall ein Weg fort von der Tradition, hin zu einer realistischen oder zu einer artifiziellen Dramatik. Bevor das am Beispiel ausgewählter Inszenierungen erläutert wird, scheint es sinnvoll, zunächst die

8. Wie Schnitzler selbst bekennt: Briefe I, 640.

9. Die Ablehnung durch das Burgtheater — nach vorheriger Zusage Schlenthers — führte zu einem regelrechten Skandal; vgl. Renate WAGNER / Brigitta VACHA, *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, München 1971 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 17), S. 33-37.

10. Vgl. ebd., S. 42-45; Briefe I, 638.

11. Zu Schnitzlers Empfindlichkeit über die Nichtanerkennung des *Jungen Medardus* außerhalb Österreichs vgl. Briefe I, 685. Zur ersten Berliner Aufführung kam es 1914 an Barnowskys Lessingtheater.

Metapher des “Wegs” wörtlich zu nehmen und auf Schnitzlers Berlin-Reisen einzugehen, die so gut wie ausnahmslos Theaterkontakten dienten und zumeist direkt im Zeichen von Probenarbeit und Premierenbesuch standen. Schon 1888 reist Schnitzler mit einem Theaterstück im Koffer, aber ohne Erfolg, nach Berlin. Die nächste Reise führt ihn 1896 zur deutschen Erstaufführung der *Liebelei*. Die folgenden Jahre bis 1904 zeigen Schnitzler mindestens einmal jährlich für ein bis zwei Wochen in Berlin. Danach werden die Abstände größer — bis zum Herbst 1912, der Schnitzler gleich zweimal nach Berlin führt : u.a. zu einer ersten Lesung und zur Uraufführung des *Professor Bernhardi*, damit verbunden schließlich auch zu Brahms Beerdigung.

Schnitzler hatte also alle Gelegenheit, das Wachstum der Industriemetropole, die rasante Entwicklung des Verkehrs und andere — in zeitgenössischen Reiseberichten und in der Literatur der Berliner Moderne thematisierte — Sensationen der preußischen Kapitale zu beobachten. Außer in einer beiläufigen Notiz von 1912¹² äußert er sich jedoch nicht dazu. Das Phänomen Großstadt wird von ihm nur als Hintergrund innerlicher Prozesse erfahren, die besondere Physiognomie Berlins, soweit sie wahrgenommen wird, als unästhetisch abgelehnt : “Berlin selbst wirkt angenehm auf mich, trotzdem alles einzelne : Gebäude, Straßenpublikum, Dialekt u.s.w. mir zuwider ist.”¹³ Auf den Vorschlag seiner Braut zu einer eventuellen Umsiedlung nach Berlin kann Schnitzler nur ablehnend reagieren :

Gewiß, man ist “lebhafter” hier. Oh ja, geschäftiger ... Es ist auch richtig — “Wien” ist nicht der ideale Aufenthaltsort ... aber “Geschäftigkeit” ist nicht “Leben” und Lärm ist nicht “Welt” — und daß man sich unter den Menschen hier wohler finden sollte — ?! Die, die was mit sich und in sich abzumachen haben, thun hier das gleiche, wie überall : sie sind allein. —¹⁴

Das detaillierte Protokoll seiner Berlin-Aufenthalte, das Schnitzlers Tagebücher und Briefe enthalten, verzeichnet statt äußerer Eindrücke fast ausschließlich persönliche Kontakte, Gespräche, Begegnungen. Daß diese vor allem vom Theater ausgehen, und hier zunächst vom Bekanntenkreis Brahms, kann nicht verwundern. Über Brahm lernt Schnitzler auch bald Gerhart Hauptmann und einige andere Autoren kennen, die als Vertreter der Berliner Moderne einzustufen wären, doch ergeben sich daraus keine engeren Beziehungen. Im Verhältnis zu Hauptmann wirkte sich wohl das Gefühl einer grundsätzlichen Verschiedenheit und eine gewisse Konkurrenzsituation, die frühzeitig gespürt wird, hemmend aus.¹⁵ Überblickt man das figurenreiche Ensemble der Schnitzlerschen Gesprächspartner in Berlin, so drängen sich

12. “Das Berlin von heute ! Zimmer ohne Bad und Telephon quasi undenkbar. Die Theaterverhältnisse. Die Luftschiffe über den Linden heut Nachmittag. Im Kino — schon die Bilder vom Balkankrieg” (*Tagebuch 1909-1912*. Hrsg. v. Werner Welzig, Wien 1981, S. 367).

13. Briefe I, 355.

14. Briefe I, 455 f.

15. Symptomatisch hierfür sind Äußerungen aus der Zeit 1901/02 über den Mangel an “Intellekt” in Hauptmanns Drama *Einsame Menschen* und über den in Brahms Umgebung betriebenen “Hauptmanncultus” (Briefe I, 445, 448).

alsbald zwei Gruppenzuordnungen auf, die in übereinstimmender Weise bezeugen, daß Schnitzler offenbar auch in der Fremde das Eigene oder Vertraute sucht (ganz analog zum Berliner Publikum, das die Wiener Stücke, wie noch zu zeigen ist, auf seinen eigenen Erfahrungshorizont bezieht). Da ist zunächst die kleine Gruppe von Ex-Wienern wie Marie Glümer, die frühere Geliebte ("Mizi I"), die sich in Berlin verheiratete, oder Paul Goldmann, der alte Förderer und Freund, der sich in Berlin als Korrespondent der *Neuen Freien Presse* aufhielt — in welcher Eigenschaft er übrigens die Stücke seines einstigen Schützlings zu dessen großem Ärger zunehmend kritisch besprach. Im Verkehr mit diesen Partnern führt Schnitzler gewissermaßen in Berlin sein Wiener Leben fort; daß das dann auch in Wiener Beisln bei "Kalbsgulyas"¹⁶ geschieht, rundet den Eindruck nur ab.

Die zweite Gruppe, die erstere an Zahl weit übertreffend, sind Berliner Juden. Ihr gehören fast alle Vertreter des literarischen Lebens an, mit denen Schnitzler in Berlin in näheren Kontakt kommt, als da sind: Theater- und Verlagsleute, Schriftstellerkollegen (wie Fulda, Hirschfeld) und Kritiker (wie Kerr, Harden, Jacobsohn). Auch in dieser Hinsicht konnte sich Schnitzler wie zu Hause fühlen, denn auch in Wien war ja der Kreis seines persönlichen Umgangs überwiegend jüdischer Herkunft. Schnitzler selbst sah in der Gemeinsamkeit der Abstammung einen Grund für die schnelle Entwicklung seiner persönlicher Beziehungen in der fremden Stadt. "Mit Brahm so bekannt", notiert er am achten Tage ihrer persönlichen Bekanntschaft, und gleich anschließend, gewissermaßen als Erklärung: "Freimaurerei des Judenthums!"¹⁷ Als Parallelstelle ist aus dem Tagebuch desselben Jahres eine Notiz über Max Burckhard heranzuziehen, den der Moderne aufgeschlossenen Direktor des Burgtheaters, der noch dazu im selben Hause wohnte wie Schnitzler: "Habe gegenüber Burckhard, besonders wenn wir uns ansehen die Empfindung, 'wir können nicht so eigentlich zusammenkommen'; u. zw. glaube ich: alles ist bereit; nur dass er (dem Wesen nach) Christ und ich (ebenso) Jude, hindert."¹⁸

Vielleicht ist es erlaubt, aus diesen sehr persönlichen Aufzeichnungen einen allgemeinen Schluß zu ziehen: Die besondere Bedeutung Berlins für die Vertreter der Wiener Moderne ist vielleicht auch darin begründet, daß sich in der deutschen Hauptstadt größere Entfaltungsmöglichkeiten für das assimilierte Judentum boten. Gewiß wäre auch in Berlin ein Jude als Leiter des Hoftheaters undenkbar gewesen. Doch war das Königliche Schauspielhaus durch die Konkurrenz zahlreicher Privattheater, insbesondere des Deutschen Theaters, das 1894 von Brahm gepachtet und 1905 von Max Reinhardt übernommen wurde, längst in den Hintergrund gedrängt worden. Analoges ließe

16. Briefe I, 302. Vgl. ebd., S. 454, 456.

17. *Tagebuch 1893-1902*. Hrsg. v. Werner WELZIG, Wien 1989, S. 173 (8.2.1896).

18. Ebd., S. 222 (18.10.1896). Zu Schnitzlers Selbstverständnis als Jude vgl. u.a. Egon SCHWARZ, Arthur Schnitzler und das Judentum, in Gunter E. GRIMM/Hans-Peter BAYERDÖRFER (Hrsg.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein/Ts. 1985, S. 67-83.

sich vielleicht für die Rolle des Verlags S. Fischer oder des Kunstsalons Cas-sirer aufzeigen, doch dazu ist hier nicht der Platz. Stattdessen soll, anknüpfend an die Nennung des Namens Reinhardt, auf ein Phänomen aufmerksam gemacht werden, das den produktiven Wert jener von Schnitzler so genannten "Freimaurerei des Judenthums" aus der Sicht desselben Autors stark beeinträchtigte. Er nennt es selbst "die sonderbare Aesoi-Frage".¹⁹ Er bezieht sich damit auf einen jüdischen Witz, den Sigmund Freud in seiner Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) wie folgt erzählt :

Ein galizischer Jude fährt in der Eisenbahn und hat es sich recht bequem gemacht, den Rock aufgeknöpft, die Füße auf die Bank gelegt. Da steigt ein modern gekleideter Herr ein. Sofort nimmt sich der Jude zusammen, setzt sich in bescheidene Positur. Der Fremde blättert in einem Buch, rechnet, besinnt sich und richtet plötzlich an den Juden die Frage : "Ich bitte Sie, wann haben wir Jomkipur ?" (Versöhnungstag.) "Aesoi", sagt der Jude und legt die Füße wieder auf die Bank, ehe er die Antwort gibt.²⁰

Zu übersetzen wäre das wohl im Sinne von : Achso, du bist ja auch (nur) ein Jude. Eine ähnliche mit Respektverlust einhergehende Distanzlosigkeit muß Schnitzler an Max Reinhardt wahrgenommen haben. "Reinhardt — (wie man sich ihn vorstellt : klug — mit gelegentlichen E-soi-Blicken)", schreibt er über ein erstes näheres Zusammentreffen Anfang 1902.²¹ Über die Jahre hinweg hat Schnitzler diese — vielleicht auf einer Fehlinterpretation beruhende — Wahrnehmung irritiert. Noch 1904, anlässlich der Zusammenarbeit mit Reinhardt bei der Inszenierung eines Einakterabends am Kleinen Theater notiert er, fast gleichlautend : "Reinhardt ein kluger, eigentlich angenehmer Mensch. Die Schwierigkeit im Verkehr zweier Juden bleibt immer, sich gegenseitig über das innere und äußere Esoi hinwegzuschwindeln."²² Möglicherweise hat jener subtile Verdacht, der sich bei der ersten Begegnung eingeschlichen hat, die spätere Zusammenarbeit langfristig belastet, ja vergiftet und mit dazu beigetragen, daß die Kooperation des Dramatikers Schnitzler mit dem Regisseur und Theaterleiter Reinhardt²³ — trotz mehrfacher Anläufe von beiden Seiten — nie auch nur von fern so substantiell und fruchtbar wurde wie beispielsweise die von Reinhardt und Hofmannsthal oder diejenige Schnitzlers mit Brahm.

19. Briefe I, 644. Schnitzler verweist im gleichen Zusammenhang auf seinen Roman *Der Weg ins Freie* (vgl. Erzählende Schriften. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1961, S. 755 f.).

20. Sigmund FREUD, *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Anna Freud. Bd. 6. 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1969, S. 86.

21. Briefe I, 448.

22. Briefe I, 494.

23. Vgl. *Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern*. Hrsg. v. Renate Wagner, Salzburg 1971. Die informative Einleitung spart die jüdische Problematik aus, läßt aber erkennen, daß es die (nach Auffassung Schnitzlers) mangelnde Achtung seitens Reinhardts war, an der die Beziehung letztlich scheiterte : "Was Schnitzler vor allem störte, war Reinhardts Gewohnheit, geschäftliche Verhandlungen von seinen Mitarbeitern führen zu lassen. [...] Brahm und andere bedeutende Theaterdirektoren bemühten sich persönlich um Schnitzler und seine Werke. Zweifellos fühlte er sich in dieser Hinsicht von Reinhardt brüskiert" (S. 8f.).

Über die tiefe persönliche Freundschaft und die produktive künstlerische Zusammenarbeit von Schnitzler und Brahm ist von Oskar Seidlin, dem Herausgeber des Briefwechsels,²⁴ soviel Richtiges und in doppelter Hinsicht Gutes gesagt worden, daß hier, jedenfalls was das Allgemeine betrifft, einige Erinnerungen genügen. Der gebürtige Hamburger Brahm war als Germanist und Kritiker zum Theater gekommen; er hatte sich als Leiter der Freien Bühne einen Namen und insbesondere um die Entdeckung Gerhart Hauptmanns verdient gemacht, dessen naturalistische Dramatik ihm als die avancierteste Verwirklichung der Moderne auf dem Theater erschien. Zum Prinzip der Moderne hatte sich Brahm ausdrücklich im vielzitierten Geleitwort zum 1. Heft der von ihm gegründeten Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* (der späteren *Neuen Rundschau*) bekannt, nicht eigentlich zum Naturalismus, dem er nur "eine gute Strecke Weges" Gefolgschaft leisten wollte.²⁵ Insofern erscheint Brahms Interesse für den Dramatiker Schnitzler durchaus konsequent; die Frage war allerdings — und sie sollte sich im Laufe der langjährigen Zusammenarbeit zum handfesten Problem entwickeln —, ob der von ihm entwickelte naturalistische Inszenierungsstil so weit entwicklungsfähig war, daß er auch die durchaus andersgearteten Valeurs der Schnitzlerschen Dramaturgie angemessen umzusetzen vermochte.

Es sollte sich zeigen, daß dies nur in gewissen Grenzen möglich war; die Massenträgheit des Theaterapparats siegte gewissermaßen über die (auch ihrerseits begrenzte) ästhetische Liberalität des Direktors. Es spricht für die Klarheit der künstlerischen Selbsterkenntnis Brahms, daß er Stücke, die sich von ihrem ganzen Zuschnitt her der bei ihm kultivierten realistischen Dramatik entzogen, zunächst anderen Theatern überließ und Schnitzler beispielsweise für den *Schleier der Beatrice* das Königliche Schauspielhaus,²⁶ für den hintergründigen Scherz *Marionetten* (Urfassung von *Zum großen Wurstel*) dagegen Wolzogens Buntes Theater (Überbrettli) empfahl.²⁷ Im Zuge der fast neurotischen Verkrampfung, die das Verhältnis der Konkurrenten Brahm und Reinhardt kennzeichnete, erwies sich ein solches differenzierendes Vorgehen, eine Aufteilung des dramatischen Oeuvres Schnitzlers unter den Berliner Theatern nach Maßgabe ihrer stilistischen Affinität, alsbald jedoch als unmöglich. Die Konkurrenten verbissen sich vorzugsweise in diejenigen Stücke, die Schnitzler ihnen mit guten Gründen nicht oder weniger zutraute, und blockierten so nicht nur sich, sondern auch den Autor, der als der eigentliche Verlierer aus diesem Kampf hervorging. Lachender Dritter war am Ende Victor Barnowsky, ein als Regisseur wenig profilierter

24. Arthur SCHNITZLER – Otto BRAHM, *Der Briefwechsel*. Vollständige Ausgabe. Hrsg. v. Oskar Seidlin, Tübingen 1975 (deutsche texte 35). Im folgenden : Seidlin.

25. Vgl. den Nachdruck in *Die Berliner Moderne* (Anm. 4), S. 191-194.

26. Seidlin 83; vgl. Briefe I, 384. Die Aufführung am Hoftheater kam nicht zustande; Brahm inszenierte drei Jahre später selbst das Stück (Berliner Erstaufführung am 7.3.1903) — mit denkbar geringem Erfolg.

27. Seidlin 88. Die Uraufführung, bei der Schnitzler als Pratergast auf der Bühne saß, fand am 8.11.1901 im Überbrettli statt; vgl. Briefe I, 401 f.

Theaterleiter. Ihm blieb es überlassen, die Uraufführung des *Professor Bernhards* 1912 am Tage von Brahms Tod und in der Folge auch die Berliner Erstaufführung der *Komödie der Worte* herauszubringen.

An zwei Beispielen soll der Transformationsprozeß erläutert werden, den Schnitzlers Dramen im Zuge der Inszenierung an Brahms Theater durchliefen. Als erstes bietet sich *Freiwild* an, das schon eingangs erwähnte dreiaktige Stück, das sich der Problematik des Duells oder genauer des Duellzwangs annahm. Wer sich etwas genauer mit Schnitzlers Werk und seinen Voraussetzungen auskennt, weiß um die zentrale Bedeutung des Duell-Komplexes im poetischen Haushalt dieses Autors — noch in den siebziger Jahren wurde ein einschlägiges Fragment mit dem Titel *Ritterlichkeit* aus dem Nachlaß veröffentlicht²⁸ — und um die diskriminierende Wirkung, die der Ausschluß jüdischer Studenten von diesem Ritual männlicher Selbstbehauptung in Wien hatte.²⁹ Aus diesen sehr persönlichen Verflechtungen herausgerissen, reicherte sich das Drama *Freiwild* durch Ort und Zeitpunkt der Berliner Aufführung am 3. November 1896 mit neuen Bezügen an; es avancierte zu einem (scheinbar) hochaktuellen Beitrag zur Diskussion um die Legitimität des Duells. Ich zitiere aus einer theatergeschichtlichen Dokumentation :

Wenige Wochen zuvor hatte in Karlsruhe ein Offizier namens Brüsewitz einen Zivilisten, der ihn beleidigt hatte, erstochen. Der Fall erregte öffentliche Aufmerksamkeit und führte im Reichstag zu einer Debatte über die Duellkonvention. In Ausnutzung der günstigen Marktlage kamen in der Folge eine ganze Reihe von Duell-Stücken auf die Berliner Bühnen. Auch dem Deutschen Theater kam die öffentliche Kontroverse gelegen, denn im Repertoire befand sich Sudermanns Einakter "Fritzchen" (zweiter Teil des am 3. Oktober uraufgeführten Zyklus "Morituri"), ein Stück, das das Recht auf Ehrverteidigung im Duell propagierte. "Morituri" kam unmittelbar vor "Freiwild" zur Premiere und erzielte einen so herausragenden Erfolg, daß Brahm den Kassenansturm ausnutzte und die Uraufführung von "Freiwild" um eine Woche verschob. Der Erfolg des Sudermann-Stückes führte auch dazu, daß Schnitzler auf Josef Kainz für die Hauptrolle in "Freiwild" verzichten mußte: Brahm lehnte es ab, diesen Schauspieler in direkter Folge in einem duellfeindlichen und einem duellbefürwortenden Stück einzusetzen.³⁰

Brahms Maßnahme entsprach ganz der naturalistischen Grundtendenz seiner Regieführung: dem Schauspieler sollten keine Erinnerungen an andere Auftritte in anderen Stücken anhaften, weil das die perfekte Wirk-

28. *Ritterlichkeit*. Hrsg. v. Rena R. Schlein, Bonn 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 176).

29. Im sog. Waidhofener Beschluß der christlichen Burschenschaften, von Schnitzler zitiert in *Jugend in Wien*: Frankfurt a.M. 1981, S. 152. Zum historischen Hintergrund vgl. Klaus Laermann, "Zur Sozialgeschichte des Duells". In Rolf-Peter JANZ / Klaus LAERMANN, *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977, S. 131-154; Ute FREVERT, *Ehrenkampf. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München 1991.

30. Norbert JARON / Renate MÖHRMANN / Hedwig MÜLLER, *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, Tübingen 1986 (im folgenden: Jaron), S. 321 f.

lichkeitsillusion des Zuschauers hätte gefährden können. Im übrigen ist die zitierte Darstellung in Einzelheiten zu korrigieren. Sudermanns Einakter *Fritzchen* kann wohl kaum als "duellbefürwortend" bezeichnet werden; es geht dem Autor eher um eine Anklage gegen die Sexualmoral der Offizierskaste,³¹ durch die der jugendliche Held erst in jene ausweglose Lage getrieben wurde, in der dann tatsächlich der Tod im Duell — nach den Wertmaßstäben seiner Gesellschaftsschicht, die von ihm geteilt werden — die relativ beste Lösung für ihn darstellt. Auch läßt sich *Freiwild* nicht ohne große Vereinfachung als "duellfeindlich" klassifizieren. Zu einem vollwertigen Thesen- oder Tendenzstück fehlt ihm denn doch einiges, u.a. der richtige Schluß. "Richtig" ist hier aus der Perspektive Brahm's gesprochen, der voller Begeisterung einen Änderungsvorschlag Max Burckhards aufgreift, den Schnitzler selbst ihm mitgeteilt hatte.³² Das Stück sollte danach nicht mit dem Tod des Duellgegners (wie es der Autor gewollt hatte), sondern mit dem seines Kontrahenten enden. Brahm schreibt :

Burckhards Gedanke, daß Paul den Karinski niederschleße, leuchtet mir sehr ein, und ich möchte Sie dringendst bitten, wenn Sie es innerlich irgend möglich finden, ihn auszuführen : äußerlich ist ja die Änderung leicht genug. Der Einwand, daß Paul ein "Trottel" ist, wenn er sich nicht zu schützen weiß, ist auch mir ähnlich gekommen. Und Sie gewinnen dem Publikum gegenüber für ihn unendlich viel, wenn er, was er will, auch zu behaupten weiß. Zugleich gewinnt die Tendenz des Stückes, soweit von einer solchen zu reden ist : der Mensch mit dem neuen Ehrgefühl würde als Sieger ganz anders am Schluß dastehen denn als Gefallener.³³

Selbstverständlich war dieser Änderungsvorschlag für Schnitzler völlig unannehmbar; es gehört zum charakteristischen Profil seiner Weltverbesserer (wie noch Professor Bernhardt's), daß sie sich nicht durchsetzen, eben daß sie "Trottel" sind. Ebenso bedurfte seine Dramatik — soweit sie nicht reine Komödie war — des fatalistisch-resignativen Grundtons. Brahm entschuldigt sich denn auch im nächsten Brief, daß er dem Autor überhaupt mit einem solchen Vorschlag gekommen war : vor dessen künstlerischer Autonomie hatte er ja grundsätzlich einen tiefen Respekt. Trotzdem verrät sich im umfangreichen Briefwechsel zu *Freiwild* fast auf Schritt und Tritt die Unterschiedlichkeit der Voraussetzungen, von denen Theaterleiter und Dramatiker ausgehen. So nimmt Brahm Anstoß an den Pistolenschüssen auf offener Szene, weil sie sich mit dem Diskretheitsgebot seiner naturalistischen Regie und ihrem Bemühen um absolute Wirklichkeitsillusion schlecht vertrugen; er hätte "die letzten Momente des Losknallens" am liebsten hinter die Szene gelegt.³⁴ Schnitzler dagegen goutierte offensichtlich den theatralischen Effekt des "Todesknalls"³⁵ coram publico, wie er ja auch sonst unbefangenen Anleihen

31. Vgl. den Dialog zwischen Fritz und seinem Vater : Hermann SUDERMANN, *Moriturus*, 4. Aufl., Stuttgart 1897, S. 94 f.

32. An Brahm 14.9.1896 (Seidlin 18).

33. An Schnitzler 21.9.1896 (ebd., S. 20).

34. An Schnitzler 11.9.1896 (ebd., S. 16).

35. An Brahm 15.9.1896 (ebd., S. 20).

bei der dramaturgischen Konvention des Salonstücks tätigte. Auch hier unterwarf sich der Regisseur dem Autor — um in der Gesamtwertung letztlich doch als Sieger hervorzugehen. Die Kritiker jedenfalls berichten von einer Aufnahme, bei der die Frage nach Recht oder Unrecht des Duellkritikers gänzlich im Vordergrund stand. Im Vergleich mit *Liebelei*, dem einzigen anderen Theaterstück, das das Berliner Publikum bis dahin von Schnitzler kannte, erschien *Freiwild* als eine Annäherung an Sudermann, und das heißt auch : als Entfernung von Wien. Theophil Zolling schrieb nach der Premiere :

Herr Schnitzler hat sich mit seiner vorjährigen "Liebelei" als ein feiner und kluger Kopf erwiesen, der das Wienervolk kennt, wenigstens das der inneren Stadt, und der es versteht, saubere Genrebildchen aus dem Leben an der nicht immer blauem Donau recht interessant zu dialogisieren. [...] Im "Freiwild" sieht schon Alles ein wenig anders aus, sudermännischer, handgreiflicher. Das Getändel der hübschen Schmiermadeln mit den k. k. Herren Lieutenants und den anscheinend stark nach Vöslau gravitirenden Badegästen entbehrt wienerischer Eigenart und wienerischer, leichtfertig-frecher Poesie.³⁶

Sieht man einmal ab von den Klischees, die hier verwendet werden und zu denen später noch einiges zu sagen ist, so hat Herr Zolling möglicherweise gar nicht so unrecht. Und zwar nicht nur auf der Ebene der Inszenierung und ihrer das Verständnis leitenden Begleitumstände (wie der zeitlichen Nähe zur Aufführung des Sudermannschen Duellstücks etc.). Auch eine heutige Lektüre des Textes bestätigt den Eindruck, daß sich der Dramatiker Schnitzler hier stärker als je zuvor oder nachher dem Paradigma der sozialkritischen Dramatik angenähert hat, wie sie im Zeichen des Naturalismus damals das Berliner Theaterleben prägte. Die meisten der einschlägigen Stücke etwa von Sudermann oder Max Dreyer sind heute vergessen, und man wird sie auch nur sehr vorsichtig in Beziehung zum eigentlichen Naturalismus setzen, da sie mit diesem zwar die gesellschaftskritische Intention, nicht aber die formale Originalität teilen, sondern stattdessen ziemlich unbefangene dramaturgische Schablonen des französischen Salonstücks zugrunde legen. Auch Schnitzler, wie erwähnt, ist davon ja nicht ganz frei; übrigens scheint er als Theatergänger kein strikter Verächter Sudermanns gewesen zu sein.³⁷ Darf man annehmen, daß ihm beim Schreiben das Modell jener — der Einfachheit halber gesagt : — Sudermannschen Dramatik und damit indirekt auch die Entwicklung der damaligen Berliner Theaterkultur vor Augen stand ?

Mit den entstehungsgeschichtlichen Daten ließe sich diese Hypothese gut vereinbaren : die Niederschrift von *Freiwild* erfolgte in der Hauptsache 1895; im Februar des Jahres hatte Schnitzler schon die Nachricht über die An-

36. [Theophil Zolling] in *Die Gegenwart* 25 (1896), H. 46, S. 318. – *Liebelei* war am 9.10.1895 am Burgtheater uraufgeführt worden; die deutsche Erstaufführung hatte am 4.2.1896 am Deutschen Theater Berlin stattgefunden.

37. Über die Burgtheater-Aufführung von Sudermanns *Die Schmetterlingsschlacht* am 17.10.1894 liefert er Beer-Hofmann einen ausführlichen Bericht, der auf das Urteil hinausläuft : "Er ist einer von den glänzenden, aber nicht einer von den Echten" (Briefe I, 232).

nahme von *Liebelei* am Deutschen Theater erhalten.³⁸ Die Aussicht auf eine Berliner Theaterkarriere war damit eröffnet; er mußte sie nur fortsetzen, und das ist ihm mit dem Duell-Stück im wesentlichen auch gelungen, wenngleich sich der spektakuläre Erfolg der *Liebelei* damit nicht wiederholen ließ. Immerhin findet sich *Freiwild* zu Anfang dieses Jahrhunderts wiederholt auf Berliner Spielplänen. Raphael Löwenfeld, der Direktor des Schillertheaters, trat mit dem Zensor eigens in eine Korrespondenz um die Erlaubnis ein, den Raufbold Karinski schon im 1. Akt — also auch in der Szene, in der er geohrfeigt wird — in Uniform auftreten lassen zu dürfen.³⁹ Die Inszenierung des Schillertheaters wurde den Mitgliedern der Neuen Freien Volksbühne 1901 in Extra-Vorstellungen gezeigt.⁴⁰ Und noch 1907 gab es am Berliner Theater *Freiwild*-Vorstellungen im Rahmen der Freien Volksbühne.⁴¹ Auch wenn nähere Informationen darüber nicht erhalten sind, darf man wohl davon ausgehen, daß bei diesen Aufführungen vor einem proletarisch-kleinbürgerlichen Publikum der gesellschaftskritische Gehalt des Dramas im Vordergrund stand, *Freiwild* als das rezipiert wurde, was es so eigentlich nicht war : ein Tendenz-Stück.

Wenn *Freiwild* den Punkt der größten Annäherung Schnitzlers an die gesellschaftskritische Theaterkultur Berlins oder Brahms bezeichnet, so markiert das folgende Beispiel — der Einakterzyklus *Lebendige Stunden* (1902) — denjenigen Punkt in der Zusammenarbeit Schnitzlers mit dem Deutschen Theater, in dem ihm selbst die Verschiedenheit der dort vertretenen Ästhetik von seiner eigenen und die Inadäquatheit der inszenatorischen Mittel am deutlichsten bewußt wurde. Von Inadäquatheit kann hier freilich zunächst nur im Sinne der Autorintention die Rede sein. Da die Inszenierung ein ökonomischer Erfolg war, als theaterkünstlerische Leistung in der Presse anerkannt und auch beim Wien-Gastspiel des Deutschen Theaters im Mai 1902 gezeigt wurde (ein Dreivierteljahr vor der 'einheimischen' Inszenierung des Deutschen Volkstheaters), muß man wohl davon ausgehen, daß sich hier unabhängig von den Wertungen des Autors ein geschlossenes ästhetisches Ganzes hergestellt hat, das jedenfalls den Erfordernissen der Bühne in hohem Grade gerecht wurde. Es gab offenbar eine produktive Vermittlung zwischen der Dramaturgie dieser vier mehr oder weniger nachdenklich um das Verhältnis von Kunst und Leben kreisenden Einakter und dem naturalistischen Bühnenstil des Brahms-Theaters. Im Hinblick auf die literaturgeschichtliche und ästhetische Einordnung des Dramatikers Schnitzler erscheint dies als eine

38. Vgl. Seidlin 4.

39. Er berief sich dabei auf eine schriftliche Auskunft des Deutschen Theaters über die dortige (von den Absprachen mit der Zensur offenbar abweichende) Spielpraxis. Vgl. Löwenfelds Brief vom 10.1.1901 und die vorausgegangenen Anordnungen der Zensurbehörde in den Akten : Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 30 Berlin C Titel 74, Nr. Th. 412, 90-92.

40. Vgl. den Bericht über eine Generalversammlung der Freien Volksbühne in *Vorwärts* Nr. 47 vom 25.2.1908.

41. Vgl. *Die Kunst dem Volke*. Vereinsschrift der Neuen Freien Volksbühne H. 6 (Februar 1901), S. 14.

buchenswerte Feststellung. Sie erscheint nachgerade als Sensation, wenn man die Vorgeschichte der Inszenierung betrachtet, wie sie sich in Schnitzlers Tagebüchern und in seinem Briefwechsel mit Brahm und Olga Gussmann niederschlägt.

Zunächst fällt der handfeste Naturalismus auf, mit dem man in Berlin die Ausstattung der Aufführung betrieb. Die Bilder der Gemäldegalerie, in der Anfang und Ende des Einakters *Die Frau mit dem Dolche* spielen, wurden nicht etwa auf den Prospekt gemalt, sondern "besonders gemalt und daraufgehängt" — "was ja nur der Echtheit zu Gute kommt", wie Brahm bemerkt.⁴² Zwei Wochen vor der Premiere wird Schnitzler mit der — für die Inszenierung des Einakters *Die letzten Masken* offenbar unverzichtbaren — Frage konfrontiert, "welche Kleidung im Wiener Krankenhaus die Patienten und die Wärter haben, oder ob Sie wünschen, daß die Kleidung nach hiesigem Gebrauche eingerichtet wird."⁴³ Gleichzeitig erreicht ihn die Nachricht, "daß die in *Literatur* benötigten Familienporträts österreichischer Offiziere hier [sc. in Berlin] trotz aller Mühe nicht aufzutreiben sind." "Herr Oberregisseur Lessing" läßt Schnitzler deshalb "freundlichst bitten, solche, wenn irgend möglich, in Wien besorgen zu lassen (ohne Rahmen) und sie direkt an das Deutsche Theater zu beordern."⁴⁴ Als wäre die Wirkung dieser Satire auf die Literateneitelkeit davon abhängig, daß die Gemälde an der Wand auch ja tatsächlich dem dargestellten Milieu entstammen !

Besondere Schwierigkeiten mußte der naturalistischen Regie des Deutschen Theaters der zweite Einakter des Zyklus bereiten : *Die Frau mit dem Dolche*. Brahm hatte schon frühzeitig Bedenken gegen das Stück und insbesondere gegen seinen Schluß angemeldet, in dem auf höchst eigentümliche Weise Gegenwart und Vergangenheit verschmelzen. Das Dramolett zeigt zunächst das Rendezvous der Frau eines berühmten Dichters mit einem jüngeren Verehrer in einer Gemäldegalerie. Die von beiden wahrgenommene Ähnlichkeit der Dichtersgattin mit der Figur auf einem Renaissancegemälde, darstellend eine Frau mit einem Dolch, leitet sodann zu den Ereignissen über, in deren Verlauf dieses Gemälde seinerzeit entstanden ist. Es entstand, so will es der Dramatiker, als Reaktion des Malers auf die Bluttat seiner Frau, die selbst zum Dolch griff, um ihren Liebhaber zu töten, da ihr Gatte, der Maler, mit der Gleichgültigkeit des Künstlers über die Nachricht ihrer Untreue hinweggegangen war. An dieser Stelle springt das Drama wieder in die Gegenwart zurück : dieselben Schauspieler, die eben noch die Renaissancefrau und ihren Liebhaber verkörpert haben, stellen jetzt wieder die moderne Dichtersgattin und ihren Verehrer in der Gemäldegalerie dar. Der Verehrer bittet um einen gemeinsamen Abend, und sie, die ihn zuvor abgewiesen hat, scheint ihn mit einem Mal zu erhören.

Brahm hatte auf zweierlei Ebenen Probleme mit dem Stück. Zunächst brachte die zweifache Verwandlung technische Schwierigkeiten, die sich aber

42. Seidlin 102.

43. Ebd., S. 106.

44. Ebd., S. 106.

als überwindbar erwiesen. Brahm verzichtete auf die "Contrefiguren", die im Bühnenmanuskript vorgesehen waren,⁴⁵ und konnte Schnitzler zu einer Verlängerung des Schlusses bereden,⁴⁶ die diesem den "abgehackten"⁴⁷ Charakter — zumal im Verhältnis zur vorangehenden Umbaupause — weitgehend benahm. Das eigentliche Problem, das Brahm mit dem Schluß hatte, wurde jedoch auch durch die erweiterte Fassung nicht beseitigt. Es lag auf der Ebene der Motivation, der rationalen Begründung für das Ineinandergreifen der Zeiten und wird am deutlichsten in Paul Goldmanns Rezension benannt, in der es heißt :

Man hat bei der Aufführung nicht recht begriffen, warum Pauline nun doch am Abend zu Leonhard kommen will. Es schien dem Berliner Publicum, daß es für eine Frau noch kein ausreichender Grund sei, einen jungen Mann deshalb zum Liebhaber zu nehmen, weil sie ihn vor dreihundert Jahren einmal erdolcht hat.⁴⁸

Noch drei Wochen vor der Uraufführung möchte Brahm Schnitzler zum Austausch des Einakters überreden : "[...] das Paradoxe und für mein Gefühl — Sie verzeihen ! — Verschrobene der Idee macht mir immer mehr Bedenken, um nicht zu sagen Bangen."⁴⁹ Schnitzler reagiert verletzt, auch seinerseits Böses ahnend :

Über das Stück selbst wollen wir nicht mehr reden; Sie halten die Grundidee für verschoben, ich für einfach — da ist keine Einigung zu erzielen. Ich hab es wieder gelesen — gebe neuerdings zu, daß das Publikum die Sache möglicherweise ablehnen wird, — sehe aber nicht die leiseste Spur eines Grundes das Stück zu verlängern oder mich seiner zu schämen. Daß für die Wirkung gewisse äußere Momente der Inszenierung beträchtlich in Frage kommen, habe ich vom ersten Augenblick mit *der größten Eindringlichkeit* betont [...]. Ich wiederhole, daß der Sinn, meinerwegen der verschrobene Sinn des kleinen Stücks gewiß nicht herauskommen kann, wenn der Inszenierung der Mittelszene der Charakter des visionären fehlt, der allerdings nicht allein durch Beleuchtung und Decoration, sondern auch durch den Stil der Schauspieler erreicht werden muß.⁵⁰

45. In den "Scenischen Bemerkungen" des Bühnenmanuskripts (Berlin : A. Entsch) heißt es : "Auf dem Divan könnten zwei Contrefiguren von Leonhard und Pauline sitzen, so daß die letzten Worte von den wirklichen Darstellern hinter der Scene gesprochen würden." Damit wäre die zweite Umbaupause gespart, aber auch auf die Möglichkeit verzichtet worden, den Stimmungswandel Paulines schauspielerisch zum Ausdruck zu bringen. Brahm schreibt schon am 5.10.1901 : "Auf die Contrefiguren müßten wir natürlich verzichten" (Seidlin 98). — Statt durch eine Erhöhung der Bühne, wie gleichfalls im Bühnenmanuskript vorgeschlagen, wurde die traumhafte Renaissance-Partie im Deutschen Theater durch eine vorgezogene "Gardine von dünner durchscheinender Gaze" herausgehoben; vgl. E[ugen] Z[abel] in *National-Zeitung* Nr. 8 vom 6.1.1902.

46. Der neue Schluß, der in die Druckfassung eingegangen ist, entstand während des Berlin-Aufenthalts am 29.12.1901. Vgl. Tagebuch 1893-1902, S. 362; Briefe I, 444. Abdruck des alten Schlusses in Reinhard URBACH, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München 1974, S. 170.

47. So Brahm am 17.12.1901 (Seidlin 104).

48. *Neue Freie Presse* 22.1.1902, zit. nach dem gekürzten Abdruck in Jaron 452. Die Anführungszeichen wurden gegenüber der Vorlage korrigiert. — Schnitzler reagierte außerordentlich gereizt auf die in Goldmanns Besprechung enthaltene Kritik an seiner dichterischen Entwicklung : vgl. Tagebuch 1893-1902, S. 364; Seidlin 115 f.

49. Seidlin 104.

50. Briefe I, 440.

Mit diesem Hinweis auf die Bedeutung des Schauspielstils legt Schnitzler in fast prophetischer Weise den Finger auf die Wunde der Berliner Inszenierung. Eine Woche später trifft er bei den Proben auf Schauspieler, die weder die Verse der Mittelszene einwandfrei artikulieren noch angemessen agieren können — teils aufgrund mangelnder Begabung (Brahm hatte die Rolle des Leonhard/Lionardo mit einem zweitrangigen jungen Schauspieler namens Hahn besetzt), teils aufgrund entsprechender Direktiven der Regie, für deren Details hier wie auch sonst bei Brahm der für seine Borniertheit berichtigte Emil Lessing zuständig war :

Die Verse muß ich erst in ihr Recht einsetzen, da die naturalistische Regie es für gut befunden hatte, um den Charakter des traumhaften zu wahren, leises Reden anzuordnen und alle Höhepunkte [...] im Nebel verschwanden.⁵¹

Herr Lessing, der Naturalist, hatte die "Vision" dadurch herauszubringen gesucht — daß man weder was sehen noch hören konnte; ich änderte nach dem verständlichen und sichtbaren hin; sehr unter dem albernen Widerspruch Lessings. [...] Dem Hahn jeden Satz vorgesprochen, jede Bewegung vorge-macht, — mit geringem Erfolg. Weiß bestimmt, daß das Stück mit einem guten Leonhard ein *absolut großer Erfolg* wäre und bin aufgebracht als je gegen Brahm.⁵²

Am 4. Januar 1902 kann Schnitzler dennoch in sein Tagebuch notieren : "Theater. Prem. Lebend. Stunden. Großer Erfolg. 1. 3. 4. 5."⁵³ Die Zahlen bedeuten die Zahl der Hervorrufungen des Autors nach den einzelnen Teilen des Zyklus. Danach lag *Die Frau mit dem Dolche* mit 3 Hervorrufungen gut im Rennen, wengleich sie von den nachfolgenden Stücken *Die letzten Masken* und *Literatur* überboten wurde. In einem Brief, den er nach der Rückkehr nach Wien an seinen Berliner Theaterdirektor richtet, wird Schnitzler Brahm für sein "literarisch-direktoriales" Entgegenkommen danken — "was diesmal um so höher anzuschlagen ist, als Sie nicht nur gegen eigenes, sondern auch gegen das Mißtrauen anderer zu kämpfen hatten" —, um abschließend zu bemerken :

Daß aber das Theater ein — wie nennt es Goethe nur ? —, ich glaube eine immerhin sonderbare Institution sei, eine sehr problematische und beinahe lächerliche jedenfalls, war auch diesmal zu sehen. Die Einmütigkeit, mit der das innerlich reichste der Stücke, die *Lebendigen Stunden* verurteilt, und die Einmütigkeit, mit der das innerlich ärmste, die *Literatur*, überschätzt werden sollte, hab ich nicht vorausahnen können.⁵⁴

Das hier konstatierte Mißverhältnis von innerem Wert und äußerem Erfolg darf wohl nicht nur dem Theater als solchem zur Last gelegt werden. In ihm

51. Briefe I, 442.

52. Briefe I, 446. Einen Tag später berichtet Schnitzler über ein Gespräch mit Brahm : "Er fand scherzweise, daß er eigentlich seinen Schauspielern verbieten könnte, Specialproben mit mir abzuhalten. Ich darauf : Ja, aber nur wenn ich für mein Stück einen Regisseur hätte, der es versteht und nicht mit Antipathie drangeht — und wenn Sie mir einen wirklichen Schauspieler zur Verfügung stellten, nicht einen Anfänger, den ich erst unterrichten muß" (Briefe I, 448).

53. Tagebuch 1893-1902, S. 363.

54. Seidlin 108.

drückt sich auch einiges von den Schwierigkeiten aus, die sich dem Wiener Autor bei der Vermittlung seiner auf heimischen Fragestellungen basierenden Texte an ein Berliner Publikum ergaben. Blickt man auf das Presseecho zur Berliner Inszenierung der *Lebendigen Stunden*, so fällt auf, daß der Wien-Bezug dieser Stücke — als äußerliches Moment der Lokalisierung, des Bühnenbilds oder des Dialekts — ausgesprochen positiv bewertet wird. Ein Rezensent fühlt sich in den *Letzten Masken*, die ja in einem "Extrakammerl" — d.h. Sterbezimmer — des Allgemeinen Krankenhauses angesiedelt sind, geradezu "mit Wiener Luft" "umfächelt".⁵⁵ Zur eigentlichen Thematik des Zyklus dagegen, der für das Selbstverständnis der Wiener Autoren grundlegenden Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, fällt den Berliner Kritikern wenig ein. Man deklariert sie — mit dem Titel des schwankhaften und als solcher genossenen letzten Teils — schlichtweg als "Literatur".⁵⁶ Und man ist schnell dabei, eine Verbindung herzustellen zwischen dem Schauplatz der Stücke, der Herkunft des Autors und jener im pejorativen Sinn 'literarischen' Thematik. Schnitzler erscheint als führender Vertreter eines Dekadenz-Syndroms, das man sehr weit von sich wegrückt — nämlich bis an Ufer der Donau.

Der Begriff der Wiener Moderne taucht in den Kritiken zu Schnitzlers Berliner Aufführungen bereits implizit auf, wengleich unter anderem Namen, mit wechselnder persönlicher Zusammensetzung⁵⁷ und herabgestufter, wenn nicht negativer Bewertung. Bestenfalls wird die Wiener Literatur als eine Art anschlußbedürftige Parallelaktion zur Berliner Entwicklung betrachtet. So heißt es in einem Artikel zur Uraufführung der *Lebendigen Stunden* :

Schnitzler ist von der Jungwiener Schule, die einst mit so lautem und siegsbewußtem Trommelwirbel in die Literatur einmarschierte, der einzige Vielgenannte geblieben. Langsam nur arbeitete er sich empor; langsam nur drang sein Ruhm über die Kaffeehäuser der inneren Stadt hinaus. Dann aber gelang ihm zu guter Stunde der Anschluß an die Berliner dramatische Revolution.⁵⁸

55. E[ugen] Z[abel] in *National-Zeitung* Nr. 8 vom 6.1.1902.

56. So beispielsweise W.R. in *Berliner Lokal-Anzeiger* Nr. 7 vom 5.1.1902.

57. Auffällig erscheint in dieser Hinsicht eine Besprechung des *Schleiers der Beatrice* in den *Berliner Neuesten Nachrichten* Nr. 113 vom 8.3.1903 : "Wenn ich das heutige literarische Wien ganz kurz charakterisieren sollte, einfach durch die Nennung einiger hervorstechender Namen, so würde ich sagen : Hugo von Hofmannsthal, J.J. David, Arthur Schnitzler. Hofmannsthal ist der künstlerisch am meisten durchbildete von den Dreien, in J.J. David verkörpert sich so etwas wie eine klassische Tradition, bei Schnitzler ist das Wienerthum am reinsten ausgeprägt." — In Wunbergs Anthologie *Die Wiener Moderne* (Anm. 4) ist Jakob Julius David (1859-1906) nicht vertreten.

58. Richard NORDHAUSEN in *Die Gegenwart* 31 (1902), H. 2, S. 30. Am krasssten artikuliert sich die hier eingenommene Perspektive in der Kritik des *Vorwärts* zur Berliner Erstaufführung der *Liebelei* : "Die neuen Ideen, die unsere moderne Kulturwelt durchfluthen, fielen in Wien auf unfruchtbaren Boden [...]. Zum ersten Male seit Jahren taucht nun auf dramatischem Gebiet ein junges Talent auf, das das wienerische Phlegma von sich thut, und, so grundwienerisch es in seinen Empfindungen bleibt, von der Kunstarbeit vorwärtsstrebender deutscher Genossen zu lernen, sich bemüht" (6.2.1896, zit. nach : Jaron 317).

Wenn die Wiener Literatur als eigenständiges Phänomen gesehen wird, dann durchweg höchst kritisch. In diesem Sinne eröffnet Heinrich Hart seine Besprechung derselben Inszenierung mit einem ironischen Porträt Schnitzlers als Frauendichter, d.h. als Wiener *décadent* :

Es muß ein Genuß für wahrhaft edle Frauen sein, Arthur Schnitzler leibhaftig vor sich zu sehen. Das ist doch endlich einmal ein Dichter, der wie ein Dichter aussieht. Wie ihn das Mädchenherz erträumt, ehe die erste Gesellschaftssaison bittere Enttäuschungen bringt. Ein Dichter, zart, weich und mild vom Scheitel bis zur Zehe; mild das dunkle Haar, mild die ideale Weihelocke, die sich weich über die milde Stirn legt, mild der verklärte Blick des Auges, mild der Mund und mild das Kinn. Und mit dieser Leiblichkeit steht die Innerlichkeit, steht das Wollen, Können und Schaffen des Dichters in liebevollem Einklang. Wienerisch weich und wienerisch mild in jedem Zuge. Eine echte Kunst ohne Frage, aber so eng in ihren Grenzen, so menschlich eng, so arm an Blut und Mark, und statt dessen mit Theaterei und Litteratei überfüllt. Pose ist alles. Das ist die Lösung dieser Kunst. Jedes Werk ist vor dem Spiegel geschrieben. Wie wird es auf Hofrats Fanny wirken? Was werden die "Anderen" im Kaffeehaus dazu sagen? So sinnend setzt der Dichter sein *finis* unters Werk. Und die Wiener Litteratur ist um ein neues typisches Erzeugnis bereichert.⁵⁹

Die Zuschreibung femininer Weichheit an Schnitzler hat zum Hintergrund das martialische Männlichkeits-Pathos, mit dem die Brüder Hart seinerzeit ihre *Kritischen Waffengänge* austrugen. Die Relation Hart/Weich wird zum Differenzkriterium zwischen Berliner und Wiener Moderne. Fast bekommt es da symbolischen Sinn, daß die Alt-Naturalisten Heinrich und Julius Hart heißen und daß ihr Friedrichshagener Weggefährte ähnlich kämpferisch Bruno Wille benannt ist. In einem Programmheft der Neuen Freien Volksbühne zur Aufführung der *Liebelei* gibt letzterer 1910 ein ähnlich klischeehaftes Bild der Wiener Erschlaffung :

Für Schnitzlers Poesie ist bezeichnend, daß er Wiener ist. Im modernen Wiener Leben findet sich *Décadence*. Der Wiener hat nicht die robuste Energie des Norddeutschen. Er ist schlaff, etwas gebrochen und entartet. Er liebt die [r]ein-nervösen Sensationen. Er läßt den oberflächlichen Lebensgenuß heranfluten, sich passiv davon bespülen und schaukeln. Das Gründliche mag er nicht, sich mit geistiger Wucht zu vertiefen, hegt er Scheu. Dazu ist er zu bequem, zu orientalisch. Nur träumend, nur in Ahnungen dringt er zur Tiefe. Aber dafür hat er auch den Vorzug der feinen, schwebenden Stimmungen, der Grazie, die ihn dem Pariser ähnlich macht. Im leichtfertigen Wien ist "Liebelei" die Form der Liebe [...] ⁶⁰

— Und, so wäre mit Heinrich Hart hinzuzufügen, "Sterbeleit" die Form des Todes. Der Gipfel der Dekadenz und des Wienertums ist für die Berliner Kritiker erreicht, wenn beides ineinander übergeht. Wie bei den Personen in Schnitzlers Dramen, von denen Hart sagt : "Sie sterbeln, wenn sie liebeln."⁶¹

Peter SPRENGEL

59. *Der Tag* 7.1.1902, zit. nach : Jaron 454.

60. Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 30 Berlin C Titel 74, Nr. Th. 1048, 35.

61. Zit. nach : Jaron 455.

Philosophie, histoire des idées

LA CONCEPTION SCIENTIFIQUE DU MONDE ou Vienne contre Berlin

Entre 1870 et 1938 les savants autrichiens se sont signalés par leurs efforts à fonder de nouveaux systèmes, à formuler de nouvelles idées, au point que l'on peut parler d'une tradition de l'innovation.

William M. JOHNSTON

En 1941, je devins citoyen américain. Je ne fus pas seulement soulagé d'échapper à l'atmosphère politique et culturelle étouffante, ainsi qu'aux dangers de la guerre en Europe, mais je fus aussi particulièrement satisfait de voir qu'existait aux Etats-Unis un intérêt considérable pour la méthode scientifique en philosophie.

Rudolf CARNAP

Avec Paris, Vienne et Berlin se sont partagées les arts; elles se sont aussi partagées les sciences. C'est à Vienne qu'est née la "conception scientifique du monde", destinée à en finir avec la "vision métaphysique du monde" que Berlin n'a peut-être pas en tant que telle incarnée, mais dont elle fut un pôle, et comme l'emblème de traditions intellectuelles vers lesquelles, dans leur majorité, les philosophes autrichiens ne se sont jamais vraiment tournés¹.

Sans doute les raisons n'en sont-elles pas tout à fait claires. Dans *L'homme sans qualités*, Musil prête assez justement à Arnheim, inspiré par Rathenau, l'idée d'un contraste qui opposerait, selon lui, le froid rationalisme de l'Allemagne à l'intuition, au sentiment, facultés plus spécifiquement autrichiennes².

1. Voir les remarques d'ADORNO, à ce sujet, dans *Quasi una fantasia*, trad. franç., J.L. LELEU, Paris, Gallimard, 1982. Mais il n'en demeure pas moins vrai, comme l'observe justement Musil dans divers essais, que c'est à Berlin que les écrivains faisaient éditer leurs livres, et que dans l'ensemble, l'Autriche n'a jamais pu offrir à ses intellectuels ce que l'Allemagne pouvait leur offrir. Voir R. MUSIL, "L'Autriche de Burridan" et "Le rattachement à l'Allemagne", dans *Essais*, trad. franç., P. JACCOTTE, Le Seuil, 1984.

2. "Voyez-vous, dit-il, la différence entre l'Allemagne et l'Autriche [...] me fait toujours songer au jeu de billard: au billard également on manque tout, si on veut faire les choses par le calcul, au lieu d'utiliser le sentiment!", *L'homme sans qualités*, I, chap. 114. Au cours de la discussion qui a suivi le présent exposé, Jacques LE RIDER a observé — je le cite — que "l'opposition Wiener Kreis — métaphysique berlinoise recoupe une lutte contre 'l'ennemi intérieur' autrichien et centre-européen", en songeant aux courants irrationalistes. A ce sujet, J. Le Rider a ajouté que "le modernisme du Wiener Kreis (programme d'*Aufklärung*, héritage du libéralisme de 1848, utopisme leibnizien) soulève à nouveau le pro-

Les “petites âmes goethéennes” ont certes toujours rencontré, à Vienne, surtout au moment où l'opposition au libéralisme s'est montrée la plus vive, un terrain favorable. Mais Vienne n'en fut pas moins aussi, sur le plan philosophique, un terrain propice à la pénétration d'idées qui ne reçurent jamais un véritable accueil en Allemagne. L'empirisme, voire le pragmatisme, y ont toujours suscité un intérêt assez constant³.

En ce sens, bien que cela n'aille pas sans quelque simplification, Vienne témoigne philosophiquement contre Berlin. C'est en tout cas ce que je me propose d'illustrer, non dans l'intention d'esquisser les contours de je ne sais quelle *géophilosophie*, mais afin de décrire les principaux aspects d'un antagonisme philosophique dont la solution paradoxale fut également “géographique”, puisqu'elle n'eut point pour cadre le continent européen, mais le continent américain.

Vienne ou Berlin : empirisme et idéalisme

Je n'ai pas besoin d'insister sur les différences spécifiques et le souci d'identité qui ont historiquement marqué les relations de l'Allemagne et de l'Autriche, sinon à tous égards, en tout cas sur le plan intellectuel et religieux. Une source d'étonnement réside dans la tendance qui assimile toutefois assez souvent l'Autriche à l'Allemagne sans faire de détail. En philosophie, le fait

blème de la définition du ‘moderne’ viennois.” “Aujourd'hui, selon J. Le Rider, le progressisme du Wiener Kreis semble moins actuel que le scepticisme, voire le pessimisme de Musil ou de Wittgenstein qui nous apparaissent porteurs d'une ‘modernité postmoderne’.” Sans entrer dans les détails de la discussion que ces remarques exigeraient, on peut observer qu'en effet l'opposition du Wiener Kreis à la métaphysique allemande ne se définit pas selon un partage strictement géographique. Et sans doute faut-il en concevoir les enjeux en liaison avec un combat contre différentes formes d'irrationalisme ou de *négalivisme*, selon le vocabulaire consacré, dont l'Autriche n'a pas été dispensée. Je soulignerais toutefois, en relation avec une fort opportune réflexion de Moritz Csaky — également au cours de la discussion — que sur le plan philosophique les idées du Wiener Kreis se situent dans le prolongement d'une tradition intellectuelle spécifiquement autrichienne. Cette tradition est celle de Bolzano, familière à tous les intellectuels autrichiens, puisque les manuels de philosophie en usage dans les *Gymnasien* lui faisaient une large place. Pour revenir toutefois à ce que J. Le Rider a suggéré à propos du modernisme du Wiener Kreis, il se peut en effet qu'il nous paraisse moins actuel que l'esprit musilien ou wittgensteinien. Il s'agit d'une question qui n'est cependant pas seulement historique, car elle recoupe sous plus d'un aspect le débat qui s'est aujourd'hui installé entre les philosophes “post-analytiques” et le courant que le positivisme logique de Carnap a contribué à fonder dans les années qui ont suivi la deuxième guerre mondiale. D'autre part, on remarquera que les ambiguïtés qui marquent la pensée de Wittgenstein et celle de Musil ne sont certainement pas étrangères à ce que nous percevons en eux d'actuel. Il s'agit d'un avantage, ou d'un défaut, comme on voudra, que les idées défendues par Schlick, Carnap ou Neurath ne possèdent manifestement pas.

3. On a prétendu que Vienne ne pouvait véritablement offrir un terrain propice aux idées scientifiques, si bien que la plupart des hommes de science ont le plus souvent quitté l'Autriche pour l'Allemagne. Cf. les remarques de Victor WEISSKOPF dans *Présence de l'Europe centrale*, actes du colloque de Duino, CADMOS, automne-hiver 1983. WEISSKOPF suggère que le climat viennois était plus favorable à la philosophie qu'aux sciences exactes à proprement parler.

est patent⁴. Bien entendu, je ne veux pas dire que les philosophies doivent être littéralement frappées au sceau d'une ethnie, d'une culture ou d'une nation, mais il est clair que les traditions philosophiques, que ce soit ou non de façon contingente, naissent et prospèrent en un lieu donné, dans des circonstances également données, bref qu'elles ont comme tout le monde un état civil, et que cela n'est pas absolument sans effets sur la carte intellectuelle des mouvements, de leur inscription institutionnelle et des idées.

Quant à l'Autriche comme telle, c'est un fait que les tendances qui s'y sont exprimées, les influences qui s'y sont exercées, ne sont pas de même nature qu'en Allemagne. Vienne a longtemps été le pôle d'attraction des forces vives appartenant à quatre cultures et tout porte à croire qu'elle a favorisé l'éclosion de courants intellectuels qui ont trouvé en elle, malgré tout le poids de la double monarchie, un site plus accueillant qu'ailleurs. Il entre une certaine ironie dans l'idée que la Cacanerie était peut-être bien un pays pour génies⁵, mais les innombrables exemples qui viennent à l'esprit tendent bel et bien à l'accréditer.

Mais il faut ici tenir compte de plusieurs choses. Je rappellerai brièvement que l'université de Vienne a accueilli des hommes de science prestigieux dont l'influence fut remarquable : Ernst Mach, par exemple, ou Ludwig Boltzmann⁶. D'autre part, pour ce qui concerne la période que ces deux noms permettent d'évoquer, il faut aussi se souvenir que Vienne, par opposition au climat intellectuel qui dominait en Allemagne, a vu naître une attitude critique à l'égard du langage dont le *Wörterbuch* de Mauthner porte expressément la marque⁷, sans parler de Kraus, dont le combat éclaire à sa manière les réticences que pouvait inspirer un certain type de spéculation, pour ne pas dire de *verbiage*⁸. Car, par rapport à cet autre pôle intellectuel que fut Berlin, Vienne a toujours été plus favorable à une philosophie "scientifique", par opposition à la tradition qui a dominé l'Allemagne pendant tout le XIX^e siècle et une partie du XX^e, je veux dire l'*Idéalisme*, celui de Kant, de Fichte, de Schelling et de Hegel.

4. On s'en rend compte à la lecture des histoires de la philosophie offertes au lecteur français. Celle de la Pléiade, par exemple, quelles que soient ses qualités par ailleurs, fond littéralement la philosophie autrichienne dans les chapitres consacrés à la philosophie germanique. Le résultat en est un très grand nombre de lacunes ou de trop grandes généralités à la faveur desquelles l'originalité et la profondeur des penseurs autrichiens sont largement occultées.

5. Cf. R. MUSIL, *L'homme sans qualités*, op. cit.

6. Le livre de E. MACH, *Die Analyse der Empfindungen*, avec les critiques qu'il contient de la notion de *cause* et de l'illusion du *moi*, est à l'origine de discussions influentes auxquelles contribuèrent largement les réflexions de Hermann BAHR sur le thème, *Das Ich ist unrechbar*.

7. FRITZ MAUTHNER, *Wörterbuch der Philosophie*, dernière rééd., Diogenes, 1980.

8. C'est le mot qu'utilise significativement WITTGENSTEIN, à propos du *Tractatus*, pour indiquer qu'il est vierge de toute concession rhétorique au genre de profondeurs dans lesquelles s'embrent parfois les philosophes (lettre à L. von FICKER de la mi-octobre 1919, trad. franç. SUD, hors-série, 1985).

Les philosophes autrichiens ne se sont jamais tout à fait tournés vers les mêmes sources ou les mêmes influences que les philosophes allemands, et c'est exactement ce qui se cristallise, peu après la première guerre mondiale, avec la naissance de l'Empirisme logique qui n'occupera certes guère plus de dix ans la scène viennoise, mais dont l'importance fut considérable pour l'histoire intellectuelle et philosophique du XX^e siècle.

De la société Ernst Mach au Cercle de Vienne

A première vue, le Cercle de Vienne, qui allait se faire le défenseur de la "conception scientifique du monde", ne naquit qu'occasionnellement à Vienne. Moritz Schlick, qui enseignait à Kiel, en Allemagne, y fut appelé en 1922, pour succéder à Ludwig Boltzmann, qui avait lui-même succédé à Ernst Mach; Carnap, sollicité par Schlick, venait également d'Allemagne et le Cercle eut très vite, en la personne de Hans Reichenbach et de Carl Hempel, une antenne à Berlin et à Varsovie avec plusieurs philosophes et logiciens dont Tarski, par exemple, faisait partie⁹. Mais l'histoire primitive du Cercle, si l'on s'en tient aux témoignages qu'en ont laissés ses propres membres, ne commence pas à Vienne par hasard. Pour Schlick, Carnap et Neurath qui en furent les principaux protagonistes, l'implantation à Vienne possédait clairement la signification d'une opposition à la tradition philosophique allemande, et plus particulièrement à ce que représentait alors l'héritage de Kant. Carnap s'en est expliqué en soulignant la signification métaphysique que possédait à ses yeux la notion d'*a priori* chez Kant. Même à une époque où il avoue avoir été influencé par Kant, son interprétation de l'espace, par exemple, aboutit à en privilégier les propriétés topologiques en donnant une signification étroitement empirique aux relations métriques¹⁰.

Aux yeux de Schlick ou de Carnap, Kant représentait en fait la source d'un courant qui avait conduit à des excès, pour ne pas dire à des facéties qu'une philosophie scientifique se devait de répudier. Pour leurs créateurs, la naissance du Cercle de Vienne devait signifier une reconstruction de la philosophie adaptée à l'âge de la science, et ils se représentaient leur tâche comme une exigence de rénovation qui entraînait à leurs yeux un combat contre la métaphysique.

A cet égard, les positivistes logiques partageaient un certain nombre de convictions avec le fondateur du positivisme français, Auguste Comte. Mais leurs sources étaient passablement différentes; elles seules permettent d'expliquer les orientations qu'ils donnèrent à leur mouvement, que ce soit pendant la période viennoise ou plus tard, aux Etats-Unis. Ces sources sont doubles : logiques et empiriques, comme l'indique le nom qu'ils ont choisi. Sur le plan

9. Voir "La conception scientifique du monde" (1929), dans *Manifeste du Cercle de Vienne*, sous la dir. d'A. SOULEZ, Paris, PUF, 1985.

10. R. CARNAP, "Autobiography", dans P.A. SCHILPP, *The Philosophy of Rudolf Carnap*, La Salle, Illinois, Open Court, 1963.

logique, on sait que trois penseurs eurent une influence décisive sur le destin du Cercle et sa création : Frege, Russell, Wittgenstein. Des trois, un seul est Allemand, il s'agit de Frege. Mais personne n'ignore que Frege resta un penseur isolé, qu'il ne fut jamais considéré comme un philosophe — plutôt comme un logicien —, et surtout qu'une inspiration majeure de son œuvre l'oppose à Kant. Or cette opposition, associée au rôle de la logique dans le traitement des questions scientifiques et philosophiques constitue le premier héritage sur la base duquel l'empirisme logique s'est édifié¹¹.

Mais les empiristes logiques se sont également réclamés d'une autre source, plus directement associée aux sciences empiriques : les travaux d'Ernst Mach dont il faut rappeler qu'il défendit, sa vie durant, la ligne d'un empirisme philosophique aussi opposé à toute faiblesse métaphysique que, plus tard, Carnap ou Neurath. C'est sur cette double base qu'en 1926 naquit le *Cercle de Vienne*, à Vienne et contre ce que Berlin pouvait alors représenter¹².

Le “Manifeste”

Une étude plus précise exigerait que l'on prît acte des liens qui relient la philosophie de l'Empirisme logique à des sources philosophiques spécifiquement mitteleuropéennes : à Bolzano, par exemple, voire à Brentano. L'Autriche a eu ses philosophes originaux; elle a eu ses logiciens. la conception scientifique du Cercle de Vienne n'est pas née dans un désert logique et philosophique¹³. Je me contenterai toutefois, nécessité oblige, de me tourner plus précisément vers le contenu du *Manifeste* du Cercle, puisque c'est là, dans ce texte fondateur, que se trouvent exposés pour la première fois ses principes et ses fins.

11. Gottlob FREGE (1848-1925) n'a jamais obtenu, en Allemagne, la reconnaissance qui était due à son génie. Carnap, qui eut le bonheur de suivre ses cours alors qu'il était étudiant à Léna, raconte qu'un très petit nombre d'étudiants s'y intéressaient: trois, au total, dont un major en retraite, au moment dont parle Carnap. C'est à Russell, principalement, que Frege doit sa notoriété auprès du public anglo-saxon. En Allemagne, il resta ignoré de son vivant comme après sa mort. Mais Carnap explique aussi à quel point l'œuvre de Frege lui parut d'une importance capitale, non seulement pour les mathématiques, mais pour le traitement des questions philosophiques. La philosophie du Cercle y puisa l'une de ses inspirations majeures pour ce qui concerne le rôle du langage et de l'“analyse” du langage en philosophie. Cf. CARNAP, “Autobiography”, *op. cit.*

12. Le Cercle prit d'abord le nom de “Société Ernst Mach”, pour adopter très peu de temps après l'appellation de Wiener Kreis. L'empirisme de Mach, en privilégiant les sensations, paraissait offrir une base objective pour l'approche des sciences empiriques; d'autre part, la critique de la métaphysique qui avait accompagné ses efforts en faveur d'une théorie empiriste de la connaissance leur paraissait en constituer une composante indispensable.

13. Voir les aperçus de Jan SEBESTIK dans “Le Cercle de Vienne et ses sources autrichiennes” (J. SEBESTIK et A. SOULEZ, *Le Cercle de Vienne, doctrines et controverses*, Paris, Klincksieck, 1986), ainsi que “Préhistoire du Cercle de Vienne” (A. SOULEZ [dir.], *Manifeste du Cercle de Vienne*, *op. cit.*). Voir aussi les réflexions de Michael DUMMETT dans son livre *Les origines de la philosophie analytique*, trad. franç. M.A. LESCOURRET, Paris, Gallimard, 1991.

Le texte que l'on désigne sous ce nom fut offert à Schlick en 1929 par les autres membres du Cercle à l'occasion de son retour à Vienne, après un séjour aux Etats-Unis. Schlick, qui venait également de recevoir une proposition pour enseigner en Allemagne, avait pris la décision de rester à Vienne. C'est pour le remercier que ce texte lui fut offert. Les circonstances dans lesquelles il fut publié témoignent en un sens de son importance. Le "Manifeste" scellait l'action du Cercle et en proclamait officiellement le programme¹⁴.

Se réclamant de "l'esprit des Lumières" et de "la recherche antimétaphysique opposée à la pensée métaphysique et théologique", le nouvel empirisme du Cercle y forge une image nourrie d'une tradition. Outre Russell, Whitehead, William James, Mach, Brentano, Duhem, Poincaré, le texte mentionne aussi Hume et Epicure, comme pour marquer la continuité d'une ligne dont Vienne représente l'aboutissement, et non sans souligner les conditions propices que le courant y a trouvés.

Que Vienne ait été un lieu particulièrement propice à un tel développement d'idées, cela s'explique par des raisons historiques. Tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le libéralisme était la tendance politique dominante à Vienne. Les sources de son univers intellectuel sont les Lumières, l'empirisme, l'utilitarisme et le libre-échange anglais. Des savants de réputation mondiale occupaient une place de premier rang dans le mouvement libéral viennois. C'est là qu'on a cultivé un esprit antimétaphysique : qu'on se souvienne de Theodor Gomperz, traducteur des œuvres de Mill (1869-1880), Suess, Jodl et d'autres.

Mais l'acte de naissance se prolonge tout naturellement dans la présentation d'un programme dont on peut retenir les principaux traits suivants. Le "Manifeste" se donne d'abord pour l'expression d'un effort destiné à réorganiser les relations économiques et sociales, unifier l'humanité, rénover l'école, autant d'objectifs réputés "liés à la conception scientifique du monde". Il entend clairement s'opposer à la tradition philosophique en ne se proposant pas de défendre spécifiquement des thèses, mais en privilégiant plutôt une "attitude". Son but : "la science unitaire", objectif qui l'oppose à nouveau à la conviction, largement répandue en Allemagne, qu'il existe deux types de sciences, deux méthodes, celles des *Naturwissenschaften* et celles des *Geisteswissenschaften* (*Verstehen* et *Erklären*). Mais par dessus tout, le texte insiste sur le rôle de l'analyse logique du langage, sur les exigences de clarification auxquelles elle permet de répondre et sur ce qui l'oppose, en vérité, à la profondeur germanique. "La conception scientifique du monde ne connaît pas d'énigmes insolubles".

La netteté et la clarté sont visées, les lointains sombres et les profonds insondables refusés; en science, pas de "profondeurs", tout n'est que surface [...]
Tout est accessible à l'homme et l'homme est la mesure de toute chose.

Une attitude aussi radicale opposait fondamentalement l'empirisme logique à la philosophie qui se pratiquait ailleurs, et plus particulièrement en Allemagne

14. *Wissenschaftliche Weltauffassung, der Wienerkreis* texte anonyme, précédé d'une présentation signée par CARNAP, HAHN et NEURATH; trad. franç., dans A. SOULEZ, *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, PUF, 1985.

où le néo-kantisme, la *Lebensphilosophie* et la phénoménologie dessinaient l'avenir. Il en a résulté une attitude généralement différente sur de très nombreux points. Que l'on songe, par exemple, aux réactions suscitées par la publication du premier tome du *Déclin de l'Occident* en 1918. On sait comment ce livre fut accueilli en Allemagne où il devint très vite une sorte de best seller. Les seules critiques hostiles au livre qui se soient exprimées en ce temps-là sont venues d'Autriche. L'une de Robert Musil, dans un texte d'une rare clairvoyance; l'autre d'Otto Neurath, sous le titre : *Anti-Spengler*¹⁵.

Je n'ignore pas que Wittgenstein fut pour sa part d'un tout autre avis, puisqu'il mentionne Spengler parmi les influences décisives qu'il se reconnaît¹⁶. Mais Wittgenstein n'était pas Neurath, ni Carnap avec qui il n'a jamais pu s'entendre. Et si cela ne veut pas dire que Wittgenstein penchait d'un côté dont les membres du Cercle de Vienne essayaient de se garder, il n'en reste pas moins qu'à ce sujet, les positions du Cercle sont demeurées claires. Comme on s'en rend peut-être mieux compte aujourd'hui, le militantisme des membres du Cercle n'était pas seulement de nature épistémologique, mais aussi de nature sociale et politique, même si cela ne s'est pas exprimé dans des positions à proprement parler¹⁷. Leur départ d'Autriche, au moment du nazisme n'est pas un hasard. Ils n'y auraient pas été longtemps tolérés, et le nazisme leur était de toute façon insupportable. Soit dit en passant, si le positivisme n'est pas sans défauts, il semble avoir offert d'appréciables garanties à l'encontre de l'aveuglement politique dont des penseurs comme Heidegger, par exemple, n'ont pas su se préserver.

Vienne - Chicago : L'exil et le royaume

Le phénomène de l'exil autrichien n'est pas seulement aussi important que celui des intellectuels allemands qui ont fui le III^e Reich et le Nazisme¹⁸; de façon générale, comme de multiples exemples nous le rappellent dans le domaine de l'art, de la philosophie ou de la science, il fut également la source d'importantes innovations qui ont parfois fortement influencé les traditions nationales avec lesquelles il fut confronté. L'un des traits les plus significatifs du phénomène à travers lequel les artistes et les intellectuels autrichiens ont ainsi essaimé dans le monde, c'est d'avoir donné un nouvel essor à leur "tradition de l'innovation" dans leur terre d'accueil. A cet égard, l'histoire du Cercle de Vienne peut être tenue pour exemplaire.

15. R. MUSIL, "Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du Déclin de l'Occident", paru en 1921; trad. franç. dans *Essais, op. cit.*; OTTO NEURATH, "Anti-Spengler", dans *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, Bd. 1, Hölder, Wien, Pichler-Tempsky Verlag, 1981.

16. L. WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen*, trad. franç., G. GRANEL, TER, 1984.

17. Des membres du Cercle, Otto Neurath fut certainement le plus engagé politiquement.

18. Cf. JOHNSTON, dans *Présence de l'Europe Centrale*, Cadmos, op. cit.

Rappelons brièvement quelques faits. Créé par Schlick, le Cercle de Vienne a très vite bénéficié d'un écho qui lui a valu, en dehors du monde germanique proprement dit, un intérêt et un soutien qui se sont notamment manifestés par des contacts avec le monde anglo-saxon. Ainsi, Alfred Ayer raconte comment, jeune philosophe, il assista à diverses séances du Cercle, en même temps que d'autres philosophes de sa génération comme Quine, par exemple¹⁹. Que ce soit par son action militante en faveur du rationalisme scientifique, ou par ses ambitions sociales et politiques, comme on le voit chez Neurath, le Cercle a rapidement développé des actions destinées à étendre son influence bien au-delà de l'Autriche, en s'appuyant précisément sur l'écho international qui pouvait être celui de ses idées dans des pays soustraits, partiellement ou majoritairement, à l'influence de l'idéalisme allemand : la France, dans une certaine mesure, l'Angleterre, à coup sûr, et les Etats-Unis²⁰.

Mais l'arrivée au pouvoir de Hitler ne pouvait avoir pour eux d'autre issue que l'exil. Schlick était mort assassiné par un étudiant fou en 1936; Neurath était juif; il se réfugia en Hollande et mourut en 1945, après avoir toutefois échappé aux Nazis; Carnap, alors à Prague, Reichenbach et Hempel qui représentaient tous deux le Cercle à Berlin, quittèrent l'Europe pour les Etats-Unis. Dans leur ensemble, sans être tous engagés dans quelque action politique que ce soit, les membres du Cercle de Vienne partageaient des idées progressistes. Ils agirent donc en cela à l'image de nombreux intellectuels ou militants de gauche qui parvinrent ainsi à échapper aux persécutions et aux camps.

Lorsque Carnap arrive aux Etats-Unis, le pragmatisme possède en John Dewey, son plus célèbre représentant; il personnifie la philosophie américaine. Mais en peu de temps, après la guerre, les idées qui avaient vu le jour à Vienne acquièrent un tel droit de cité, dans les universités et dans les milieux philosophiques, qu'elles éclipsèrent la tradition spécifiquement américaine qui était née avec Peirce, James et s'achevait avec Dewey, mort en 1953, ayant incontestablement perdu l'audience philosophique et publique qui avait été la sienne.

S'il ne s'agissait que de résumer la singularité de ce processus par quelques formules, on pourrait être tenté de dire que, chassée par Berlin, Vienne prenait ainsi aux Etats-Unis une singulière revanche. Mais les circonstances y ont été pour beaucoup; elles voulurent que les idées auxquelles le Cercle avait attaché son nom rencontrent curieusement dans les conditions de l'exil la possibilité d'une authentique renaissance, pour ne pas dire d'un rayonnement qu'elles n'auraient probablement pas eu sans cela. Ce qui est remarquable, c'est que le contraste sur lequel le Cercle de Vienne avait initialement forgé

19. A. AYER, "Le Cercle de Vienne", dans A. SOULEZ et J. SEBESTIK (éd.), *Le Cercle de Vienne, doctrines et controverses*, op. cit.

20. On a dit qu'un accueil en France avait été envisagé. Louis Rougier faisait partie des partisans du "Cercle" et des responsables de cet éventuel accueil. Les tout premiers textes officiels, chargés de promouvoir la doctrine ont été très vite traduits en français par le Général Vouillemin, dans la série "Actualités scientifiques", publiée par les éditions Hermann.

son image changea rapidement de visage pour aboutir à l'étrange opposition qui distingue aujourd'hui la philosophie "analytique" et la philosophie "continentale". Mais il est temps d'entrer dans une analyse sensiblement plus philosophique du phénomène si l'on veut en comprendre la possibilité et le sens²¹.

La philosophie du langage ou l'adieu à la métaphysique

Le conflit qui, à travers la figure du *Cercle de Vienne*, oppose symboliquement Vienne et Berlin, est aussi celui des différends et des malentendus qui, avec l'âge de la science, n'ont cessé de se manifester depuis le XIX^e siècle. En philosophie, cette situation s'est souvent exprimée par un sentiment d'hostilité nourri de revendications destinées à assurer à la philosophie une position privilégiée dans le champ du savoir, ainsi que dans une sorte d'eugénisme philosophique et dans la volonté d'épurer la philosophie des contaminations scientistes, positivistes, psychologues, etc. Cette tendance s'exprime aussi bien chez un philosophe comme Husserl qui ne fut pourtant pas spontanément hostile à la science, que chez un adversaire résolu comme Heidegger pour qui, on le sait, "la science ne pense pas" (*die Wissenschaft denkt nicht*). Inversement, l'âge de la science a aussi engendré la tendance qui s'exprime chez les positivistes dans le privilège accordé à la science, et dans la conviction d'une vocation scientifique de la philosophie. Comme le stipule expressément le "Manifeste", *Il n'y a pas de philosophie comme science fondamentale et universelle, à côté ou au-dessus des différents domaines de l'unique science de l'expérience.*

Bien que mon propos et le temps dont je dispose me condamnent exagérément à des généralités, on voudra bien admettre que dans la période qui a suivi la guerre, la philosophie allemande, en dépit des bouleversements qu'elle a connus, n'a que modérément pris congé de l'esprit qui l'avait animé jusque là. Même pour un penseur comme Adorno, pourtant peu suspect de complaisance à l'égard de tendances comme celles qu'incarnait la phénoménologie heideggerienne, l'idée d'une philosophie scientifique ne pouvait éveiller un réel écho ou un intérêt²². De nombreuses raisons militaient donc pour que la philosophie allemande continuât de s'exercer de plus belle dans d'autres pays comme la France, et qu'une nouvelle frontière se substituât ainsi à l'ancienne, entre ce que l'on appellerait désormais la philosophie *analytique* et la philosophie *continentale*²³.

21. Carnap évoque son arrivée aux Etats-Unis en observant à quel point les conditions y étaient différentes de celles qu'il avait connues en Europe, tout particulièrement en Allemagne (cf. "Autobiography", *op. cit.*).

22. Le débat Adorno — Popper permet de s'en faire une idée (cf. *De Vienne à Francfort, la querelle des sciences sociales*, Bruxelles, Complexe, 1979).

23. L'expression semble désormais entrée dans les mœurs. On sait que l'habitude veut en effet, aux Etats-Unis, que l'on désigne sous le nom de "continentale" la philosophie européenne.

La philosophie analytique à découvert

Jusqu'ici, le récit que j'ai esquissé m'a permis de me laisser porter par le courant de l'histoire, comme si l'aventure primitivement viennoise de la "Conception scientifique du monde" m'avait entraîné d'un continent à un autre, bien au-delà des frontières que l'Autriche partage avec l'Allemagne. Quoique l'entreprise soit relativement moins aisée, on peut maintenant s'engager dans un parcours inverse.

La philosophie analytique règne aujourd'hui sur deux continents et quelques archipels dont la Grande-Bretagne, jalouse de son identité, fait cependant partie. Les conditions sont désormais réunies pour en aborder l'histoire et en étudier les sources²⁴. Ordinairement, comme on sait, on voit dans l'œuvre respective de Russell et de Moore l'origine du mouvement analytique en philosophie. Mais, comme le suggère à juste titre Michael Dummett, les véritables sources de la philosophie analytique sont peut-être "continentales"²⁵. C'est ce qui conduit Dummett à étudier plus particulièrement la contribution qui fut celle de Frege, de Brentano et de Husserl, à qui il faudrait probablement ajouter Wittgenstein. Je ne pourrais entrer ici dans sa démonstration, mais Dummett a certainement raison d'accorder toute son attention à ce qui se fait jour chez Frege, afin de voir dans sa philosophie du langage, par rapport aux problèmes avec lesquels Brentano, puis Husserl, se sont débattus, la source vive du mouvement analytique. Carnap, en tout cas, partagerait certainement ce point de vue. Or, le logicien d'Iéna est, avec Mach, le premier penseur vers qui convergèrent les fondateurs du Cercle de Vienne qui aperçurent en lui, comme nous l'avons noté, la possibilité d'échapper aux rails dans lesquels Kant avait engagé la philosophie allemande. En lui, ils trouvaient l'antidote qu'ils recherchaient. Le positivisme logique à l'américaine ne fut pas dominé par un souci différent. Mais la philosophie analytique, version "positivisme logique" ne se présente cependant pas sans aucun changement.

Par rapport à la philosophie "continentale", la philosophie "analytique" américaine peut se prévaloir d'une découverte du langage, en un sens qui ne fut jamais celui des philosophes "continentaux", de Husserl à Heidegger, et jusqu'aux "structuro" ou néostructuralistes²⁶. En cela, les positivistes logiques sont les dignes héritiers de Mauthner, de Kraus et de Wittgenstein. Les problèmes de philosophie sont à leurs yeux des problèmes de "langage", et ils

24. L'expression "philosophie analytique" ne recouvre évidemment pas uniquement la composante empiriste dont le positivisme logique fut l'élément majeur. Mais pour cette branche-là, on peut en effet considérer que le moment est venu d'en faire l'histoire. Cf. Michael FRIEDMAN, "The Re-evaluation of Logical Positivism", *The Journal of Philosophy*, vol. LXXXVIII, Nr. 10, oct. 1991.

25. Michael DUMMETT, *Les sources de la philosophie analytique*, trad. franç., M.A. LESCOURRET, Gallimard "Essais", 1991.

26. Cette "découverte" se conçoit au moins sous deux angles, en vérité, celui que firent prévaloir des auteurs comme Carnap, dans une inspiration qui fut primitivement celle de Frege, Russell et le *premier* Wittgenstein; celui qui prévalut, d'autre part, dans la "philosophie du langage ordinaire", sous l'influence, notamment, du *second* Wittgenstein.

réclament en tant que tels un traitement "linguistique". Mais on peut aussi se demander si en opérant un "tournant linguistique", les empiristes logiques n'ont pas poursuivi, sur le terrain de la science, un projet que les philosophes européens ont poursuivi sur d'autres voies, sans se préoccuper du rôle que joue le langage dans les processus cognitifs en général. La philosophie linguistique n'a-t-elle pas consisté à prêter au langage les fonctions attribuées jusqu'alors à l'esprit ? Les philosophes empiristes et logiciens étaient-ils moins transcendantalistes que leurs homologues néo-kantiens ou phénoménologues ? La valeur qu'ils accordaient à la science n'était certes pas la même, et celle qu'ils accordaient au langage non plus, mais le souci des démarcations, le projet de fonder la connaissance n'en ont pas moins connu chez eux un prolongement qui, pour un auteur comme Rorty, apparente leur tentative à une ultime version du projet kantien²⁷.

Si cela tend à se faire jour aujourd'hui, c'est parce que le programme du positivisme logique, l'issue américaine du Cercle de Vienne, par conséquent, a globalement échoué²⁸. L'alternative viennoise, celle qui vit le jour avec le Cercle de Vienne dans les années vingt, n'était qu'un détour provisoire dont le plus court chemin a fini par avoir le dessus. Ce qui ne veut pas tout à fait dire que Vienne a été vaincue par Berlin. En un sens, si l'on songe à ce que j'ai voulu associer à l'image de ces deux "villes énormes", pour parler comme Rimbaud, Vienne et Berlin se sont plutôt révélées des impasses. A ceci près que Vienne a dû emprunter le chemin de l'exil. Cela lui fut-il vain ? On peut avoir quelques raisons d'en douter.

E pur si muove

Le cycle évoqué semble nous conduire à une fin, tant ce thème : *fin* de la philosophie, *fin* de l'histoire, nous est désormais familier. Avant de s'imposer à nous, il s'est aussi exprimé à Vienne. Que l'on songe à ce sentiment diffus qu'évoque Musil au début de *L'homme sans qualités*, lorsqu'il suggère qu'à Vienne le temps paraissait se déplacer à la vitesse d'un chameau. Une conviction semblable s'est également exprimée, au moment de la première guerre mondiale, dans les thèses de Spengler, et dans écho qu'elles ont eu. Il n'est pas jusqu'aux travaux de physiciens comme Boltzmann qui n'aient éveillé des angoisses de ce genre. Je sais bien que nous avons affaire à un sentiment qui s'est nourri de multiples sources, puisqu'on peut même y compter celles que la seconde loi de la thermodynamique a fait jaillir dans les esprits. La philoso-

27. R. RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*, trad. franç., T. MARCHAISSE, *L'homme spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1991.

28. Les signes de cet échec se manifestent dès les années cinquante avec les travaux de Quine. Sur les différents épisodes qui ont marqué l'évolution et le déclin de l'empirisme, on peut lire, outre l'ouvrage de R. RORTY mentionné, P. JACOB, *L'empirisme logique*, Paris, Minuit, 1980, ainsi que l'anthologie publiée par le même auteur sous le titre *De Vienne à Cambridge*, Paris, Gallimard, 1980.

phie européenne (“continentale”), disons Berlin si vous le voulez bien, a-t-elle seulement cessé, depuis plus d’un siècle, d’en être obsédée ? Nous vivons à l’âge présumé de la fin de la métaphysique, d’une histoire de l’être qui, comme présence, s’achève : l’histoire du *logocentrisme*, pour parler comme Derrida, comme si l’unique tâche que la philosophie puisse aujourd’hui s’assigner consistait à déconstruire les textes où celle-ci s’illustre. D’une fin de siècle à une autre, les perspectives semblent n’avoir guère changé. Comment s’étonner, après cela, que Vienne apparaisse à certains comme le premier berceau de la *post-modernité* ?

A première vue, la naissance du Cercle de Vienne coïncide aussi avec la fin de la philosophie, au sens où l’un de ses objectifs fut de l’achever en hâtant le développement d’une philosophie scientifique appelée à surmonter la métaphysique, conformément aux vœux de Carnap²⁹. Mais les empiristes logiques ont associé à ce qu’ils se représentaient, à tort ou à raison, comme une nécessité une idée de progrès qui leur a survécu. La *tradition de l’innovation* née à Vienne s’est mariée, aux Etats-Unis, avec un esprit qui fut aussi celui du pragmatisme. Avec Quine, Goodman, Davidson, Putnam ou Rorty, pour m’en tenir à ces seuls noms, le positivisme logique a vu peu à peu se lézarder la façade qu’il avait patiemment construite. Mais cela n’a pas empêché Carnap de poursuivre sa tâche, révisant, à chaque fois que cela était nécessaire, les positions qu’il lui fallait abandonner. Son attitude fut tout à fait semblable à celle de Frege lorsqu’il apprit, par une lettre de Russell, que ses efforts d’une vie étaient radicalement compromis. Carnap rappelle, dans son autobiographie, que Frege venait juste d’achever ses *Grundgesetze der Arithmetik* lorsque Russell y découvrit les paradoxes qui en minaient la construction. Frege ne s’en émut pas outre mesure ; il poursuivit son travail et lorsque le jeune Wittgenstein vint le voir il lui conseilla d’aller étudier à Cambridge, chez Bertrand Russell.

Le mariage du positivisme logique et du pragmatisme a préservé les philosophes qui en font partie, y compris ceux qui s’en sont séparés, comme Putnam ou Rorty, des convictions et des nostalgies qui se sont emparées de la philosophie avec Heidegger. Aujourd’hui où l’opposition d’une philosophie “analytique” et d’une philosophie “continentale” ressemble de plus en plus à une survivance qui se nourrit du seul poids des habitudes, la légère dose de pragmatisme qui a toujours animé l’esprit philosophique viennois se rappelle à nous pour se démarquer, encore une fois, des obsessions et de la dramatisation dont le philosophie européenne semble avoir fait un ultime recours. On ne l’a peut-être pas suffisamment remarqué, mais Ulrich, le héros de *L’homme sans qualités* nous en donne une assez bonne image. Au fond, l’esprit d’*expé-*

29. Cf. R. CARNAP, *Ueberwindung der Metaphysik*, trad. franç. dans A. SOULEZ, “Le dépassement de la métaphysique par l’analyse logique du langage”, *Manifeste du Cercle de Vienne, op. cit.*, où Carnap soumet à une analyse logique un échantillon d’énoncés issus de *Was ist metaphysik*, de Heidegger, en les présentant comme des “fautes logiques grossières”. Par exemple, à propos du néant : “*Das Nichts nichtet*”.

rimentation dont il se réclame, non sans provocation, pour l'âme comme pour le corps, constitue une illustration intéressante de la lointaine issue que Vienne vit offrir à son rêve américain³⁰.

Jean-Pierre COMETTI



30. Il existe des analogies tout à fait frappantes entre certaines réflexions d'Ulrich, en particulier celles qui concernent les sciences ou l'esprit scientifique, et certaines orientations du pragmatisme de Dewey. On comparera, par exemple, les propos d'Ulrich sur la morale, ou encore l'essai de MUSIL, *L'homme mathématique*, avec des pages comme celles qui ouvrent le livre de DEWEY, *Reconstruction in Philosophy*.

DIE INTELLEKTUELLEN MITTELEUROPAS ZWISCHEN WIEN UND BERLIN

Eine vergleichende Betrachtung der Geschichte der Intellektuellen Wiens und Berlins gilt für uns als ein seit langem ersehnter Schritt. Eine stattliche Anzahl bereits erzielter Ergebnisse in verschiedenen Teilgebieten konnte nicht weiter präzisiert werden, weil die unumgängliche Parallele zwischen Wien und Berlin nicht erschlossen und deshalb auch identische Phänomene unterschiedlich rekonstruiert worden sind¹. Was jedoch für die einzelnen Problemkomplexe gilt, gilt für ganzheitliche Fragestellungen in erhöhtem Maße. So ist uns die Herausforderung, die Berliner Moderne mit der Wiener Moderne zu vergleichen, sowie diesen Vergleich historisch, analytisch, ideengeschichtlich und methodisch auszubauen, ein besonders wichtiger strategischer Schritt, um die Prozesse dieser beiden "Modernen" und dadurch auch den Gesamtprozeß der europäischen Moderne zu verstehen und deuten zu können².

Diese Arbeit ist heute aktueller denn je. Die Inhalte, die Ergebnisse der Vorkriegsmoderne erscheinen in der post-sozialistischen, post-industriellen und post-modernen Geistigkeit unseres Kontinents als eine wieder erwachende Tradition. Man kann in der Geschichte nicht zurückgehen. Eine bewußte und allseitige Reflexion dieser Moderne der Vorkriegszeit kann trotzdem dazu beitragen, daß unsere post-moderne Moderne wahre Identität findet³.

Unsere erste sich auf die entscheidenden Rahmenbedingungen der Moderne(n) beziehende These bezieht sich auf die grundlegende Differenz der

1. Ein viel — wenn auch nicht alles — sagendes Beispiel dafür liefert die Problematik des "Impressionismus" in Wien und Berlin. Während Jost Hermand, im Rückgriff auf die zeitgenössische Interpretation von Richard Hamann, schon 1966 eine in vielem problematische, nichtsdestoweniger aber ganzheitliche und anspruchsvolle, Interpretation des "Berliner" Impressionismus lieferte (Richard HAMANN / JOST HERMAND, *Impressionismus*. Zweite, unveränderte Auflage, Berlin, 1966), nahm die Erforschung des Wiener Impressionismus in den Arbeiten vor allem William M. Johnstons und (wenn es nicht als auktoriale Unbescheidenheit aussieht) Andre Kiss' erst später einen schwungvolleren Start. Trotzdem bleibt eine komparative Sichtweise, die den Impressionismus in Wien und Berlin vergleichen würde, so gut wie eine Mangeldisziplin, obgleich es auf der Hand liegt, welche Hoffnungen ein konsequent durchgeführter und auch sozialgeschichtlich untermauerter Vergleich wecken kann.

2. Wir sind der Ansicht, daß es auch ein Phänomen der europäischen Gesamtmoderne gibt (cf. Andre KISS, *Szecessió egykor és most [Jugendstil - einst und heute]*, Budapest 1984).

3. Es gibt eine ganz breite Palette von Möglichkeiten, die Gesamtmoderne der Vorkriegszeit mit der Postmoderne unserer Tage zu vergleichen. Eine Reihe auffälliger Ähnlichkeiten ergeben sich beispielsweise aus den gemeinsamen "individuellen", "anti-totalitären" sowie "konsumfeindlichen" Einstellungen.

beiden politischen MACHTKOMPLEXE⁴. Hinter der deutlichen Differenz der beiden, der deutschen und der österreichisch-ungarischen "Machtkomplexe", steht eine lange Reihe, zum Teil langatmiger historischer Entwicklungen, aus der hier nur das Schicksalsjahr 1848 genannt werden kann. Das Jahr 1848 brachte nämlich den beiden, d.h. den preußisch-deutschen und den österreichischen Eliten zwei ganz verschiedene Grunderfahrungen. Für die preußische Elite verstärkten diese Erfahrungen die "Richtigkeit" der damals schon seit Jahrhunderten gehegten Zielvorstellungen, der deutschen Einheit; sie leiteten auch die Modernisierung des Landes mit dem Instrumentarium der politischen Macht von oben und unter konsequenter Ausschließung der Machtansprüche von neuen aufstrebenden Klassen ein. Für die habsburgisch-österreichische Elite machte das Jahr 1848 — in striktem Gegensatz dazu — deutlich, daß diese Elite sich selber an die Spitze der möglichen Modernisierung LIBERALEN ZUSCHNITTS stellen mußte. Für die 70er und 80er Jahre entstand somit in Deutschland ein NATIONAL-ETATISTISCHER Machtkomplex, der mit der Monarchie im Zentrum gegen einen Liberalismus westlicher Prägung von Anfang an energisch auftrat. Dieser national-etatistische Machtkomplex bekämpfte außerdem die Sozialdemokratie und die Kirche⁵. Und es war nur eine Frage der Zeit, wann aus diesem national-etatistischen Machtkomplex auch noch ein wirtschaftlich-militärischer Machtkomplex oder eben ein militärisch-imperialer Machtkomplex werden sollte⁶.

Im Habsburgerreich, im späteren Österreich-Ungarn, entstand nach 1848 ein multinationaler Machtkomplex, der das Prinzip des monarchischen Absolutismus mit einem mehr oder weniger funktionierenden parlamentarischen Liberalismus zu vereinigen mußte. Eine ganz besondere Bedeutung hatte dabei die Tatsache, daß das absolutistische Prinzip aus seinen verbrieften Vorrechten nur ganz selten Gebrauch gemacht hatte, d.h. daß der parlamentarische Liberalismus auf weiten Strecken als ungestört funktionierendes System gedacht werden konnte. Dies heißt aber wiederum auch nicht, daß dieser Absolutismus nicht wirksam gewesen wäre oder daß er sich seiner historischen Verantwortung hätte entziehen können. Denn es ergab sich aus der Logik dieser Konstruktion, daß der Absolutismus erst in den allerwichtigsten Entscheidungen seinen Willen zur Geltung gebracht hat.

4. Mit Absicht wählten wir den Begriff "Machtkomplex" für die Bezeichnung jener Struktur des Überganges, welche Elemente des Parlamentarismus, des sich stets ausdehnenden Wahlrechts und der modernen Demokratie mit Elementen eines Weiterbestehens von historisch vererbten Machtzentren, wie Monarchie, Kirche, Armee etc. miteinander verbindet.

5. Es ist eine verbreitete Meinung, daß die liberale Ära in Deutschland bis etwa zum Ende der siebziger Jahre so gut wie intakt aufrechterhalten worden war. Wir respektieren die für diese These sprechenden Argumente, auch dann, wenn wir die Entstehung des national-etatistischen Machtkomplexes vor allem durch den Verzicht von breiten, bis dahin liberal geltenden Schichten auf eine Verfassung "französischen" Stils definieren.

6. Die persönliche Bedeutung Kaiser Wilhelms II. war gewiß eine sehr extreme, so extrem, daß an seinem Beispiel sogar scheinbar abstrakte Fragestellungen über die historische Rolle des Einzelnen diskutiert werden könnten. All das bedeutet aber nicht, daß im Wilhelminismus nicht der seit 1871 im Ausbau begriffene national-etatistische Machtkomplex seine potentiell bereits vorgeprägte "Weiterentwicklung" erlebt habe.

Von unmittelbarem theoretischem Interesse ist die Anekdote, die Koloman Tisza Albert Apponyi erzählte, daß er, lange Zeit Ministerpräsident Ungarns, manchmal sogar vergessen habe, daß er noch einen Vorgesetzten habe, eben den Kaiser Franz Joseph⁷. Der Unterschied ist augenscheinlich: Es war so gut wie unmöglich, Kaiser Wilhelm in Deutschland für längere Zeit zu vergessen. Damit sei überhaupt nicht gesagt, daß in Österreich-Ungarn das absolutistische Prinzip nicht am Werke war, seine Rolle war hier in den wenigen Äußerungen, wie beispielsweise in der Frage der Kriegserklärung, um so entscheidender. Trotzdem näherte sich aber die politische Realität Österreich-Ungarns einem Modell, für welches eine merkwürdige Gewaltenteilung charakteristisch war, eine Gewaltenteilung, in der der parlamentarische Liberalismus freie Entfaltung genießen konnte.

Die ZWEITE These über die beiden Moderne(n) versucht, aus den siegreichen Paradigmen relevanter Wissenschaften, bzw. Denkrichtungen die entsprechenden Konsequenzen für die beiden Metropolen des modernen Geistes zu ziehen. So läßt sich aussagen, daß in Berlin in der Periode der Moderne Paradigmen gesiegt haben, die mit der Existenz, aber auch mit den expliziten Erwartungen des national-etatistischen Machtkomplexes kompatibel waren und daher eine entsprechende konkrete Vermittlung zwischen dem national-etatistischen Machtkomplex und der Modernisierung des Landes herstellen konnten. Die wichtigsten hier gemeinten Paradigmen sind der philosophische Neukantianismus, der Historismus und der Kathedersozialismus.

Daß der Neukantianismus, weitgehend unabhängig davon, wie man ihn immanent-philosophisch beurteilen sollte, eine Philosophie der Versöhnung zwischen Wissenschaft und Religion, und dementsprechend zwischen philosophischer Modernisierung und national-etatistischem Machtkomplex gewesen ist, läßt sich unschwer einsehen⁸. Der Historismus der nach-achtundvierziger Zeit macht nicht nur die Frage der deutschen Einheit von strukturellen, politi-

7. Vgl. Endre Kiss, "Apponyi Albert, az ideológus és politikus." In: *Történelmi Szemle*, 1986/1. 1-38. — Ein ganz besonderes Kapitel, welches spezifisch in unseren ideologiekritischen Zusammenhang gehört, ist selbstverständlich Robert Musils Herausforderung des österreichisch-ungarischen Absolutismus in *Der Mann ohne Eigenschaften*. Im Geiste unseres Ansatzes halten wir es für sehr charakteristisch, daß selbst Musil dieses Phänomen mit einiger Schizophrenie beurteilt. Einerseits betrachtet er diesen Absolutismus als harmlos, sogar als einen Absolutismus mit "menschlichem Antlitz". Andererseits stellt er, beispielsweise in der Entwicklung der Parallelaktion, die "letzten Endes" zur Geltung kommende Allgegenwärtigkeit dieses absolutistischen Prinzips dar.

8. Eine Facette dieses Tatbestandes beleuchtet Klaus Christian Köhnke so: Im Jahre 1876 schien so auch in Deutschland das metaphysische Zeitalter zu enden, und wenn nicht äußere Umstände es verhindert hätten, dann wäre wohl mit diesem Jahre der Positivismus zu einem endgültigen Durchbruch gelangt, In: Kl.-Ch. KÖHNKE, *Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus*, Frankfurt am Main, 1986, S. 407. — Vgl. ferner Endre Kiss, "Két döntő évtized. A filozófia tudat átrendeződése 1848 után". In: *Világosság*, 1988/3. — Eine viel-sagende Distanzierung bei Rickert, der im Zeichen dieser VERSÖHNUNGSTENDENZ die positive Wissenschaft von der Erkenntnistheorie trennt: "Gerade dadurch, daß wir den Zweifel auf das erkenntnistheoretische Gebiet einschränken und die Sicherheit der Ergebnisse empirischer Wissenschaften auf ihrem Gebiete unangetastet lassen, gewinnen wir für die Erkenntnistheorie ein eigenes Gebiet." Heinrich RICKERT, *Der Gegenstand der Erkenntnis*, Berlin, 1904. VIII.

schen und sozialen Komplexen und Kriterien unabhängig. Die Tatsache, daß eben der Historismus als Ideologie der Modernisierung auftritt, heißt, daß der Sieg des Historismus die Interessen des Althergebrachten garantierte. So konnte das Neue nur als Fortsetzung des Alten erscheinen. Dieser Primat des Historischen erwies sich im damaligen politischen Kontext als eine UNMITTELBARE Legitimation des national-etatistischen Machtkomplexes. Ebenfalls galt der hegemon gewordene Kathedersozialismus als eine Richtung, welche zwischen national-etatistischen und modernisierenden Ansprüchen bewußt vermitteln wollte.

Einen besonderen Stellenwert hat dabei in ideologiekritischer-kultursociologischer Sicht das Phänomen der BILDUNG, wie sie vor allem in Thomas Manns Essayistik und Belletristik zu einer repräsentativen Darstellung gekommen ist. Von unserer Perspektive aus erscheint dieser so verbreitete Begriff der Bildung, aber auch das soziale Gebilde des Bildungsbürgertums im Sinne Thomas Manns überhaupt, eher als eine Idealisierung, der eine mehr oder weniger direkte Abhängigkeit von den Inhalten und Erwartungen des national-etatistischen Machtkomplexes gegenübersteht⁹.

Den in Deutschland hegemon gewordenen Paradigmen des Neukantianismus, Historismus und Kathedersozialismus stehen in Österreich-Ungarn der POSITIVISMUS, der (positivistische) PRÄSENTISMUS und die ÖSTERREICHISCHE SCHULE DER NATIONALÖKONOMIE gegenüber. Es handelt sich um Richtungen, die in beiden Ländern um die Hegemonie gekämpft haben. Aus diesem Grunde hat der Sieg der einen in Deutschland, sowie der Sieg der anderen in Österreich-Ungarn einen tiefgehenden Signalwert. Keine historische Interpretation vermag die Bedeutung jener Tatsache zu relativieren, daß, während im Neokantianismus ein Prinzip der Versöhnung zwischen Wissenschaft und Religion und dadurch auch zwischen Wissenschaft und national-etatistischen Machtkomplex immanent enthalten ist, der philosophische Positivismus weder die eine, noch die andere Art der Versöhnung anstrebt, darüber ganz zu schweigen, daß gerade wegen der prinzipiellen Eindeutigkeit und Kohärenz der positivistischen Denkweise dieser Positivismus in Österreich-Ungarn noch zusätzliche AUFKLÄRERISCHE und SOZIALREFORMERISCHE Funktionen übernimmt¹⁰.

Die Kontroverse zwischen Neukantianismus und Positivismus war nicht nur für die Polarität Deutschland-Österreich charakteristisch, sie galt mit vollem Recht auch als eine im wörtlichen Sinne genommene schicksalhafte Entscheidung des europäischen Denkens. Als weniger bekannt darf die zweite Gegenüberstellung unseres Vergleichs angesehen werden.

9. Es wäre aber ungerade Thomas Manns vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Bildungsbegriff nicht wahrzunehmen. Er sieht insbesondere in *Der Tod in Venedig* die nahe Verbundenheit, wenn sogar nicht die Abhängigkeit dieser Bildung vom national-etatistischen Machtkomplex. Während wir dieser Bestimmung von Georg Lukács im wesentlichen zustimmen, halten wir die These über Aschenbachs "Preußische Haltung" als Fehldeutung.

10. Darüber siehe Endre Kiss, *Der Tod der k.u.k. Weltordnung in Wien*, Wien-Köln-Graz, 1986. Zu erwähnen ist auch die Tatsache, daß beispielsweise der Positivismus des Wiener Kreises in breiten Flächen eine politisch links stehende Richtung war.

Der dem Historismus auf österreichisch-ungarischer Seite gegenüberstehende umfassende Begriff eines PRÄSENTISMUS ist ein terminologischer Versuch des Verfassers dieser Zeilen, jenen gemeinsamen Zug der politischen und geistigen Objektivationen namhaft zu machen, der die generelle Perspektive, wenn nicht gar das VORRECHT der Gegenwart jedem Historischen gegenüber zum Ausdruck zu bringen suchte. Während sich in Deutschland der Historismus als integrative Ideologie der Moderne durchsetzen konnte, erwies sich der Präsentismus ebenfalls als eine integrative Ideologie der Modernisierung in Österreich-Ungarn. Während also die Moderne in Deutschland zwangsläufig als organische Fortsetzung der historischen (Vor)Geschichte erscheinen mußte, warf der österreichische Präsentismus im Prinzip jede Institution kritisch auf die Wagschale der Gegenwart.

Diese Einstellung war eine Komponente der aufklärerisch-kritischen Impulse, die von diesem Präsentismus ausgingen. Der Hinweis auf die Historizität betreffenden Gegenstände einerseits, der Hinweis auf die ausschließlich nur in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit, in ihrem *hic und nunc* interpretierbaren Gegenstände andererseits polarisierten die Gesellschaft bis in die Politik hinein.

Im Vergleich der hegemonen Paradigmen in Deutschland, bzw. in Österreich-Ungarn, erscheinen der Kathedersozialismus und die österreichische Schule der Nationalökonomie als Antipoden. In der Gegenüberstellung von Kathedersozialismus und österreichischer Schule der Nationalökonomie läßt sich sowohl der Gegensatz "Historismus" – "Präsentismus", als auch der zwischen dem "Kompromiß" mit dem national-etatistischen Machtkomplex und der Ablehnung jedes Kompromisses auf der Seite des Positivismus nachweisen¹¹.

Die Anerkennung des national-etatistischen Machtkomplexes führte in Deutschland zu einer selektiven Einstellung bezüglich der Aufgaben der Moderne. Selbst der national-etatistische Machtkomplex war an einer "selektiven" Modernisierung sämtlicher sozialer Bereiche interessiert. Selektive Modernität und Kompromißbereitschaft gegenüber dem national-etatistischen Machtkomplex bedingen sich also gegenseitig.

Hinter dieser Selektion stand aber kein vordergründiges Prinzip der politischen und sozialen Anpassung. Die konkrete Selektion der Möglichkeiten von Moderne erfolgte in vielen Fällen ohne bewußte versöhnlerische Motivationen¹².

Diese Selektivität in der Moderne läßt sich in Österreich-Ungarn selbst in hegemon werdenden Paradigmen nicht nachweisen. Weder der *par excellence* österreichische Positivismus in Philosophie und Fachwissenschaften,

11. Es ist ein entscheidender Bezugspunkt für die Konzeption unseres Versuchs, daß zwischen Carl Menger und Schmoller, was diese beiden Richtungen betrifft, tatsächlich ein leidenschaftlich geführter Methodenstreit ausgefochten worden ist.

12. Zum größten Teil gingen diese Einsichten auf Evidenzvorstellungen zurück, die ihrerseits auf die Ungleichzeitigkeit von vielen geistigen Inhalten hinweisen. Andererseits aber — und darüber sind die konkreten Angaben in Köhnkes bereits zitiertem Buch geradezu verräterisch — sind Karrieremotive auch nicht unwesentlich.

noch die transdisziplinäre Einstellung des Präsentismus oder eben die österreichische Schule der Nationalökonomie faßten ihre in die Richtung der Modernisierung weisenden sachlichen Aufgaben selektiv auf. Dies zeigt auch, daß es ihnen auch politisch-sozial möglich war, die sich auf die Richtung der Modernisierung auswirkenden Potentiale ihrer Methodik und ihrer sachlichen Resultate kohärent und konsequent zu verwirklichen. Diese Konsequenz machte unter anderen auch möglich, daß die hegemon gewordenen Paradigmen in Österreich-Ungarn ihre direkten zivilisatorisch-aufklärerischen Aufgaben optimal wahrnehmen konnten.

Dies bedeutete aber wiederum keinen allseitigen Triumph des Präsentismus oder der durch ihn verbundenen zahlreichen neuen geistigen Bewegungen. Die der immanenten Selektivität gegenübergestellte Kohärenz und Kompromißlosigkeit des (österreichischen) Präsentismus polarisierte die Gesellschaft und ermöglichte eine direkte Auseinandersetzung zwischen Vertretern des "Alten" und des "Neuen", wobei hinter dieser Polarisierung in jedem Fall die Pole "Historismus" – "Präsentismus" nachgewiesen werden könnten. Trotz der vielen Erfolge wollen wir also nicht den SIEG des Präsentismus als unsere These über Österreich-Ungarn in den Mittelpunkt stellen. Der Sieg der Moderne auf jedem Gebiet besteht in ihrer Fähigkeit, die Gesellschaft öffentlich zu polarisieren und einen öffentlichen Kampf zwischen den Vertretern des "Alten" und des "Neuen" einzuleiten.

An dieser Stelle eröffnet sich auch der Weg, die aus unserer Perspektive rekonstruierte Gegenüberstellung der hegemonen Paradigmen in Deutschland und in Österreich-Ungarn auch als zwei Arten der modernen Rationalität zu interpretieren. Die Kohärenz und Konsequenz des transdisziplinären Präsentismus induziert auf eine selbstverständliche Weise auch eine kohärente Rationalität, während es ebenfalls auf der Hand liegt, die selektive (geistige) Modernisierung auch als eine selektive Rationalität zu interpretieren.

Die Selektivität bei der Konstitution der modernen Inhalte, aber auch der modernen Rationalität selber führte mit Notwendigkeit auch zu der Situation, daß die deutsche Moderne unter eine mehrfache ideologische Kontrolle geraten ist. Eine selektive Kontrolle über die Inhalte jeder möglichen Modernität übte vor allem der national-etatistische Machtkomplex aus, das gleiche taten aber auch die Kirche und die ideologischen Wortführer der Sozialdemokratie. Ein wesentlicher Bestandteil dieser selektiven Kontrolle war eben die bewußte Auflösung der *par excellence* modernen Inhalte in der Geschichte, das Vorherrschen historischer Interpretationsmuster. Ein kaum überbietbares Beispiel liefert dafür Franz Mehrings Option, in der er anstatt soziologisch-authentisch artikulierbarer Inhalte der Existenz der Arbeiterklasse oder anstatt einer Assimilierung der Inhalte der europäischen "bürgerlichen" Moderne durch die Kultur der Arbeiterklasse einem Kultus der deutschen Klassik inmitten einer geistigen Bewegung der Arbeiterklasse das Wort geredet hat¹³. Auf diese Weise kam die Moderne in Deutschland nicht ins

13. Vgl. darüber Endre Kiss, "Geschichte und Weltanschauung. Literaturtheorie bei Franz Mehring und in 'Die Neue Zeit'". In: *Annales Universitatis Scientiarum de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Philosophica et Sociologica*, Budapest, 1983. 231-249.

Zentrum einer Auseinandersetzung über die Möglichkeit, die Wertvorstellungen der Gesellschaft zu verändern. Sie konnte nicht, wie es in Österreich-Ungarn der Fall gewesen ist, polarisieren. Das Alte und das Neue trennten sich nicht auf eine diskursbildende Weise.

Die umfassende Praxis der Selektion nahm der Gesellschaft die Möglichkeit, das Neue einheitlich wahrzunehmen, es dem Alten auf explizite Weise gegenüberzustellen, für das Neue öffentlich zu kämpfen und im Laufe dieses Kampfes geistige Mutationen zu erleben. Mit selektierten modernen Inhalten kann man sich nämlich nicht eindeutig identifizieren. Die Konsequenzen dieses Tatbestandes lassen sich noch lange nicht adäquat ermessen. So konnte die Moderne innerhalb der deutschen Gesellschaft nicht zu einer existentiellen Erfahrung werden.

Endre KISS



BERLIN ET VIENNE DANS LA RHÉTORIQUE CONSERVATRICE DU DÉBUT DU SIÈCLE

Berlin et Vienne, sites de la modernité ? C'est bien ainsi que les deux métropoles ont été perçues au tournant du siècle par une certaine droite littéraire conservatrice et réactionnaire¹, rejetant non seulement les "modernités" littéraires qui y proclamaient orgueilleusement leur originalité, mais aussi le processus de modernisation qui s'y déroulait de façon si impressionnante. Peut-être n'est-il pas inutile, dans le cadre qui est le nôtre, de faire place à cette perception dans la mesure où cet antimodernisme est lui-même une forme de la modernité, comme son ombre portée, son négatif.

Des deux villes, c'est indubitablement Berlin qui a suscité les réactions de rejet les plus vives. Pour des raisons historiques faciles à comprendre. Malgré, ou plutôt à cause de la pluridimensionnalité de l'État autrichien, Vienne était depuis longtemps devenue un centre, un peu comme Paris en France. Elle avait été le siège de tous les grands événements de l'histoire de l'Autriche des Habsbourg. La modernisation de l'État et de la société depuis Joseph II avait renforcé cette centralité tant sur le plan culturel que sur le plan politique². Capitale tardive d'une nation attardée, Berlin n'a pu prétendre d'emblée jouer le même rôle central. Certes, les esprits les plus clairvoyants savaient depuis 1848 que l'unité allemande ne pourrait se faire que sous l'autorité de la Prusse. Mais précisément, aux yeux de beaucoup d'Allemands, la Prusse n'était pas l'Allemagne. Notamment sur le plan culturel, elle passait — et sa capitale Berlin n'échappait pas à ces préventions — pour un pays un peu inculte, uniquement soucieux d'organisation, de développement, de puissance. C'est Nietzsche par exemple qui, au début de sa première *Intempestive* sur David Strauss (1873), exprime sa crainte que la victoire de l'Allemagne sur la

1. L'ouvrage fondamental dans ce domaine est la thèse d'État, malheureusement non publiée, d'Hildegard CHATELLIER, *Conservatisme et fascisme. Esthétique et idéologie dans l'œuvre théorique de la droite littéraire en Allemagne de 1890 à 1933*, présentée à Paris IV en 1988 (trois tomes, 1133 pages dactylographiées). Nous lui devons beaucoup pour cet article.

2. Cf. Manfred WELAN, "Wien- 'eine Welthauptstadt des Geistes'. Realbedingungen als Idealbedingungen ?", in Peter BERNER, *Wien um 1900 : Aufbruch in die Moderne*, Oldenbourg, München/Wien 1986, p. 40-41 : "Wiens Aufstieg war mit seiner Funktion als Reichs-, Haupt- und Residenzstadt als mehrfachem Zentrum zusammengehangen. Zentrum der Gegenreformation, des Katholizismus, des Barock, des Abwehrkampfes gegen die Türken, des Absolutismus, der dynamischen Staatsidee der Habsburger, der österreichischen Aufklärung, des Widerstandes gegen Napoleon, der europäischen Diplomatie, der Romantik, der erneuerten Katholizität, der politischen Reaktion, der Revolution, des Neoabsolutismus usw. Diese Rolle der Kaiserstadt wurde im Zuge des zentralistischen Staatsbildungsprozesses und der Modernisierung der Gesellschaft verstärkt wirksam".

France en 1871 ne signifie “l’extirpation de l’esprit allemand au profit du Reich allemand”. Dès novembre 1970, dans une lettre à Carl von Gersdorff, il avait avoué — sans doute sous l’influence de Burckhardt — qu’il tenait la Prusse pour une puissance hautement dangereuse pour la culture³.

Nietzsche, malgré quelques élans patriotiques encore sensibles dans la *Naissance de la tragédie*, n’était pas un nationaliste allemand. Plus paradoxale est la position d’un certain nombre de nationalistes allemands qui, tout en se félicitant de l’édification du Reich, en critiquent la décadence culturelle. Régionalistes convaincus, ils éprouvent une grande méfiance à l’égard du centralisme politique et de l’hégémonisme culturel berlinois. Ils se réclament de la grande culture idéaliste allemande du passé, de Goethe notamment, pour dénoncer la platitude et le matérialisme du Reich. Ils rêvent d’une synthèse entre culture et politique, Potsdam et Weimar, *Geist und Macht*, qui ferait de l’Allemagne, enfin, une nouvelle Grèce. Le succès de leurs ouvrages, qui nous paraissent aujourd’hui si indigestes, auprès de la bourgeoisie cultivée (plus précisément : de la moyenne bourgeoisie cultivée ou de la bourgeoisie moyennement cultivée !) prouve qu’ils sont en accord avec une mentalité ou une sensibilité répandue à l’époque. Il est dû pour une large part au fait que leur critique se colore la plupart du temps d’une teinte *völkisch* plus ou moins prononcée. Dans la culture moderne qu’ils voient s’installer dans les grandes métropoles, et surtout Berlin, ils décèlent une menace pour l’être allemand dans ce qu’il a de plus profond et de plus authentique. Le procès qu’ils mènent contre Berlin, Vienne, Munich, Hambourg, Dresde et “l’américanisme”, c’est-à-dire la modernité industrielle et commerciale qui s’y installe, s’inscrit dans le contexte du pessimisme culturel et, plus précisément, dans ce courant d’hostilité à la grande ville qui depuis le Romantisme tardif⁴ n’a cessé de s’amplifier en Allemagne. Rappelons pour mémoire le célèbre chapitre de *Zarathoustra* (“Speie auf die große Stadt, welche der große Abraum ist, wo aller Abschaum zusammenschäumt”, ce qui, par parenthèse, nous montre le côté “kitsch” de Nietzsche !), ou, auparavant, l’œuvre de Heinrich Wilhelm Riehl, *Die Naturgeschichte des deutschen Volkes* (1851-1869), qui dénonçait les grandes villes comme les “monstres hydrocéphales de la civilisation moderne”⁵. Au tournant du siècle, le rejet de la grande ville en général et de Berlin en particulier était tel qu’il constitue l’une des motivations principales du “mouvement de jeunesse”, sorte de “nouveau mouvement social” avant la lettre, qui allait influencer des générations d’Allemands⁶. Un peu partout se

3. *Schlechte-Ausgabe in 3 Bänden*, Hanser, München 1966, tome III, p. 1029.

4. La ville a encore bonne presse chez les représentants du “Romantisme berlinois”. Cf. Marianne THALMANN, *Romantiker entdecken die Stadt*, München 1965. Pour tout ce complexe d’hostilité à la ville voir Klaus BERGMANN, *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Hain, Meisenheim am Glan, 1970.

5. “die Wasserköpfe der modernen Zivilisation”. Nous citons d’après des morceaux choisis parus chez Reclam dans les années 1930, ce qui prouve bien toute l’actualité qu’avaient encore à cette date les conceptions conservatrices et agraires de Riehl (ou plutôt : que l’on entendait leur redonner !). Voir p. 64 de cette édition.

6. Faut-il rappeler que le *Wandervogel* a été fondé à Steglitz, qui était alors un faubourg de Berlin ?

répandait le sentiment d'une crise de la civilisation où la culture authentique (*Kultur*) et ses valeurs morales et esthétiques risquaient d'être laminées et éliminées par le développement triomphal et accéléré de la civilisation technicienne de masse. Berlin passait alors pour le siège de cette *Zivilisation* moderne, et on lui opposait volontiers des villes comme Nuremberg, "la plus allemande de toutes les villes allemandes", ou Weimar, ultimes refuges et symboles de la *Kultur* authentiquement allemande⁷.

Il ne nous appartient pas ici d'analyser les raisons objectives de cette hostilité à la grande ville⁸, mais simplement de mettre en évidence l'argumentaire, à la vérité plus affirmatif que démonstratif, de la droite littéraire wilhelminienne. L'un des représentants majeurs de l'antiprussianisme et de l'antiberlinisme est, au tournant du siècle, Julius Langbehn, auteur d'un livre paru en 1890 et qui fit fureur, *Rembrandt als Erzieher*. Originaire du Schleswig-Holstein, Langbehn affirme que les pays bordant la Mer du Nord, Angleterre, Hollande, Allemagne du nord-ouest, Danemark, constituent le berceau de la germanité. Tient-il cette idée de Gobineau ? La thèse de Langbehn est, en tout cas, simple : la Prusse est aux antipodes de la Hollande du point de vue racial et culturel. Elle n'a en vérité qu'une fonction politique. En créant le Reich, elle a certes créé les conditions d'une renaissance allemande. Encore faut-il qu'elle accepte sa "hollandisation" (*Verholländerung* !) en prenant Rembrandt, peintre hollandais, et donc germanique par excellence, comme éducateur. La Prusse doit se pénétrer de cet élément purement allemand qu'est l'art. Que Berlin soit la capitale politique de l'Allemagne, soit. Mais il n'est pas bon qu'elle en soit aussi la capitale culturelle (*die geistige Hauptstadt*). Toute centralisation dans le domaine de l'art, "où l'individualité est tout", est mortelle et ne peut conduire, comme on le constate à Paris, qu'au "délabrement des nerfs"⁹. Et puis surtout, Berlin, qui ressemble tant aux villes nord-américaines, est le siège de ce qui est le plus étranger et le plus opposé à l'art : le rationalisme. Celui-ci s'incarne en des intellectuels tels que le philosophe Nicolaï au XVIII^e siècle, ou le physiologiste Dubois-Reymond au XIX^e siècle, les cibles principales des attaques de Langbehn. Cet esprit spécifiquement berlinois, cette froide *Berliner Bildung*, avec son goût pour la science, l'organisation, les affaires, la modernité, s'oppose à la vraie nature allemande. Goethe lui-même, affirme Langbehn, était déjà sensible à cette dualité. Pour la résoudre et réaliser une synthèse supérieure, la Prusse doit opérer son retour à la terre, revenir à une culture populaire, pratiquer les

7. Pour l'étude plus systématique de ces perceptions et de cette symbolique sociale, voir Gerhard BRUNN – Jürgen REULECKE (Hg.), *Berlin. Blicke auf die deutsche Metropole*, Reimar Hobbing Essen 1989.

8. Georg SIMMEL, auteur de l'impressionnant essai "Die Großstädte und das Geistesleben" l'interprète comme une résistance du sujet menacé par le nivellement et le mécanisme de la société (voir par exemple les morceaux choisis traduits par Jean-Louis Vieillard-Baron sous le titre *Philosophie de la modernité*, Payot, Paris 1989).

9. "... aber in der Kunst, wo Individualität alles ist, ist die Zentralisation Nichts oder vielmehr sie ist schlimmer als Nichts; sie der Untergang. Eine Zentralisation Pointierung Hypnotisierung des gesamten geistigen Lebens auf einen Punkt hin wie in Paris führt zur Nervenzerrüttung" (*Rembrandt als Erzieher*, Hirschfeld, Leipzig 1906, p. 119).

valeurs irrationnelles et artistiques qui sont le signe de l'être allemand. Alors Berlin ne sera plus seulement la capitale de l'Allemagne, mais celle-ci sera aussi la patrie de Berlin¹⁰ ! Tel est en fin de compte le vœu le plus cher de Langbehn.

Le cas de Friedrich (Fritz) Lienhard retient d'autant plus l'attention que cet Alsacien d'origine réagit directement à l'auto-affirmation des "modernités" viennoise, berlinoise et munichoise dans le domaine des lettres et des arts. De l'antiprussianisme de Langbehn, auquel Lienhard se réfère explicitement, ne subsiste pratiquement plus chez lui que l'antiberlinisme. Lienhard est l'auteur d'un article programmatique publié en 1902, "Los von Berlin ?" (notons le point d'interrogation)¹¹. A ce titre, il est le père spirituel de ce que l'on a appelé la *Los-von-Berlin-Bewegung*, et, plus largement, le principal théoricien, avec Adolf Bartels, de la *Heimatkunstbewegung*¹². La critique antiberlinoise de Lienhard s'appuie, comme celle de Langbehn, sur tous les poncifs de la *Kulturkritik* conservatrice. Dans cette Babylone moderne qu'est Berlin s'accroissent, selon Lienhard, tous les maux et toutes les perversions de la modernité : matérialisme, affairisme, massification, criminalité, érotisme, lutte des classes, "terrorisme des cliques et des clans", qu'il s'agisse des lobbies capitalistes ou des oligarchies partisans, règne des masses. Dans la capitale règne un "progressisme tous azimuts ouvert à toute nouveauté piquante et intéressante"¹³. La critique lienhardienne se veut résolument idéaliste. Elle se situe dans le contexte de la renaissance goethéenne de la fin du siècle dernier (cf. le livre de Rudolf Huch, le frère de Ricarda, paru en 1899, *Mehr Goethe*). Lienhard lui-même indiquera à ses contemporains la voie à suivre dans une série d'essais publiés en 1909 sous le titre *Wege nach Weimar*, qui complète ainsi son "Los von Berlin ?"¹⁴. Nietzsche n'est pas son maître à penser comme il a été celui de Langbehn. Il reprend certes la critique nietzschéenne de la civilisation, mais considère aussi l'auteur de *Zarathoustra*

10. *Ibid.*, p. 121. Hilde Chatellier commente justement : "Le procès fait à la Prusse rationaliste se double donc ici d'une opposition à la domination culturelle de la capitale. Dans la mesure où celle-ci est le centre de la recherche scientifique et de l'art moderne, le plaidoyer langbehnien en faveur du provincialisme illustre en même temps son hostilité aux courants culturels de son temps. Le dénigrement de la Prusse est le dénigrement de la modernité" (*op. cit.*, p. 10-101).

11. Les articles antiberlinois de Lienhard, c'est-à-dire essentiellement "Los von Berlin ?", "Geschäftliche Vorteile Berlins", "Wo sind die nationalen Berliner ?" ont été réunis dans le recueil des essais de Lienhard, *Neue Ideale nebst Vorherrschaft Berlins. Gesammelte Aufsätze*. Ce recueil a connu de nombreuses éditions. Nous avons pu consulter la 6^e édition parue en 1923 à Stuttgart (Greiner & Pfeiffer).

12. Lienhard a fondé en 1900, avec Bartels, la revue *Die Heimat* qui est l'organe du mouvement. Sur la *Heimatkunstbewegung*, voir notamment Karlheinz ROSSBACHER, *Heimatkunstbewegung und Heimatroman*, Klett, Stuttgart 1975; du même auteur : "Programm und Roman der Heimatkunstbewegung. Möglichkeiten sozialgeschichtlicher und soziologischer Analyse", in Viktor ZMEGA (Hg.), *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Neue wissenschaftliche Bibliothek, Königstein/Ts, 1981.

13. Cf. CHATELLIER, *op. cit.*, p. 103.

14. Lienhard lui-même attendra malgré tout 1917 pour quitter Berlin et aller s'installer à Weimar !

comme “le grand négateur”¹⁵. Sa pensée, au moins au début, n'est pas exempte de relents antisémites ou “völkisch”, mais Lienhard atténuera cet antisémitisme dans les notes des éditions postérieures, à partir de 1910¹⁶.

Que reproche Lienhard plus précisément à la modernité littéraire berlinoise ? Le cri de guerre et de ralliement qu'il lance dans l'un de ses articles résume ses griefs :

Heraus aus den Hallen des Formalismus, des vierten Standes, der Nervenkunst, der Verstandestheorien, kurz heraus aus geistigem, örtlichem und zeitlichem Partikularismus !¹⁷

Alors que pour les tenants de la modernité, l'art doit marcher avec son temps et ne peut donc avoir d'autre lieu que Berlin¹⁸, Lienhard voit dans l'essor politique et économique de Berlin un danger pour l'esprit de la littérature allemande¹⁹. Concrètement, le “particularisme” berlinois se traduit par ces avantages commerciaux qui permettent à la capitale d'imposer ses goûts à toute la nation : presse efficace, meilleurs théâtres, meilleurs acteurs parce que mieux payés, public plus nombreux. A en croire Lienhard, la situation est particulièrement désastreuse dans le domaine du théâtre. La scène allemande est envahie par des productions médiocres de Juifs, par des pièces étrangères (d'Annunzio, Maeterlinck, Verhaeren, Shaw, Tolstoï), ou par des auteurs modernes (Schnitzler, Wedekind, Werfel) qui ne songent qu'à exciter la sensualité alors que le théâtre devrait rester une institution morale enseignant le respect du grand, du bien et du beau. Dépit d'un auteur qui n'aura réussi à “placer” qu'une seule pièce — *Luther auf der Wartburg*, 1906 — sur une scène berlinoise ? En réalité, peut-être encore plus profondément que par cette commercialisation, dont la *Heimatkunst* entend bien profiter à son tour, le “particularisme” berlinois se caractérise par le fait qu'il a fait “sécession”, qu'il s'est coupé des forces vives de la nation, qu'il a rompu avec la tradition. Avec les courants modernes, la littérature n'est plus “l'espace spirituel de la nation”, pour employer une expression qu'Hofmannsthal utilisera en 1927 dans un essai réclamant, toujours et encore, une “révolution conservatrice”²⁰. La littérature moderne ou plutôt la modernité littéraire verse dans le cosmopolitisme et perd tout sens historique : tel est un des reproches essentiels de Lienhard qui, contre le drame social de Hauptmann, prend position en faveur

15. *Op. cit.*, p. 130.

16. Par exemple, *op. cit.*, p. 154, où Lienhard rend hommage à certains éditeurs juifs (S. Fischer) et conclut : “Für mein Teil kann ich nur ganz einfach feststellen, daß die bittersten Kränkungen, die meinem eigenen literarischen Schaffen zuteil geworden, nicht von Juden ausgegangen sind”.

17. *Op. cit.*, p. 172.

18. Cf. cette déclaration de Julius Hart : “An Stelle der ehemaligen Kleinstaateri ist ein großer, der zur Zeit mächtigste Einheitsstaat getreten, und Berlin schiebt in kurzer Spanne seine Grenzen stundenweit hinaus. Die Poesie kann gar nicht anders, als solche Bewegungen mitmachen : sie treibt stets im Strome der allgemeinen Kultur-Entwicklungen” (cité dans *Die Münchner Moderne*, RUB 8557 (8), 1990, p. 17.

19. Cf. le début de l'article “Geschäftliche Vorteile Berlins”, *op. cit.*, p. 136.

20. Cf. *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. En fait, il s'agit d'abord d'une conférence prononcée dans le grand amphithéâtre de l'Université de Munich le 10 janvier 1927.

du drame historique de Wildenbruch ! Il explique par la perte du sens historique le goût de la nouveauté, de la mode, du détail intéressant, du scandale, de l'anomalie psychologique ou psychiatrique. Ce Français de naissance — il note lui-même ce détail, non sans une certaine coquetterie — n'attend rien de bon de l'influence française :

Was hat diese Vestandes- und Formennation der Menschheitsseele Tiefes und Großes gesagt auf unserem Wege durchs Weltall ?²¹

Or, la modernité berlinoise, ainsi que la Jeune Vienne, est entièrement soumise à l'influence française. A l'art de Wagner, si profondément allemand, elle préfère celui des Zola, Bourget, Maupassant, Verlaine, Baudelaire, Dumas, Sardou. Zola et le "zolaïsme", voilà surtout l'ennemi à combattre. Bien entendu, la renaissance culturelle que Lienhard appelle de ses vœux ne pourra avoir lieu que par un retour aux traditions nationales et régionales, aux valeurs éthiques et esthétiques traditionnelles. Lienhard engage la presse conservatrice à mener plus résolument ce combat culturel dont elle n'aperçoit pas toujours suffisamment la portée.

Dans cette vision de la modernité, et plus précisément des modernités littéraires, globalement condamnées, tout n'est pas faux. Comme souvent "l'hétéro-image" correspond largement à "l'auto-image". Lienhard ne fait que reproduire cette image de la modernité littéraire et artistique qui, au tournant du siècle, est au centre des réflexions et a fait l'objet de nombreuses publications²², le débat lui-même ayant été engagé dès 1892 par le livre de Max Nordau, *Entartung*. La question posée était de savoir si la *Reizbarkeit*, c'est-à-dire la sensibilité à fleur de peau de l'impressionnisme, ne représentait pas un danger pour la culture. Pour Lienhard, la littérature et l'art modernes sont caractérisés par leur (trop) grande intellectualité et leur (trop) grande "nervosité"²³. Sont ainsi rejetés en bloc, comme produits typiques de la grande ville, le naturalisme et le "symbolisme", qui recouvre tout à la fois les tendances impressionnistes, néoromantiques et esthétisantes des courants récents. Au premier est plus précisément reproché sa dimension sociale (c'est de la littérature pour le "quatrième ordre" : *für den vierten Stand*), au second son subjectivisme et son psychologisme. Ce qui n'empêche pas Lienhard de reconnaître les mérites esthétiques de ces deux courants et des modernités viennoise, berlinoise et munichoise :

Diese Berliner, Wiener und Münchner Literaten haben rein künstlerisch viel studiert, gedacht, geprobt bis zur Narrheit. Sie haben, das ist ihr Verdienst, das

21. *Ibid.*, p. 167.

22. Rappelons quelques titres évocateurs : Willy HELPACH, *Nervosität und Kultur* (1902); Samuel LUBLINSKI, *Bilanz der Moderne* (1904); Albert DRESNER, *Der Weg der Kunst* (1904). Pour avoir une bonne idée du climat intellectuel de cette époque, voir Richard HAMANN – Jost HERMAND, *Stilkunst um 1900* (4^e tome de *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*), Fischer Taschenbuch 6354, Frankfurt/Main 1977.

23. "Vernünftelei regiert in der Literatur Europas, jene Stimmung der Vernüchterung, die eine freudlose Folge der herrschenden skeptizistischen und materialistischen Zeitrichtung ist, mit all dem Nerventum ('Reizbarkeit' sagt Lamprecht), das sie im Gefolge hat, mit all der Umwertung aller Werte, die der Überdruß und jeder Übergang mit sich bringen" (*Neue Ideale, op. cit.*, p. 130).

Epigonentum der bequemen Nachahmer unseres Klazissismus gründlich gebrochen und der Form sehr viel Aufmerksamkeit zugewendet, so daß ihre Arbeit nicht umsonst ist, wenn wir auch ihren Geist auf sich beruhen lassen und wenn wir auch zu weit anderen Tönen werden greifen müssen.²⁴

Ces artistes habiles manquent en fait de cœur et d'humanité; ils restent prisonniers de leur formalisme et sont bien incapables de créer une littérature nationale²⁵. Comme Langbehn, Lienhard est à la recherche d'une synthèse. De même que l'auteur de *Rembrandt éducateur* réclamait pour l'Allemagne un guide moral et esthétique qu'il nommait l'"Empereur secret" (*heimlicher Kaiser*), de même Lienhard souhaite l'apparition d'un "Bismarck spirituel"²⁶. Il ne s'agit en aucun cas de nier ou de renier les évolutions récentes, de revenir au particularisme et à l'Allemagne des petites villes tranquilles (*gemütlich*) d'avant Bismarck. Le nouvel art national (*die neue Heimatkunst*) ne doit être en aucune façon la continuation de la *Dorfgeschichte* traditionnelle. Il faut aller, dit Lienhard, vers une conciliation entre Hauptmann et Wildenbruch, la ville et la campagne, l'esprit du temps et l'esprit historique, l'esprit et le cœur etc. :

Nicht durch Angriff auf Berlin, sondern durch Benutzung des Zeitgeistes müssen für das Gewebe einer einzigen deutschen Kultur Fäden gefunden werden.²⁷

Il faut réunir les forces nationales qui existent à Berlin aux énergies présentes dans les différentes ethnies (*Stämme*) allemandes²⁸. De même que chez Langbehn l'Allemagne devait être le vin remplissant la coupe prussienne (sic), de même il ne s'agit pas ici de lutte, mais de complémentarité²⁹. On comprend mieux maintenant le point d'interrogation de "Los von Berlin ?". Le but est un art national moderne qui prendra le relais de l'art des grandes villes, dominant depuis les années soixante-dix : "eine jung-moderne und doch weitherzig-deutsche Heimatkunst"³⁰. Le mimétisme avec la modernité que l'on entend combattre et dépasser est frappant³¹ : il s'agit d'être encore plus moderne, ou plus profondément moderne, que les Modernes.

24. *Ibid.*, p. 163.

25. "und so zierlich die wienerischen Feinschmecker in der Diktion sind-ich weiß nicht, ob von diesem überkünstlichen Subjektivismus eine Brücke zu einer Dichtung für die gesamte Nation führen kann" (*ibid.*, p. 164). A noter que c'est une vision grande-allemande qui l'emporte ici.

26. "Erst wenn wir wieder gemeinsame Edelziele (Ideale) haben, werden wir geistig ein Deutsches Reich bilden. Erst der Mann, der uns diese Edelziele in Bewußtsein und Willen bringt, wird eine Art geistiger Bismarck sein" (*ibid.*, p. 135).

27. *Ibid.*, p. 166.

28. "Tatkraft der nationalen Berliner und Tatkraft der Stämme des Reiches" (*ibid.*, p. 160).

29. "Nein ! Es kann sich bei alledem nicht um Kampf handeln : es handelt sich um Ergänzung !" (*ibid.*, p. 152).

30. *Ibid.*, p. 155.

31. Adolf Bartels va dans le même sens que Lienhard lorsqu'il définit les qualités que doit revêtir la nouvelle littérature nationale : "Sie hat *national* zu sein, oder sie verdient den Namen deutsch, d.h. volkstümlich nicht; *groß* : sie behandle Deutschlands würdige Begebenheiten und nicht die Erbärmlichkeit eines engen Daseins, die unwichtigen Leiden von Durchschnittsmenschen ... ; und endlich *modern* : sie gestalte die Wirklichkeit mit Frische und altertümle nicht". Cité par BERGMANN, *op. cit.*, p. 110.

“L'art des hauteurs” (*Höhenkunst*) prôné par Lienhard était apte à séduire certaines couches moyennes de la bourgeoisie cultivée tiraillées entre leur peur de la social-démocratie et leur jalousie à l'égard de l'“aristocratie financière” (*Geldaristokratie*), toutes deux englobées dans le refus du “matérialisme de l'époque”. Mais on sait aussi à quel point de telles théories conservatrices, avec leur rhétorique idéaliste, l'apolitisme qu'elles affectent et leur nostalgie agraire, ont pu servir des intérêts bien concrets, voire, par l'idée d'une mission allemande qui s'en dégage, justifier l'impérialisme le plus cynique³².

Ce qui néanmoins doit ici nous intéresser, c'est la façon dont les positions face à la grande ville en général, et à Berlin en particulier, ont pu évoluer chez certains conservateurs, trahissant ainsi la volonté du conservatisme allemand de se moderniser. Dans son exigence d'une synthèse supérieure, Lienhard exprime le souhait d'une “réaction progressive”³³ qui compenserait les déficits de la modernisation par un supplément d'âme, par une renaissance éthique et esthétique. Tout autre est, à peu près à la même époque ou à peine plus tard, l'attitude d'Oswald Spengler. Certes l'auteur du *Déclin de l'Occident* (1918-1922) a été l'un de ceux qui après la première guerre mondiale ont perpétué, dans la tradition de la *Kulturkritik* conservatrice, la critique de la grande ville. Dans le second tome de son “Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle” — tel est le sous-titre du *Déclin* —, il lui consacre un chapitre entier. La grande ville, puis la métropole internationale (*Weltstadt*) apparaissent comme des lieux où sont rassemblés tous les maux de la modernité et tous les symptômes de la décadence³⁴. Pourtant aucune nostalgie agraire n'anime Spengler. Et rien ne nous renseigne mieux sur le message qu'il entend délivrer à ses contemporains dans et par son *opus magnum* que certains de ses projets littéraires. S'installant à Munich en 1910 après quelques années passées dans l'enseignement, Oswald Spengler veut devenir écrivain et a l'intention d'écrire des nouvelles et des romans. On possède les notes inédites qu'il jette alors sur le papier en vue de leur rédaction³⁵. Il les range sous divers titres : roman bizarre, grand roman, roman comique, roman grotesque, roman munichois. Ce dernier “titre” semble cependant le plus approprié, car la thématique abordée dans ces notes est toujours la même : la décadence de l'art ou, plus précisément, la décadence de la ville d'art qu'est

32. Lienhard lui-même a défini cette mission allemande : “Deutschlands europäische Sendung” (1913). Pour l'analyse de la valeur et de la fonction idéologiques de la *Heimatkunst*, voir, en dehors de BERGMANN et ROSSBACHER : Peter ZIMMERMANN, “Heimatkunst”, in Horst Albert GLASER (Hg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 8, p. 154-168. Voir aussi Gert MATTENKLOTT (Hg.), *Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus*, Scriptor Taschenbücher, Kronberg/Ts 1973.

33. L'expression n'est pas de Lienhardt lui-même. Cf. “Der Gedankenkreis der ‘fortschrittlichen Reaktion’”, in *Stilkunst*, *op. cit.*, p. 25 sq.

34. Cf. Gilbert MERLIO, *Oswald Spengler. Témoin de son temps*, Heinz, Stuttgart 1982, p. 385 sq.

35. Les archives Spengler peuvent être maintenant consultées à la Staatsbibliothek de Munich.

Munich et l'ascension de la ville moderne et industrielle qu'est Berlin. Ce faisant, Spengler s'inscrit dans un débat qui était d'actualité au début du siècle. Il existait alors, en effet, une rivalité entre Munich et Berlin et l'on disputait sur le point de savoir quelle devait être la capitale culturelle de l'Allemagne. Riche de sa tradition artistique, Munich, la "ville d'art", prétendait être "la capitale secrète de l'Allemagne". Et effectivement c'est là, de préférence à Berlin, que s'installaient quelques "princes des poètes" : Stefan George, Rilke, puis le romancier Thomas Mann. L'idée d'une mission culturelle dévolue à Munich est défendue notamment par l'influente revue *Die Gesellschaft*. Dès 1910 pourtant, Thomas Mann note l'avantage qu'a pris Berlin, au moins dans le domaine littéraire :

Die Literaturfeindschaft den Deutschen gewissermaßen eingeboren. Rolle der Literatur in München. Scheu; unheimlich. *Gegensatz* zur "Kunst". In Berlin besser dran, weil Helligkeit, Witz und jederlei Kulturstreben ihr entgegenkommen".³⁶

Quant à Spengler, il prend pour point de départ la décadence de la ville d'art qu'est Munich. En 1910, il ne retrouve plus le Munich qu'il a connu en 1900 comme étudiant : "Mein München von 1900 schildern. Längst tot. Kunststadt, letzter Hauch von Ludwig I. Ewige Sehnsucht danach". La décadence de ce site de l'art allemand lui paraît symbolique d'un tournant historique. Son roman sera une sorte de roman de formation, de *Künstlerroman* à l'envers, où le héros, arrivant à Munich pour entamer une carrière de peintre, est saisi par l'atmosphère décadente qui règne dans cette ville autrefois si propice à la création et prend dès lors conscience de la vanité de son projet : tragédie de l'artiste doué, mais incapable de réaliser, à cause du siècle, les promesses de son talent : "Er stirbt, ohne ein großes Werk geschaffen zu haben, und weiß doch, daß er ein ganz großer Künstler ist". Au delà de la problématique personnelle de Spengler, qui vit la tragédie de son héros, c'est bien le roman d'une époque qu'il s'agit d'écrire. Aussi l'auteur renoncera-t-il à écrire un roman décadent malgré tous les charmes qui émanent de cette fin mélancolique. Figure emblématique, son héros doit indiquer les tendances profondes de l'époque, quitter Munich, la ville d'art du passé, pour se rendre à Berlin, la ville industrielle de l'avenir, abandonner le projet "donquichottesque" (puisque anachronique) de devenir artiste en ce temps qui ne le permet plus, pour se faire ingénieur, organisateur, industriel. En 1915, alors même qu'il est en train de rédiger *Le déclin de l'Occident*, Spengler revient sur son projet de roman dans une lettre à son ami Klöres :

... er müßte also das München von heute zum Ausgangspunkt nehmen. Denn München ist in Deutschland die altmodische Stadt par excellence, die heute Berlin gegenüber von der letzten Künstlerromantik zehrt und deshalb unfruchtbar ist. Der Geist Münchens wird heute endgültig abgelöst. Von nun an ist — mag man sich dazu stellen wie man will — Deutschland gleich Berlin. Diese Phase müßte der Held des Romans während des Feldzuges durchleben. Er müßte also

36. Cité par Hans-Peter Bergmann, Elisabeth Günther, Bettina Kranzbühler, Jörg Platiel, *Die Münchner Moderne*, Reclam Universal-Bibliothek, Stuttgart 1990, p. 18.

etwa bis dahin Künstler gewesen sein, zu ehrlich, um sich die Kunstkomödie der Gegenwart, die keine Kunst mehr duldet, nicht einzugestehen, und er müßte nachher in den großen tätigen Verhältnissen das philosophische Moment finden, das er in München nicht fand, er müßte also einer der großen Organisatoren der Praxis sein, welche von nun an das geistige Deutschland repräsentieren werden.³⁷

Spengler est convaincu que l'époque de l'art est révolue. Il laisse libre cours à sa verve de polémiste pour condamner l'art contemporain, le "vacarme artistique", "la farce éhontée de l'expressionnisme", "les ornements stupides de l'architecture nouvelle", "les bruits artificiels de la musique actuelle". Quant à la littérature, le jugement n'est pas moins sévère :

Heym, Rilke : das ist alles Brei, Epigonen von Epigonen, langweilige Flötenbläser, die nur eine Melodie haben. Thomas Mann ? Biedermeierempfindlichkeit oder Heine ins Großstädtisch-Homosexuelle projiziert.

Vouloir être de nos jours un créateur dans le domaine artistique est un anachronisme. La seule possibilité qui reste à l'homme du XX^e siècle est la conversion à la civilisation scientifique et technique et à ses grandes tâches réalistes. Parallèlement, Spengler propose qu'il se tourne vers l'esthétique de la machine : "Kommen Sie, sehen Sie sich die neue Maschine an. Sie hat mehr Stil als das ganze München, das seit zwanzig Jahren gebaut ist".

L'itinéraire que Spengler fait parcourir à son héros figure le tournant qui conduit vers le néo-conservatisme weimarien. Les travaux récents, notamment de chercheurs français, ont montré que la caractéristique essentielle de ce qu'il est convenu d'appeler la "Révolution conservatrice" consiste en cette adhésion volontariste à la modernité³⁸. Précisons : à la modernité instrumentale, les valeurs humanistes et émancipatrices de la modernité philosophique continuant à être dénoncées comme décadentes au nom d'une sorte d'utopie biogéographique-technique. Le Génie revêt dans ce contexte la figure des grands "hommes des faits" (*große Tatsachenmenschen*), c'est-à-dire des grands chefs d'entreprises capitalistes, des grands chefs militaires et des Césars politiques donnant libre cours à leur volonté de puissance à partir des grandes capitales mondiales. C'est — et ce doit être — le triomphe de Berlin sur Munich, de la technique sur l'art, de la modernité pragmatique et cynique sur la modernité idéaliste ou esthétique. Et s'il peut subsister une modernité esthétique, elle ne peut être que conforme à l'époque, *zeitgemäß*, et donc *neu sachlich* (il arrive à Spengler d'employer ce terme sans connotation précise avec le courant qui se développera sous ce nom au cours de la République de Weimar et qu'il rejettera également).

Le rapport à Berlin, paradigme de la modernité, de toutes les modernités, industrielle, commerciale, mais aussi esthétique, permet donc de mesurer l'évolution ou certaines évolutions du conservatisme allemand. Parallèlement à celle de Berlin, l'image de la Prusse devient positive. Pour les néo-conser-

37. Oswald SPENGLER, *Briefe*, Beck, München 1963, p. 35.

38. Voir notamment Louis DUPEUX (dir.), *La "révolution conservatrice" dans l'Allemagne de Weimar*, Kimé, Paris 1992.

vateurs weimariens, elle est devenue la référence, tant sur le plan culturel (Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil*, 1916) que sur le plan socio-politique (Spengler, *Preußentum und Sozialismus*, 1919). Tout au plus oppose-t-on l'ancienne et la nouvelle Prusse, l'ancien et le nouveau Berlin, déprussianisé, corrompu par la social-démocratie (*das rote Berlin !*), le libéralisme et la juiverie internationale. L'hostilité à la capitale est notamment entretenue, dans un registre nettement *völkisch*, par une *Heimatkunstabewegung* qui dérive vers la littérature "du sol et du sang" et dont le principal animateur après 1918 est Wilhelm Stapel avec sa revue *Deutsches Volkstum*. En 1930, Stapel proclame "la révolte du pays contre Berlin" (*Aufstand der Landschaft gegen Berlin*). Il semble que les prévisions optimistes de Heinrich Mann soient démenties par les faits. Au début de la République, en 1921, Heinrich Mann avait en effet noté le clivage existant encore sous le wilhelmisme entre l'Allemagne et Berlin. Mais il avait aussi exprimé sa confiance : en raison de son rayonnement civilisateur, la capitale d'une Allemagne démocratique n'aurait bientôt plus de détracteurs³⁹. Or, en 1927, Tucholsky note dans la *Weltbühne* :

Berlin har keine sehr gute Presse im Reich [...] Wie da Hunderttausende von Lesern sich selbst ausnehmen, wenn Berlin als radikale Lasterhöhle beschimpft wird, wie gleichzeitig der schlecht gelüftete Amtsgerichtsrat in der Provinz sein Germanentum attestiert bekommt und Berlin als bolschewistisches Judennest angeprangert wird [...] Ich liebe diese Stadt nicht, der ich mein Bestes verdanke; wir grüßen uns kaum. Aber wenn man diese Kulturtrötel in allen Orten des Reiches sieht [...], dann sind wir für diese Stadt, in der immerhin Bewegung ist und Kraft und pulsierendes rotes Blut. Für Berlin.⁴⁰

En vérité, comme le laisse déjà entrevoir Tucholsky, l'antithèse Berlin/Province sera de nouveau fortement instrumentalisée à des fins polémiques dans la période terminale de la République de Weimar alors même que Berlin venait de donner des preuves éclatantes qu'elle était bien devenue, aussi, la capitale culturelle de l'Allemagne :

"Berlin-Provinz" gehörte jetzt zum festen Bestand im Arsenal ideologischer Konfliktformeln, in derselben, unheilvollen Weise aufgeladen, wie andere ähnliche Formeln : Großstadt-Landschaft; Zivilisation-Kultur; Literat-Dichter; Intellekt-Gemüt; Asphalt-Scholle; Neue Sachlichkeit-Innerlichkeit; Amerikanisierung ("Verniggerung")-Volkstumspflege; international-national; jüdisch-"deutsch"; artfremd-volkhaft; wurzellos-bodenständig. Das Gegensatzpaar Berlin-Provinz konnte für alle diese Formeln eintreten.⁴¹

39. *Berlin / Provinz. Literarische Kontroversen um 1930, bearbeitet von Jochen Meyer*, Marbacher Magazin 33/1985, p. 2 : Deutschland sah früher in Berlin vor allem eine Verstärkung, fast eine Verzerrung seiner eigenen Eigenschaften : Tüchtigkeit und Selbstgefühl. Daß das ganze Deutschland früher beides übertrieb, sah es sich in Berlin entlarvt und liebte es nicht, trotz Bewunderung ... Die Vereinheitlichung Deutschlands wird, sicherer als durch Gesetze, durch die werbende Kraft des Zivilisationsherdes geschehen, der das zu sich selbst hingewachsene Berlin ist. Ja, Berlin wird, so wenig es sich je träumen ließ, die geliebte Hauptstadt sein".

40. *Ibid.*, p. 3.

41. *Ibid.*, p. 4.

Hitler jouera des “non-contemporanéités” déjà inhérentes au conservatisme allemand sous Weimar : de la capitale de l'*Asphaltliteratur*, siège de la juiverie internationale, il voudra faire, avec l'aide de Speer, une nouvelle Rome “aryenne” ultramoderne !

Et Vienne dans tout cela ? La *Heimatkunstbewegung* est un phénomène qui a concerné essentiellement l'Allemagne du nord et Berlin. Mais il y a eu en Autriche aussi, dans le sillage de Ludwig Anzengruber et de Peter Rosegger, une sorte de “Los-von-Wien-Bewegung” et de *Heimatkunstbewegung*, qui prend ici le nom de *Provinzkunst*⁴², peut-être d'ailleurs parce que le clivage province/capitale était en Autriche plus fortement implanté. Ce mouvement a eu ses revues comme la revue *Kyffhäuser*, publiée à Linz, ou les *Neue Bahnen* publiées à Vienne à partir de 1901. Dès 1894, le rédacteur en chef de cette dernière, Ottokar Stauf von der March (alias Fritz Chalupka, qui s'est attribué ainsi un pseudonyme à la noble et héroïque consonance) s'en était pris, au nom de thèses résolument *völkisch*, aux “*Nervenkünstler*” viennois, Hofmannsthal et Schnitzler, qu'il avait traités de “corybantes des ganglions” (*Ganglien-Korybanten*) ! Hermann Bahr lui-même se donne à tâche, au tournant du siècle, de combattre la trop grande influence de la modernité littéraire viennoise et de remettre à l'honneur la littérature de la province, notamment dans son journal *Die Zeit* :

Gibt es denn in Österreich wirklich nichts mehr als das ewig süße Mädel von Schnitzler [...] und die paar sonderbaren Laute einer äußersten, ja sublimen aber fast schon kaum mehr faßlichen Verfeinerung, die Hoffmannsthal hat ? Ist das unser ganzes Österreich ?

Comme Lienhard, Bahr souhaite une sorte de synthèse supérieure :

Es ist unser fester Glaube, daß wir den Zirkel der paar Literaten und Dilettanten verlassen und ins weite Land zum Volke gehen müssen, wenn sich der große Traum einer neuen österreichischen Kunst erfüllen soll.⁴³

Malgré la violence de certaines critiques de Vienne, notamment dans la revue *Der Scherer*, la *Provinzkunst* autrichienne n'a eu, semble-t-il, ni la vigueur programmatique ni l'impact de la *Heimatkunst* allemande. Et cela tient certainement à une certaine spécificité autrichienne et à une fonction symbolique de Vienne comme site de la modernité qui diffère de celle de Berlin. Avançons avec prudence certaines hypothèses. D'abord, la spécificité autrichienne a du mal à s'affirmer face à une *Heimatkunst* qui raisonne dans un cadre “grand-allemand” (d'où, aussi, les réticences par rapport à la Prusse, champion de la solution petite-allemande) : du point de vue pan-allemand de la *Heimatkunst*, l'Autriche n'est qu'une province allemande parmi d'autres. A ceci vient s'ajouter, si l'on en croit Michael Pollak, que “face à Paris, à Londres et même à Berlin, Vienne est en 1900 une métropole européenne en

42. Nous nous appuyons ici sur les travaux de Karlheinz ROSSBACHER cités plus haut. Voir aussi du même auteur : “‘Provinzkunst’. A Counter-Movement to Vienna's Culture” in Eika NIELSEN (Hrsg.), *Focus on Vienna 1900*, Fink, München 1982, p. 23-31.

43. Cité par Rossbacher, *ibid.*, p. 23-24.

voie de provincialisation”⁴⁴. L'image de Vienne comme site d'une modernité industrielle et commerciale, comme siège de "l'américanisme" ne pouvait dès lors qu'être beaucoup moins prégnante que celle de Berlin. Quant aux modernités littéraire et artistique qui s'y installent, Michael Pollak souligne leur rôle de substitut à une identité nationale en crise dans ce pays et cette ville en déclin relatif. Cela ne pouvait qu'affaiblir le phénomène de rejet à leur égard. Mais l'essentiel tient sans doute à la tradition littéraire autrichienne. Pratiquement, le naturalisme y a été absent. Ce qui a ôté à la *Provinzkunst* une cible privilégiée contre laquelle s'est originellement définie la *Heimatkunst*. En outre, la littérature autrichienne possédait une riche tradition populaire et régionale (Stifter, Ebner-Eschenbach, Rosegger, le théâtre populaire) participant elle aussi du mythe des Habsbourg⁴⁵. Il est plus difficile, dans ces conditions, de faire du régionalisme un cri de guerre contre la capitale ! Enfin, la tradition de la littérature régionale autrichienne était dans ce pays catholique, à la suite de Anzengruber, plutôt une tradition libérale et anticléricale. Il est vrai cependant qu'au tournant du siècle le libéralisme a largement fait place au nationalisme et l'anticléricalisme libéral à la haine contre les internationales, y compris l'internationale "noire". Car la dérive vers des positions *völkisch* affichant leur hostilité à la capitale est constatable ici aussi. Dans les années trente, Guido Zernatto proposera de "reboiser spirituellement Vienne à partir des pays alpins" (*die Großstadt Wien von den Alpenländern her geistig aufzuforsten*)⁴⁶ !

Gilbert MERLIO



44. Michael POLLAK, *Vienne 1900*, Archives Gallimard/Julliard, Paris 1984, p. 9.

45. Claudio Magris parle de "habsburgische Heimatliteratur", *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Müller, Salzburg 1966, p. 162.

46. Cf. Rossbacher, *Heimatkunstabewegung und Heimatroman*, op. cit., p. 25.

WIEN UND BERLIN : ZUM THEMA TRADITION UND MODERNE

Die Unangemessenheit der Dichotomisierung Wien/Berlin

Die Dichotomisierung Wien/Berlin, wie unser Thema sie vorgibt, ist historisch begründbar, schafft Klarheit in der Formulierung; ist aber der Sache nicht angemessen. Es gibt in der Tat zwei um die Jahrhundertwende und mindestens bis in die Zehner Jahre hinein dominante deutschsprachige Kulturzentren Wien und Berlin. Das bleibt richtig auch dann, wenn man weiss, dass es München, Prag oder Zürich¹ gegeben hat mit zwar anderen, aber doch vergleichbaren Konzentrationen von Kultur; gerade auch im Hinblick auf die Literatur, von der in unserem Zusammenhang hauptsächlich die Rede sein soll. Dennoch lässt sich die Kultur der Moderne (und um die geht es hier) natürlich nicht auf Wien und Berlin beschränken.² Die Unmöglichkeit, die Autoren der einen Metropole ohne die der anderen sinnvoll zu verhandeln, lässt sich historisch genauso gut belegen wie die erstaunliche Zusammenhangslosigkeit gerade zwischen diesen beiden Zentren. Die Zusammengehörigkeit der beiden Städte ist so notorisch wie ihre Verschiedenheit.

1. Vgl. zu Wien und Berlin (noch immer lesenswert, wenn auch ohne Quellenangaben) : Julius BAB, Willy HANDL, *Wien und Berlin, Vergleichende Kulturgeschichte der beiden Hauptstädte*, Neubearbeitete Ausgabe. Mit einem Schlusskapitel von H. Kienzl, Berlin : Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1926 (zuerst 1919); bes. S. 9-25; 185-318. — Vgl. zu Wien : *Die Wiener Moderne, Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Hg. Gotthart Wunberg, Stuttgart : Reclam, 1981 (RUB 7742). — Zu Berlin : *Die Berliner Moderne, 1885-1914*, Hg. Jürgen Schütte, Peter Sprengel, Stuttgart : Reclam, 1987 (RUB 8359). — Julius BAB, *Die Berliner Bohème*, Berlin, Leipzig : Hermann Seemann, [1904], (= Großstadt-Dokumente Band 2). — Zu München : *Die Münchner Moderne, Die literarische Szene in der 'Kunststadt' um die Jahrhundertwende*, Hg. Walter Schmitz, Stuttgart : Reclam, 1990 (RUB 8557). — Zu Prag : Max BROD, *Der Prager Kreis*, Stuttgart : Kohlhammer, 1966; Margerita PAZI, Hans Dieter ZIMMERMANN (Hg.), *Berlin und der Prager Kreis*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 1991. — So reichhaltig die Literatur zu Berlin, gar Wien als Literaturmetropole ist, so wenig gibt es zu Zürich.

2. Freilich gibt es zahlreiche Ansätze, mit denen man die so formulierte Thematik sinnvoll verhandeln kann. Das reicht von soziologischen und sozialgeschichtlichen bis zu solchen, die mit dem Stichwort "Deutsche Stämme und Landschaften" und dessen Folgen am besten beschrieben sind und zur Regionalismuskonzeption der letzten Zeit. Aber darum soll es hier nicht gehen. — Rüdiger Wischenbart (Wien) schlug in der Diskussion die Begrifflichkeit 'Zentrum vs. Peripherie' vor, um einen möglicherweise negativ besetzten Regionalismusbegriff zu vermeiden. Demgegenüber machte Moritz Csáky (Graz, Wien) den Vorschlag, von 'Plurizentrik' zu sprechen (was später in seinem eigenen Referat auch noch deutlich begründet wurde), in der eine Dichotomie Wien/Berlin gewissermassen aufgehoben könne. (Vgl. dazu auch die Einlassungen von Walter Weiss, Anm. 19).

Wenn dem so ist, stellt sich doch die Frage, ob es sinnvoll ist, dieser vielleicht praktischen, aber schon von den Zeitgenossen eher für irrelevant gehaltenen Unterscheidung zu folgen. Tut man es dennoch, muss man gute Gründe haben.

Im folgenden soll beides unternommen werden : es soll versucht werden, zum einen die Unterscheidung, die sich als praktisch, wenn auch wenig ergiebig erwiesen hat, zu akzeptieren und weiterzuführen; zum anderen aber die Konsequenz aus Unterschiedlichkeit und Gemeinsamkeit zu formulieren. Denn beide erscheinen — und das ist die These — lediglich als zwei Varianten einer und derselben Reaktion auf die der Epoche überhaupt vorgegebene Problematik, nämlich das *Verhältnis zur Tradition*.

Zunächst ein Blick auf die Anfänge der Beziehungen um 1900.

1. Unterschiedlichkeit : Theorie vs. Dichtung

Modernität entscheidet sich am Verhältnis zur Tradition. Generell kann man sagen, dass die Berliner das Problem früher verhandeln als die Wiener und dass sie es theoretisch, die Wiener praktisch angehen. Was das heisst, wird noch zu besprechen sein.

Gemeinhin setzt man den Beginn des Berliner Frühnaturalismus mit den zwischen 1882 und 1884 erschienenen *Kritischen Waffengängen* der Brüder Heinrich und Julius Hart³ an. Damit wird das erste Zeichen einer Moderne oder Vormoderne gesetzt, das mit der Nennung bestimmter Autoren zugleich Grenzen nach rückwärts festlegt, hinter die zurückzugehen die junge Generation nicht gesonnen ist⁴. Die Namen Spielhagen, Paul Lindau, Heyse oder Graf Schack bezeichnen ein literarisches Territorium, das man hinter sich gelassen hat. Das spielt sich zu Beginn der Achtziger Jahre in Berlin ab. In Wien ist Vergleichbares erst ziemlich genau zehn Jahre später mit dem Erscheinen der Zeitschrift *Moderne Dichtung/Moderne Rundschau* (1890-91) festzustellen. Und irgendeine Verschiebung tritt dadurch nicht einmal ein; denn die Wiener überspringen damit zugleich eine ganze Epoche, die in Berlin als Naturalismus genau diese Zeitspanne völlig ausgefüllt hatte.⁵ Sie

3. *Kritische Waffengänge*, hg. Heinrich und Julius Hart, Frühjahr 1882 bis Frühsommer 1884, insgesamt 6 Hefte in unregelmässigen Abständen. Nachdruck hg. von Mark Boulby, New York, London : Johnson Reprint, o.J. Vgl. Fritz SCHLAWÉ, *Literarische Zeitschriften, 1885-1910*, Stuttgart : Metzler, 1965, S. 17.

4. Zu den zahlreichen weiteren Bemühungen ähnlicher Art, die weniger bekannt sind, vgl. schon zeitgenössisch : Adalbert VON HANSTEIN, *Das jüngste Deutschland, Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte*, Leipzig : Voigtländer, 1900; sodann : Günther MAHAL, *Naturalismus*, München : Fink, 1975; Erich RUPRECHT (Hg.), *Literarische Manifeste des Naturalismus, 1880-1892*, Stuttgart : Metzler, 1962; später in der zweiten, völlig neu bearbeiteten, auch zeitlich erweiterten Auflage von Manfred Brauneck und Christine Müller (Hg.), *Naturalismus, Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900*, Stuttgart : Metzler, 1987.

5. Vgl. zum weiteren Umkreis der vorangehenden literaturtheoretischen Diskussionen in Österreich : Madeleine RIETRA (Hg.), *Jung Österreich, Dokumente und Materialien zur liberalen österreichischen Opposition 1835-1848*, Amsterdam : Rodopi, 1980 (= Diss. Lei-

entbehren nichts. Das Gefühl, etwas verpasst zu haben, ein — wie die Soziologen sagen würden — “cultural lag” tritt nicht ein.⁶ Für die Wiener — man muss korrekterweise sagen : für die Österreicher — setzt die Auseinandersetzung um die Tradition mit der genannten Zeitschrift ein, die das Stichwort Moderne bereits im Titel führt : die *Moderne Dichtung*⁷. Und es ist bezeichnend, dass Modernität für Österreich sich schon hier mit *Dichtung* als dem eigentlichen Gegenstand ihrer Bemühungen verbindet. Man will nicht wie die Berliner Zeitschriften und theoretisch-kritischen Publikationen — auch die Münchener⁸ — eine grundsätzliche, abstrakte Diskussion, will keine Theorie proklamieren.

Theoriefeindlichkeit hat in Österreich eine lange Tradition. Franz Grillparzers dezidierte Position inauguriert die Haltung der Folgezeit. Seine berühmte Tagebucheintragung “Der Teufel hole alle Theorien”,⁹ ist bezeichnenderweise die Quintessenz aus einer Auseinandersetzung mit Lessing und Mendelssohn, als zwei *deutschen* Theoretikern. Dieses gerade in den Tagebüchern Grillparzers hundertfach wiederholte Muster eines Antagonismus von Poesie und Theorie hält sich durch bis in die Moderne. Schon zeitgenössisch setzt sich Grillparzer damit gegen seine deutschen Kollegen verschiedensten Niveaus ab. Allen voran gegen die Brüder Schlegel, danach Hebel, Gustav Freytag oder Otto Ludwig : sie alle theoretisieren mit mehr oder weniger Erfolg; verachten jedenfalls die Theorie als Hilfsmittel ihrer eigenen Standortbestimmung keineswegs. In der Tradition solcher Bedürfnisse ist zu sehen, was wenig später die Frühnaturalisten veranstalten. — Bezeichnend auf

den).

6. Es wäre wenig korrekt, zu behaupten, die Österreichische Literatur hätte zwischen 1880 und 1890 sozusagen nur so dahingelebt, ohne auch nur Notiz von den Entwicklungen im Zusammenhang mit dem aus Frankreich kommenden Naturalismus zu nehmen, dessen deutsche Rezeption sich insbesondere an den Namen des Münchener Michael Georg Conrad knüpft. Ludwig Anzengrubers Stücke stammen bereits aus den Siebziger Jahren (die Volksstücke *Der Pfarrer von Kirchfeld*, 1870, *Der Meineidbauer*, 1871, *Das Vierte Gebot*, 1877; die Bauernkomödien *Der Kreuzlschreiber*, 1872, *Der G'wissenswurm*, 1874). Der heute kaum noch bekannte Arthur Fitger (1840 - 1909) schrieb seine ersten Stücke auch bereits in den Siebziger Jahren, wurde aber weiteren Kreisen erst durch sein Trauerspiel *Von Gottes Gnaden*, 1883, und *Die Rosen von Tyburn*, 1888, bekannt. — Vgl. auch das Drama *Bartel Turaser* (1897) von Philipp Langmann, das allgemein als Seitenstück zu Hauptmanns *Webern* aufgefasst wurde.

7. *Moderne Dichtung, Monatsschrift für Literatur und Kritik*, hg. von Eduard Michael Kafka, Brünn, ab 1.1.1890; fortgesetzt als *Moderne Rundschau*, Halbmonatsschrift, hg. von Jacques Joachim und Eduard Michael Kafka ab 1.4. bis 15. 12. 1891. — Vgl. Fritz Schlawe, (Anm. 3) S. 31f.

8. In München insbesondere *Die Gesellschaft, Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* mit wechselnder Erscheinungsweise und wechselnden Untertiteln hg. von Michael Georg Conrad, bis 1902. — Vgl. Schlawe (Anm. 3), S. 19ff.

9. Dort heisst es 1817 : “Um recht überzeugt zu werden, wie misslich es mit dem Theoretisieren über Poesie aussehe und was für schiefe Resultate selbst scharfsinnige Männer herausbringen, braucht man nur jene Briefe Lessings an Mendelssohn lesen, wo sie beide über den Zweck und die Idee der Tragödie streiten. Wenn das am grünen Holz geschieht — Der Teufel hole alle Theorien.” (*Tagebuch* 269, 1817, in : Franz GRILLPARZER, *Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, 3. Band, Hg. Peter Frank, Karl Pörnbacher, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, S. 284).

andere Weise ist es dann, dass in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts es umgekehrt gerade die österreichischen Autoren waren, die explizit theoretisch gearbeitet und auf diese Weise Wege aus der sie anregenden und zugleich verwirrenden Moderne gesucht haben : Hermann Broch, Musil, Fritz Mauthner, auch Karl Kraus, dann Ludwig Wittgenstein, Ernst Mach. Die erkenntnistheoretischen, sprachkritischen und logischen Ergebnisse, die daraus hervorgingen, bestimmen nachhaltig und bis heute gerade die Auseinandersetzung mit den Problemen der Moderne und machen, was man nicht ganz korrekt Theoriefeindlichkeit nennen mag, mehr als wett.

Kritische Waffengänge, Revolution der Lyrik (Arno Holz), *Revolution der Literatur* (Bleibtreu), *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (Bölsche)¹⁰ : das waren — einige wenige — Titel der Berliner. Wie ein Gegenprogramm für die Praxis steht dem Eduard Michael Kafkas und Jacques Joachims Zeitschriftentitel *Moderne Dichtung* gegenüber.

Berlin : Theorie vs. Wien : Praxis

In Wien geht es um Dichtung, in Berlin um Kritik, Revolution, Grundlagen und Programme. Schon darin wird deutlich, dass die Berliner mit den Wiener Positionen - sieht man genauer hin - wenig zu tun haben. Der unterschiedliche Zugang zu ein und demselben Problem ist es, der sie voneinander trennt.

Wenn Modernität sich am Verhältnis zur Tradition entscheidet — und wenn man die zeitgenössischen Verlautbarungen ernstnimmt, muss es so sein, dann ist mit der Antwort auf die Frage, wie man es mit der eigenen Tradition hält, längst auch eine grundsätzliche Entscheidung getroffen. Im Ganzen kann man sagen, dass die Berliner ihr Verhältnis zur Tradition kritisch klären, die Wiener es integrativ bewältigen wollen. Die Berliner verfassen Texte, die sich mit den entsprechenden Grundsatzfragen befassen, sie zitieren dabei die Autoren, auf die sie zielen — frühere und zeitgenössische gleichermaßen — lediglich als Beispiele. Anders die Wiener. Auch sie zwar setzen sich mit den entsprechenden Problemen auseinander. Aber niemals gewinnt die kritisch-theoretische Erörterung die Oberhand über die Literatur, d.h. über das, worum es eigentlich geht. Der Zugang der Wiener zu denselben Problemen unterscheidet sie von dem der Berliner durch das Verfahren. Was bei den Berlinern deduktiv ist, vollzieht sich bei den Wienern induktiv.¹¹ Während bei den Berlinern der Anlass zu den Erörterungen entweder immer zurückliegt : in der Vergangenheit, also der Tradition, um sich kritisch gegen

10. Zu den *Kritischen Waffengängen* vgl. oben Anm. 3. — Arno HOLZ, *Revolution der Lyrik*, Berlin : Sassenbach, 1899; Carl BLEIBTREU, *Revolution der Literatur*, Leipzig : W. Friedrich, 1886 (Mit erläuternden Anmerkungen und einem Nachwort neu herausgegeben von Johannes J. Braakenburg, Tübingen : Niemeyer, 1973 [= Deutsche Texte 23]); Wilhelm BÖLSCHKE, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, Prolegomena einer realistischen Ästhetik*, Leipzig : C. Reißner, 1887 (Mit zeitgenössischen Rezensionen und einer Bibliographie der Schriften Wilhelm Bölsches neu herausgegeben von Johannes J. Braakenburg, Tübingen : Niemeyer, 1976 [= Deutsche Texte 40]).

11. Vgl. Gotthart WUNBERG (Hg.), *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, 2 Bde., Tübingen : Niemeyer, 1976, Einleitung, S. LXXXVIII ff.

sie abzusetzen; oder voraus, in der Zukunft, um für sie die neu gewonnenen Positionen zu realisieren, haben die Wiener den Gegenstand stets genau vor Augen. Konkret gesprochen : sie benutzen die soeben absolvierte Lektüre eines Buches, den Besuch eines Theaterstücks oder einer Kunstaussstellung, um an diesem Beispiel zu zeigen, worum es in der neuen Kunst geht.¹² Der Gegner, der für die Berliner Naturalisten durchaus in dieser oder jener Figur der Literaturgeschichte präsent ist : für die Wiener existiert er nicht. Von heute her könnte man gar sagen, die Wiener hätten abgewartet, bis die Berliner die theoretischen Rahmenbedingungen geklärt, formuliert und — wenn man so will — ad absurdum geführt hatten; genau dazu hätten sie die zehn Jahre gebraucht, um sich schliesslich dem, was sie ihrerseits für das Entscheidende und Wichtigere hielten, unter dem Aspekt solcher geklärten Voraussetzungen, aber eben anders, zuzuwenden. In diesen Rahmen passt auch der Ratschlag, den die Herausgeber der *Modernen Rundschau* 1891 ihren Lesern geben, als sie das Erscheinen ihrer Zeitschrift einstellen : dass sie nämlich die Berliner *Freie Bühne* lesen sollten. Offensichtlich schien ihnen das Berliner Organ mittlerweile so weit gelangt zu sein, dass man sich in dieser Weise mit ihm mühelos identifizieren konnte.¹³

Der unübersehbare Unterschied liegt also in der Art und Weise des Umgangs mit der Tradition. Er lässt sich als eine Frage des Verfahrens bestimmen, das im Falle Berlin eine grundsätzlich-theoretische Klärung, im Falle Wien das ermöglichte eigene Schreiben erreichen will.

2. Gemeinsamkeit : die Irreversibilität der Tradition und die Alternative zwischen Traditionalität und Unverständlichkeit

Paradoxerweise resultiert daraus gerade auf Grund der Verschiedenartigkeit des Verfahrens eine unübersehbare *Gemeinsamkeit*. Sie liegt in der *Irreversibilität der Tradition für das Bewusstsein der Moderne* überhaupt. Indiz dafür ist im Falle Berlin die Vehemenz und Affekthaftigkeit, mit der in Pamphleten und Manifesten gegen sie vorgegangen wird; im Falle Wien die produktive Integration, die ihr sowohl literaturpolitisch als auch praktisch widerfährt. Dennoch liegen Gewinn und Problematik dieser Tatbestände in etwas Drittem, das eben jene Gemeinsamkeit ausmacht und das mit dem Stichwort *Historismus* als gemeinsamer Voraussetzung am besten zu bezeichnen ist.

Für die folgenden Jahre und Jahrzehnte nämlich ist sowohl für die literarischen Texte der Berliner als auch für die der Wiener (d.h. für die deutsche, wie auch die österreichische Literatur insgesamt) ein *Schwanken zwischen*

12. Vgl. WUNBERG (Hg.), *Das Junge Wien* (Anm. 11), *passim*.

13. Zu erwähnen ist, dass in der Zwischenzeit die "Jungwiener" es unternommen hatten, eine Wiener "Freie Bühne" zu gründen, die allerdings wenig Erfolg hatte. Vgl. dazu Wunberg, Einleitung zu *Das Junge Wien* (Anm. 11) S. LXXIV ff.

*Traditionalität und Unverständlichkeit*¹⁴ zu konstatieren. Verkürzend kann man formulieren, dass Verständlichkeit für die Moderne nur um den Preis der Traditionalität zu haben ist; dass umgekehrt Traditionalität nur um den Preis der Unverständlichkeit zu überwinden ist. Verständlich ist nur die traditionelle Literatur; und modern kann sie nur werden, wenn sie akzeptiert, unverständlich zu sein.

Konkret gesprochen heisst das : das historische Drama (in der Grillparzer- und Hebbelnachfolge von Paul Ernst, oder Samuel Lublinski; im Rekurs auf mittelalterliches Mysterienspiel im Stile von Hofmannsthals *Jedermann* oder dem *Salzburger Grossen Welttheater*, der Antike-Adaptation der Hauptmannschen *Atriden-Tetralogie*) ist zwar verständlich, aber traditionell; Hofmannsthals frühe Verse hingegen, Carl Einstein oder die Vertreter der "Wortkunst", der Dadaismus, Paul Celan usw., wiederum, sind zwar nicht traditionell, aber unverständlich.¹⁵

Es ist eine unabweisbare Tatsache, dass die Literatur seit dem Beginn der Moderne zunehmend von dieser dichotomischen Möglichkeit gekennzeichnet ist : entweder traditionell zu verfahren oder unverständlich zu sein.¹⁶ Auch und gerade die Wiener und Berliner Autoren konnten dem nicht entgehen. Das hängt mit der engen Verknüpfung der Moderne mit dem Historismus zusammen.¹⁷

14. Sigrid Schmidt-Bortenschlager (Salzburg) hielt den Begriff der 'Unverständlichkeit' für nicht adaequat : der 'Ulysses' von Joyce beispielsweise, sei heute nicht mehr [!] unverständlich.

Andrea Allerkamp (Montpellier) fragte zu Recht, wie die "Einstiegsmöglichkeit" in den Text vorzustellen sei (z.B. in Carl Einsteins *Bebuquin*), wenn der Charakter seiner Unverständlichkeit jene doch gerade verhindere. Dem ist entgegenzuhalten, dass dergleichen Texte der Moderne womöglich überhaupt anders denn 'hermeneutisch', d.h. auf Verständnis hin zu lesen sind. Ihr 'Sinn' ist nicht mehr nur verborgen, sondern — wie sie selbst belegen — offensichtlich nicht mehr vorhanden; er kann und soll deshalb weder gesucht noch gefunden werden. — Musil hat bekanntlich schon von Hofmannsthals *Lebenslied* gesagt, dass es ein "sinnloses Gedicht" sei. (Robert MUSIL, "Der Geist des Gedichts", in : *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik (Gesammelte Werke)* Hg. Adolf Frisé, II, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1978, S. 1214f).

15. Moritz Csáky (Graz, Wien), wies zu Recht auf die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs als auf ein Beispiel radikaler Unverständlichkeit hin.

16. Hofmannsthals *Chandos-Brief* gewinnt — so gelesen — eine andere Konnotation. Er wird Ausdruck einer literarischen Produktion, die lieber dem Schweigen anheimfällt, als sich zwischen Traditionalität und Unverständlichkeit zu entscheiden. Hofmannsthal selbst, als einer der wenigen, hat bekanntlich einen Weg eingeschlagen, der sowohl das eine, als auch das andere praktizierte : die Traditionalität im *Jedermann*, im *Rosenkavalier* im *Salzburger Grossen Welttheater*, zum Teil im *Turm*. Der Weg der Unverständlichkeit bei ihm führt vom *Lebenslied* und der lyrischen Produktion seiner frühen Jahre überhaupt über den *Andreas* zum *Schwierigen*, der sie als zweiter *Chandos-Brief* noch einmal quasi-theoretisch auf der Bühne zu verhandeln sucht. — Nur ganz wenige Autoren von Rang vermögen Traditionalität so fortzuführen und fortzuformulieren, dass mit traditionellen Mitteln tatsächlich eine Innovation entsteht; zu ihnen gehört in erster Linie als Beispiel, das deutlich in die Moderne weist : Robert Musil mit den *Vereinigungen*. Sodann Arthur Schnitzler, dessen Erzählungen und Romane namentlich — *Fräulein Else*, *Therese*, *Frau Beate* und *ihr Sohn* usw. — der Prosa eine wortgewordene Psychologie hinzugewinnen, die es zuvor nicht oder allenfalls in anderer Weise bei Flaubert gegeben hatte.

17. Vgl. dazu Gotthart WUNBERG, "Historismus und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende", in : *Actes du colloque international "La*

Die so bestimmte Literatur der Moderne steht vor der Alternative, "so weiterzumachen wie bisher", dann bleibt sie in jedem Sinne, was sie ist; oder, sie sucht neue Wege, dann aber um den Preis ihrer Verständlichkeit.¹⁸

Diese Dichotomie¹⁹ im Verhältnis zur literarischen Tradition jedenfalls ist der Ausweis einer Gemeinsamkeit auch zwischen Wien und Berlin; aber nur deshalb, weil es der von Gemeinsamkeit moderner Literatur überhaupt ist. Ganz offensichtlich nämlich stehen auch andere Autoren (der deutschsprachigen Literatur nicht nur, sondern ebenso der anderen westeuropäischen Nationalliteraturen) vor dem gleichen Problem. Das hängt ganz zweifellos mit der Bewusstwerdung von Historie zusammen, wie sie in der Folge der aufkommenden Geschichtswissenschaften des 19. Jahrhunderts überhaupt aktuell ist. Wie diese im historistischen Positivismus ein Verhältnis zu historischen Gegenständen entwickelt haben, das seine Berechtigung aus der Anhäufung vieler, tendenziell *aller* historischen Fakten zieht, so gewinnt auch die Literatur in Realismus und Naturalismus den Status ihrer Selbstbehauptung darin, dass sie — analog dazu — die beschriebenen Objekte so detailgetreu wie möglich observiert und beschreibt. Hat sie das einmal getan, so steht sie vor dem gleichen Problem wie die Geschichtswissenschaft, die nicht nur einen positivistischen, sondern auch einen relativistischen Historismus²⁰ produziert. Für die Literatur bedeutet das in Analogie zu den Geschichtswissenschaften, wo alle Fakten prinzipiell gleichwertig sind, dass sämtliche Lexeme gleichviel und deshalb obendrein gleichwenig wert sind. Wie die Geschichtswissenschaften steht die Literatur vor der grundsätzlichen Frage, was sie mit den Thesauren machen soll, die ihr — von jenen vermittelt — konkret in den Einzelwissenschaften bis in die Konversationslexika und Enzyklopädien hinein bereitgestellt worden sind. Sie kann darauf reagieren wie Arno Holz im *Phantasia*, der, über Jahrzehnte erweitert, den Charakter eines Riesenglossars ohne irgendeine Struktur annimmt. Sie kann verstummen, wie Chandos es tut. Oder sie kann weitermachen wie bisher (Hauptmann, Wassermann, Hermann Hesse).

littérature de fin de siècle une littérature décadente ? (Luxembourg, septembre 1990), Numéro spécial du Courrier de l'éducation nationale, Numéro spécial de la *Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée*, Luxembourg, 1990, S. 13-47.

18. Es versteht sich dabei von selbst, dass weder alle Autoren diese Dichotomie als die Bedingung ihres Schreibens überhaupt erkennen, noch dass sie sie — falls sie sich dessen bewusst sind — realisieren. Was hier im folgenden verhandelt wird, ist also so etwas wie eine idealtypische Anordnung, die es per definitionem nicht in jedem konkreten Fall gibt.

19. Walter Weiss, Salzburg, hat in der Diskussion vorgeschlagen, den Begriff "Dichotomie", der ihm zu strikt erschien, durch "Dualität" zu ersetzen.

20. Vgl. zur Begrifflichkeit : Herbert SCHNÄDELBACH, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt (Main) : Suhrkamp, 1983 (stw. 401); hier besonders das Kapitel 2.1 Der Historismus; S. 51ff. Er bezeichnet, was im folgenden "positivistischer Historismus" genannt wird, als *Historismus*, nennt den "relativistischen" *Historismus*, und unterscheidet davon den "allgemeinen Historismus" als *Historismus*₂. — Vgl. auch G. SCHOLTZ, in : *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 3, Basel, Stuttgart : Schwabe, 1974, Sp. 1142. — Vgl. auch : WUNBERG, *Historismus und Fin de siècle* (Anm. 15), bes. S. 15 ff. — Jetzt auch : Anette WITTKAU, *Historismus, Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

Zur ersten Möglichkeit gehört aber nicht nur Arno Holz. Er ist vielmehr nur das Extrem. Ihm und seinen unverständlich gewordenen Texten sind Hunderte und Aberhunderte an die Seite zu stellen. Als Beispiel nur : Carl Einstein, die Dadaisten, Paul Celan; der späte Rilke, die Vertreter der "Wortkunst" usw. Kafka und Sternheim wären zu nennen, Toller, Hasenclever oder der frühe Brecht. Man sieht : schon längst handelt es sich nicht mehr um das Problem Wien und Berlin; schon längst sind sie nicht einmal mehr repräsentativ, diese beiden Kulturzentren; schon längst vielmehr sind sie einfach Teil dessen, was Moderne überhaupt heisst, will sagen : *europäische Moderne*.

Lexeme und Rhemata haben sich — analog zu den Fakten der Geschichtswissenschaften — verselbständigt, haben den Charakter einer beliebigen literarischen Einsetzbarkeit angenommen. Ihre ubiquitäre Verfügbarkeit und Verwendbarkeit aber ist dialektisch gleichbedeutend mit deren Negation. Denn über alles verfügen, bedeutet : zu keiner Entscheidung gelangen. So wird die Verwendung der einzelnen Lexeme in einer Weise betrieben, die den Charakter der Beliebigkeit nicht mehr von der Hand weisen kann, auch wenn es nicht der Fall ist. Es ist gleichgültig geworden, ob diese Lexeme noch inhaltslogischen Vorgaben gehorchen oder nicht; es ist gleichgültig geworden, ob sie zu Hunderten und Tausenden präsentiert werden wie im "Riesphantasus" von Arno Holz, oder in wenigen Einzelpartikeln wie in den Gedichttexten Celans.



Genau dieser Prozess ist es, an dem die Autoren Wiens und Berlins, Österreichs und Deutschlands, Mitteleuropas und Westeuropas — mit einiger Verzögerung auch die Literaturen Osteuropas — partizipieren. Es werden nicht mehr Geschichten erzählt wie bei Tolstoi, Dostojewski, Wassermann oder Georg von Ompteda; es werden vielmehr Lexeme und Rhemata präsentiert in einem Verfahren, für das sich traditionelle Exempel genauso finden lassen wie solche des Übergangs und des Extrems. Erste Beispiele — zumeist solche des Übergangs — sind früh und lassen sich schon in Flauberts *Salammô*²¹ erkennen. Zur Reife freilich gelangt das erst in *La Tentation de Saint Antoine* und dann besonders in *Bouvard et Pécuchet*. Sie zeigen sich auch in Huysmans' *A Rebours*, wo sich die Lexeme als Aufzählungen in den seitenlangen Katalogen von Büchern, Kristallen oder Speisefolgen dokumentieren.²² Im Extrem schliesslich keineswegs nur in der additiv gehäuften Aufzählung bei Arno Holz, sondern genauso in den Texten der Zehner Jahre; die zwar die Satzlogik dem Scheine nach aufrechterhalten, sie in Wirklichkeit aber bereits längst in die Aneinanderreihung von Lexemen aufgelöst haben. So der erste Satz von Carl Einsteins *Bebuquin* von 1907/09 :

Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klirrten auf die Stimme eines Frauenzimmers : "Wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen ?" Das haltlose

21. Vgl. WUNBERG, *Historismus und Fin de siècle* (Anm. 15), S. 18 ff.

22. Vgl. ebd., S. 21 ff.

Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abog, um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen.²³

Zahllose andere Beispiele wären anzuführen²⁴. Solche des Übergangs gibt es sogar noch relativ spät, als die Übergangszeiten längst vorbei sind; bei Thomas Mann in seinen adjektiv-redundanten Beschreibungen bereits der frühen Texte, am deutlichsten dann im "Josephsroman".

3. Die Konsequenz aus der Praxis des Schreibens

Es gibt eine Konsequenz aus alledem. Sie liegt in der Feststellung einer Gemeinsamkeit : die Berliner und die Wiener Spielart, auf die Zentralfrage der Moderne, wie man es mit der Tradition halte, zu reagieren, ist letztlich identisch. *Die Praxis des Schreibens artikuliert den Sinn dafür, dass es so, wie bis dahin, nicht weitergehen kann.* Denn sowohl der Berliner Versuch, der Sache kritisch-theoretisch beizukommen, als auch der Wiener, das eigene Verhältnis zur Tradition nicht als Antagonismus zu verstehen, übersieht offensichtlich das eigentliche Problem.

Heute, nahezu hundert Jahre später, stellen sich Probleme und Lösungsversuche in einem anderen Licht dar. Jedenfalls erscheinen von heute her diese beiden Möglichkeiten, sich zur literarischen Tradition überhaupt, insbesondere auch zur eigenen zu verhalten, wo nicht falsch, so doch inadäquat. Es lässt sich feststellen, dass die Zeitgenossen das objektive Ende der Tradition nicht zu erkennen vermochten. Die Berliner folgten dabei einem implizit oder explizit vorhandenen Fortschrittsglauben, der sie in den Stand setzen sollte, sich von denen, die bis dahin in der Literatur den Ton angegeben hatten, in eine Zukunft abzustossen, die ihnen entscheidend Neues zu bieten hätte. Die Wiener, durch ihren Protagonisten Hermann Bahr zu solcher Berliner Lösung implizit und explizit immer wieder gedrängt²⁵, blieben vielmehr bei dem, was sie immer getan hatten. Sie produzierten eine theorielose Literatur, die sich aber gerade deshalb als die beständigere erweisen sollte : Hofmannsthal, Altenberg, Schnitzler, Musil, Broch stellten sie gegen Holz, Hauptmann, Schlaf usw.



23. Carl EINSTEIN, *Bebuquin*, Stuttgart : Reclam, 1985, S. 3.

24. Nahezu beliebige Texte von Oskar Panizza, Paul Scheerbarth, Mynona, Melchior Vischer, Robert Müller, auch Max Dauthendey, — um nur ein paar der heute greifbaren zu nennen.

25. Bahr hatte eben dies in Berlin und bei Marx gelernt und versuchte, es unter dem Titel einer Überwindung als die bürgerliche Form des Fortschrittsglaubens zu lancieren. — Vgl. Gotthart Wunberg, "Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne, Thesen zur Wiener Literatur um 1900", in : Helmut BACHMAIER (Hg.), *Paradigmen der Moderne*, Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publ. Co., 1990 (= Viennese Heritage/Wiener Erbe, vol. 3), S. 105-129.

Die Quintessenz aus alledem für die Problemstellung unseres Symposiums lautet, dass es zwar praktisch ist, eine Wiener Literatur von einer Berliner zu unterscheiden und dass dem womöglich andere Unterscheidungen — etwa im Hinblick auf Prag, München oder Zürich — zu folgen hätten, dass es aber der Spezifik der Moderne nichts hinzutut, wenn man sie regional behandelt und in Regionalismen auflöst. Es macht die Literatur der Moderne zwar hantierbar, so vorzugehen. Die literarische Moderne ist aber in sehr viel stärkerem Maße als andere Epochen zuvor ein europäisches Phänomen, das nicht in regionale zerfällt.

Das hängt eindeutig mit historischen Bedingungen zusammen. Denn es ist leicht verständlich, dass im Zeitalter zunehmender Kommunikationsmittel, der "print-Medien" insbesondere, Grenzen und Einschränkungen wegfallen, wie sie noch das frühe 19. Jahrhundert hinnehmen musste und wie selbstverständlich akzeptierte. Der Informationsaustausch geht nicht nur schneller vonstatten, er ist auch erheblich stärker geworden. Hinzu kommt, dass durch die Entwicklung von Eisenbahn, später Automobil, Reisen und persönliche Bekanntschaften im In- und Ausland zur Regel werden. Mit anderen Worten, alles und jedes ist in sehr viel stärkerem Maße als zuvor einer allgemeinen, über sämtliche Grenzen reichenden Kommunikation ausgesetzt, die jedes lokal oder regional gebundene Phänomen sofort zu einem allgemeinen, d.h. in diesem Falle : europäischen macht.²⁶

So sind es denn vor allem sozialgeschichtlich beschreibbare Phänomene von höchst allgemeiner Gültigkeit, die zu einer völlig veränderten Kommunikation in Sachen Literatur führten, einer sehr viel müheloseren, die zu einem gemeinsamen Fundus an Kenntnis dessen führten, was man für wichtig hielt. Die deutschsprachigen Autoren zumal waren genauestens vertraut mit der französisch- oder englischsprachigen Literatur, die sie in vielen Fällen nicht einmal in Übersetzungen zu lesen gezwungen waren. Ausserdem : nahezu alle bedeutenden Autoren des Auslandes von Tolstoi und Dostojewski über Björnson, Ibsen, Strindberg, Jacobsen und Herman Bang bis zu D'Annunzio und die Spanier standen bald in bis heute gültigen Übersetzungen zur Verfügung. Selbst die französischen und englischen Autoren wurden schnell übersetzt (Zola, Maupassant, Flaubert, Huysmans; Carlyle, Ruskin, Emerson, Pater,

26. Wohl haben in früheren Zeiten die Autoren — allen voran Goethe — mit Gesinnungsgenossen und Antagonisten anderer Nationen kommuniziert. Aber alles das war auf andere Weise vermittelt : weniger schnell, weniger häufig, weniger viel. Ein Autor vom Range Schillers zum Beispiel hat seine Anregungen im wesentlichen aus der Beschäftigung mit deutschsprachigen Autoren gezogen. Sie waren ihm zumeist von Freunden (Körner, Humboldt, Goethe) benannt worden; aus der blossen Lektüre waren Verfasser und Leser sich selten näher gekommen. Schliesslich auch war es sehr viel schwieriger und kostspieliger, sich Druckerzeugnisse zu beschaffen. Behinderungen also, die für die Autoren seit 1880/90 kaum ein Problem darstellten. Nicht zuletzt so banale Vorgänge wie die zahllosen, durch die neuen Verkehrsmittel ermöglichten gegenseitigen Besuche von fernher, aber auch die Tatsache, dass man sich - aus der Provinz kommend in den Großstädten in unmittelbarer Nähe von Freunden und Gesinnungsgenossen, zum Teil im selben Haus ansiedelte, taten das Ihre. Die Großstädte waren gerade in dieser Hinsicht keineswegs gross, sondern gerade klein und übersichtlich.

Morris, Swinburne, Dickens, Thackeray, George Eliot oder Oscar Wilde) und das setzt sich fort bis heute.

Man partizipierte also, ganz gleich, wo man sich befand, an einer europäischen literarischen Gemeinsamkeit, die bis dahin ihresgleichen suchte.

Aus alledem ergibt sich, wie gesagt, dass die Konzentrierung auf Wien und Berlin (oder beliebige andere Literaturmetropolen) zwar praktisch sein mag, unter dem Aspekt der Moderne und dessen, was sie auszeichnet, aber wenig aussagekräftig ist über das hinaus, was Modernität in der Literatur auch sonst bedeutet. Es gibt also weniger Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Die aber liegen in einem *Verhältnis zur Tradition* begründet, das alle — ob in Wien, Berlin, Paris — vor die Alternative : Traditionalität oder Unverständlichkeit stellt. Vor die Alternative der Moderne.

Gotthart WUNBERG



Sociologie, sciences sociales, histoire

PLURALITÄT UND WIENER MODERNE

Das allgemeine Interesse für die Kultur der Zeit um 1900, jener "dritten Phase der Moderne" (Stephen Toulmin), ist schon lange nicht mehr allein dadurch zu erklären, daß man den autonomen Wert der ästhetischen Manifestationen jener Jahre erkannt und schätzen gelernt hat. Vielleicht war dies bei der Neuentdeckung von Jugendstil, Sezessionismus und Wiener Früh-expressionismus während der fünfziger und sechziger Jahre von einem gewissen Belang. Damals hatte man nicht nur Otto Wagner, Gustav Klimt, Egon Schiele oder Gustav Mahler als Künstler dieser Zeit wiederentdeckt. In übergreifenden und popularisierenden Darstellungen der "Wiener Moderne" war man zugleich vielleicht bisweilen der Versuchung erlegen, aus der Vielfalt von Kunstrichtungen und ästhetischen Produktionsweisen gleichsam einen Stil — als "Wiener Moderne" — zu konstruieren und mit dem neuen kulturhistorischen Epochenbegriff "Jahrhundertwende", "Fin de siècle" jenem Mißverständnis Vorschub zu leisten, vor dem bereits kurze Zeit danach, nämlich am Anfang der zwanziger Jahre, Robert Musil gewarnt hatte, als er meinte, daß die Zeit um 1900 viel eher von Stilgenerationen als von Generationsstilen beherrscht gewesen wäre :

Wir haben die Sache ja mehrmals mitgemacht. Jedesmal war eine neue Generation da, behauptete eine neue Seele zu haben, und erklärte, für diese neue Seele nun auch den gehörigen Stil finden zu wollen. Sie hatte aber keine neue Seele, sondern nur so etwas wie ein ewiges Weichtier in sich, dem keine Schale paßt, auch die zuletzt ausgebildete nicht. Um 1900 konnte man noch glauben, daß Naturalismus, Impressionismus, Dekadence, und heroischer Immoralismus alleines seien, verschiedene Auswirkungen einer neuen Generation; um 1910 wußte man bereits [...] daß die ganze Gemeinsamkeit nur darin bestand, daß viele Leute um das gleiche — Loch, um das gleiche Nichts herumgestanden waren; und heute sind von der ganzen Generationsseele nichts als ein paar Einzelseelen übrig geblieben, welche die alphabetische Ordnung im Kürschner ganz gut vertragen oder mit Erfolg die Unterschiede zwischen Künstlerhaus und Sezession verwischen.¹

Abgesehen von dieser frühen Warnung vor einer — im Grunde genommen jeder kulturhistorischen Epochenbildung eigenen — Überschätzung der Jahrhundertwende als einem mehr oder weniger homogenen kulturellen Phänomen, ist aber anscheinend gerade der Wiener Moderne eine gewisse

1. Robert MUSIL, Stilgeneration oder Generationsstil [14. Mai 1921], in : *Gesammelte Werke I : Prosa und Stücke*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1983, 661-663, 664-667, Zitat 662. — Ähnlich argumentiert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1983, 54-56 (= Kapitel 15 : "Geistiger Umsturz").

Faszination eigen, welche im gegenwärtigen Diskurs der Postmoderne insofern eine Rolle spielt, als diese in der Wiener Moderne bereits Kriterien namhaft machen zu können vermeint, die die Befindlichkeit des Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts maßgeblich bestimmen : Die Wahrnehmung einer Vervielfältigung, einer Spaltung (*éclatement*) von Lebensbedingungen und Lebensformen, die zu einer Differenzierung des Bewußtseins führte, folglich eine Differenzierung (Vervielfältigung) der ästhetischen Ausdrucksweisen begünstigte und insgesamt in eine "crise d'identité" (Jacques Le Rider)² mündete und folglich zu einer pessimistischen Einschätzung der individuellen und kollektiven Befindlichkeit führen konnte. Jean-François Lyotard bezieht sich in *La Condition postmoderne* explizit auf dieses Phänomen der Wiener Moderne :

Ce pessimisme est celui qui a nourri la génération début-de-siècle à Vienne : les artistes, Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, mais aussi les philosophes Mach et Wittgenstein. Ils ont sans doute porté aussi loin que possible la conscience et la responsabilité théorique et artistique de la délégitimation. On peut dire aujourd'hui que ce travail de deuil a été accompli. Il n'est pas à recommencer. Ce fut la force de Wittgenstein de ne pas en sortir du côté du positivisme que développait le Cercle de Vienne et de tracer dans son investigation des jeux de langage la perspective d'une autre sorte de légitimation que la performativité. C'est avec elle que le monde postmoderne a affaire.³

Der von Lyotard apostrophierte Pessimismus ließ aber dennoch manche Intellektuelle der Wiener Moderne immer wieder über dieses von ihnen allen empfundene "éclatement" nachdenken. Dazu gehört die Mach'sche Erkenntnistheorie mit ihrer These der Relativierung des Ich, die gerade um 1900 (Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal) als ein allgemeines Erklärungsmodell für die Identitätskrisen herangezogen wurde. Solche Beschreibungen dieses allgemein empfundenen Bewußtseinszustandes decken sich auch mit analogen Feststellungen anderer Repräsentanten der mitteleuropäischen Moderne, etwa mit jenen des jungen Georg Lukács, der in Kenntnis des Wiener intellektuellen Diskurses zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommt :

Mit dem Verlust der Stabilität der Dinge ging auch die Stabilität des Ichs verloren; mit dem Verlust der Fakten gingen auch die Werte verloren. Es blieb nichts außer Stimmungen. In einem einzelnen Menschen und zwischen den Menschen gab es nur Stimmungen von gleichem Rang und gleicher Bedeutung [...] Jede Eindeutigkeit war aufgehoben, denn da war alles nur subjektiv; die Behauptungen hörten auf, etwas zu bedeuten [...] In dieser Welt vertrug sich alles mit allem, und es gab nichts, das irgend etwas hätte ausschließen können. [...] Aber je subjektiver und augenblicksbezogener etwas ist, um so problematischer ist seine Mitteilbarkeit. In Wirklichkeit kann nur etwas Gemeinsames mitgeteilt werden, aber diese Kunst wollte um jeden Preis einen Augenblick der Individualität des Künstlers, das Unmittelbare mitteilen. Alles Eindrucksvolle

2. Jacques LE RIDER, *Modernité viennoise et crises d'identité*, Paris 1990.

3. Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979, 68.

wurde dadurch zufällig ... So ist alles zur Kunst der Oberfläche geworden, der Oberfläche, hinter der nichts ist.⁴

Der Pessimismus als Folge der zunehmenden Brüchigkeit der Zeit, ließ Lukács, wie manche seiner Zeitgenossen, zuweilen nach holistischen Konzepten Ausschau halten, um so den Werteverlust wieder wettzumachen :

Heute sehnen wir uns wieder nach Ordnung in den Dingen ... Wir sehnen uns nach Beständigkeit und nach der Meßbarkeit unserer Handlungen, nach der Eindeutigkeit und Kontrollierbarkeit unserer Behauptungen. Danach, daß alle unsere Dinge einen Sinn haben, daß daraus etwas folge, daß sie etwas ausschließen. Nach Wertungen. Nach Differenzierungen. Nach Vertiefungen.⁵

Wenn nun festzustehen scheint, daß erstens die Wiener Moderne charakterisiert wird von einer zunehmenden, allgemeinen Differenzierung; daß zweitens diese Differenzierung keineswegs allein ein kulturtheoretisches Konstrukt ist, sondern von den Zeitgenossen selbst wahrgenommen, beschrieben und zumeist gewiß als etwas Negatives, zu Überwindendes, dargestellt wurde; und daß drittens der intellektuelle Diskurs der Postmoderne in dieser spezifischen Situation der Wiener Moderne charakteristische Kriterien der postmodernen Befindlichkeit feststellen zu können vermeint, — dann dürfte es lohnend sein, zumindest mit einigen kurzen Überlegungen auf diese speziellen Konditionen der Wiener Moderne etwas näher einzugehen.

Die Differenzierung des Bewußtseins, der ästhetischen Ausdrucksweisen und foglich die Differenzierung von individuellen und kollektiven Identitäten kann vielleicht sowohl mit dem Hinweis auf gesamteuropäische Entwicklungen (1) als durch eine Analyse von typischen regionalen, mitteleuropäischen Zusammenhängen (2) verdeutlicht werden.

1. Im ökonomischen Bereich bewirkte die Industrialisierung (industrielle Revolution) nicht nur eine Teilung der Arbeit in verschiedene, einander zugeordnete Prozesse, sondern auch die geteilte Zuordnung dieser unterschiedlichen Arbeitsgänge an einzelne Individuen (Arbeiter). Das heißt : der gesamte Produktionsprozeß einer Arbeitsstätte war als ganzes den einzelnen Arbeitskräften kaum mehr einsichtig, als sie ja als Arbeiter jeweils nur einem bestimmten Teil der "Gesamtarbeit" (Produktion) auszuführen hatten. Die Folge davon war nicht nur eine "Entfremdung" zwischen Produzenten und Produkt, sondern auch eine Differenzierung der arbeitenden Individuen untereinander. Die rasche Vervielfältigung von industriellen Produktionszweigen, das heißt die Aufteilung der industriellen Produktion hatte weiters auch eine differenzierte Zuordnung ganzer gesellschaftlicher Schichten zu

4. György LUKÁCS, Die Wege gingen auseinander. Die 'Acht' und die neue ungarische bildende Kunst (= Nyugat 1910). Zitiert aus : Aranka UGRIN – Kálmán VARGHA (Hg.), "Nyugat" und sein Kreis 1908-1941, Leipzig 1989, 66.

5. György LUKÁCS, Die Wege a.a.O. 68. – Man vergleiche dazu die spätere (1947/48) Charakterisierung der "Moderne" als "Wert-Vakuum" durch Hermann Broch. Vgl. Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. In : Ders., *Kommentierte Werkausgabe*, hg. von Michael Lützelner 9/1 : *Schriften zur Literatur*, Bd. 1 : *Kritik*, Frankfurt/M. 1975, 111-284.

den jeweiligen Arbeitsprozessen zur Folge. Die rasch anwachsende Industrialisierung bewirkte also eine zunehmende, von der bisherigen, in die "Feudalzeit" zurückreichenden gesellschaftlichen Schichtung abweichende gesellschaftliche Segmentierung. Die neue, aufgrund der wirtschaftlichen Modernisierung entstehende gesellschaftliche Schicht von Industriearbeitern als ganzes fand sich mit neuen Arbeits- bzw. Lebensbedingungen konfrontiert, die gemeinsame, neue Interessen entstehen ließen, welche sie innerhalb der traditionellen Gesellschaftsstruktur zu artikulieren und durchzusetzen versuchten. Die Arbeiterbewegungen und Arbeiterparteien des 19. Jahrhunderts wurden dann zu Wortführern der Interessen dieser neuen sozialen Schicht.

Die Zuordnung zu einem neuen Arbeitsprozeß, das Entstehen neuer Gruppeninteressen und Lebensbedingungen fand auch in einem neuen Bewußtsein (Identität) ihren Ausdruck. Doch war beziehungsweise blieb, wie die Arbeiterschaft selbst, auch dieses neue Bewußtsein keineswegs homogen. Denn die Differenzierung der industriellen Produktion hatte eine Fragmentierung der Gesellschaft und des individuellen und sozialen Bewußtseins zur Folge. Von dieser Entwicklung waren letztlich alle sozialen Schichten betroffen, denn die unmittelbaren Folgen des ökonomischen Modernisierungsprozesses wurden auch für den gewöhnlichen Konsumenten wahrnehmbar, der sich mit einer immer größeren Fülle von Produktionsangeboten konfrontiert sah. Diese allgemeine, gesamteuropäische Entwicklung wurde vor allem in den urbanen Zentren, in denen industrielle Produktion angesiedelt war, deutlich sichtbar und veränderte das Leben und das Bewußtsein der Bewohner der Städte, die sich nicht nur einer wachsenden wirtschaftlichen Innovation, sondern auch einer Beschleunigung (Akzeleration) der Produktionsweisen, einer zunehmenden, akzelerierten Differenzierung von Produktion und Produkten ausgesetzt sahen, deren Folgen auch ihr alltägliches Leben prägten. Andererseits veränderten die wirtschaftlichen Innovationen auch das Bewußtsein der Menschen. Die beschleunigte wirtschaftliche Differenzierung wurde mentalitätsprägend für Individuen und ganze soziale Schichten und ließ sie auf Neuheiten rasch reagieren und sich diese zunutze machen. Das heißt : die modernisierungsbedingte sozio-ökonomische Differenzierung veränderte und vervielfältigte nicht nur kollektives, sondern auch individuelles Bewußtsein, was gleichermaßen als Bereicherung und als Bedrohung empfunden werden konnte. Auf der Ebene des Ästhetischen hatte diese Bewußtseinsveränderung den "Zerfall" alter Ordnungsmuster und eine Pluralisierung der Ausdrucksweisen zur Folge. Friedrich Nietzsches Charakterisierung der Moderne als "Dekadence", ein fast wörtliches Zitat aus Paul Bourget's *Essai de psychologie contemporaine*, wird immer wieder zur Kennzeichnung dieser pluralistischen Situation und ihrer unmittelbaren Folgen im ästhetisch-literarischen Bereich bemüht; sie kennzeichnet zugleich jenen Pessimismus, der als Folge der Differenzierung des Lebens und des Bewußtseins nach Lyotard auch die Repräsentanten der Wiener Moderne erfaßt hatte :

Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence* ? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen — das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence* : jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, "Freiheit des Individuums", moralisch geredet, — zu einer politischen Theorie erweitert "gleiche Rechte für Alle". Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos : beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr : es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.⁶

Der durch die Modernisierung hervorgerufene und sich beschleunigende sozial-ökonomische Wandel hatte besonders seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Länder und Städte der Habsburgermonarchie erfaßt⁷. Die rasch zunehmende Industrialisierung war unter anderem durch den Ausbau des Bank- und Kreditapparats ermöglicht worden und begünstigte die Entwicklung des modernen Verkehrswesens (Eisenbahn) und des Nachrichtensystems. All diese Neuerungen kamen freilich nicht nur den wirtschaftlichen Sektoren zugute, sie veränderten auch das Leben der einzelnen Menschen, vor allem in den rasch anwachsenden Städten. Die Einwohnerzahl von Wien verdoppelte sich zwischen 1869 und 1900, also während einer Generation, von 607.514 auf 1,674.957. Nicht durch einen kaiserlichen Machtspruch (1857), sondern durch diese sich rasch verändernden sozio-ökonomischen Gegebenheiten wurde ein Aus- und Umbau der Städte, vor allem Wiens, einfach zu einer Notwendigkeit. In dieser neuen "Gründerzeit" bediente man sich bereits all jener wirtschaftlichen und technischen Inno-

6. Friedrich NIETZSCHE, *Der Fall Wagner* [1888]. In : Ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli – Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1980, 37. – Vgl. dazu das Bourget-Zitat ebd. Bd. 25, 405. – Auch an anderer Stelle beklagt Nietzsche immer wieder den Verlust an "Universalität", an Ganzheit : "Man könnte sagen, dass in gewissem Sinne das neunzehnte Jahrhundert das alles auch erstrebt hat, was Goethe als Person erstrebte : Eine Universalität im Verstehn, im Guteissen, ein An-sich-heran-kommen-lassen von Jedweden, einen verwegenen Realismus, eine Ehrfurcht vor allem Thatsächlichen. Wie kommt es, dass das Gesamt-Ergebniss kein Goethe, sondern ein Chaos ist, ein nihilistisches Seufzen, ein Nichtwissen-wo-aus-noch-ein, ein Instinkt von Ermüdung, der in praxi fortwährend dazu treibt, zum achtzehnten Jahrhundert zurückzugreifen ? (— zum Beispiel als Gefühls-Romantik, als Altersgeschmack, als Socialismus in der Politik). Ist nicht das neunzehnte Jahrhundert, zumal in seinem Ausgange, bloss ein verstärktes verrohtes achtzehntes Jahrhundert, das heisst ein *décadence*-Jahrhundert ? so dass Goethe nicht bloss für Deutschland, sondern für ganz Europa bloss ein Zwischenfall, ein schönes Umsonst gewesen wäre ? — Aber man missversteht grosse Menschen, wenn man sie aus der armseligen Perspektive eines öffentlichen Nutzens ansieht. Dass man keinen Nutzen aus ihnen zu ziehen weiss, das gehört selbst vielleicht zur Grösse [...]". Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* [1888/89]. In : ebd. Bd. 6, 152.

7. Vgl. u.a. David F. GOOD, *Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsburgerreiches 1750-1914*, Wien-Köln-Graz 1986. – Herbert MATIS, *Österreichs Wirtschaft 1848-1913. Konjunkturelle Dynamik und gesellschaftlicher Wandel im Zeitalter Franz Josephs I.*, Berlin 1972. – Moritz CSÁKY, "Die Gesellschaft". In : *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, 2. Teil 1880-1916 : *Glanz und Elend*, NÖ Landesausstellung Schloß Grafenegg 1987, 39-51. – Alois MOSSER, "Die Wirtschaft im Habsburgerreich". In : ebd. 60-72.

vationen, welche in den Jahren um 1900 zu den täglichen Annehmlichkeiten und Belastungen der Menschen zählen sollten. Freilich war der Zugang zu dieser "Modernität" mit Geld verbunden und daher Repräsentanten bestimmter sozialer Schichten leichter möglich, vor allem jenen bürgerlichen Aufsteigern, die aus der ökonomischen Modernisierung auch einen sozialen Profit zu schlagen wußten. Es waren vor allem Vertreter dieser neuen Bourgeoisie, die auch den Um- und Ausbau der Städte finanzierten. Nun war aber dieses neue Bürgertum keineswegs eine in sich geschlossene, homogene soziale Schicht, sondern durchaus heterogen, denn ihre Angehörigen entstammten verschiedenen traditionellen sozialen Gruppen. Diese Situation spiegelte sich auch in einer gewissen Unterschiedlichkeit, in einer Heterogenität ihres sozialen und kulturellen Bewußtseins wider. Die Stilpluralität des Historismus kann daher als Indiz dieser Bewußtseinsvielfalt gedeutet werden und die Tendenz, in der Kunst, in der Architektur auf verschiedene historische Stilelemente zurückzugreifen, könnte als Versuch gedeutet werden, durch die Aneignung beziehungsweise durch die Identifizierung mit Bewußtseinsinhalten einer vergangenen Zeit eine neue, dem neuen sozio-ökonomischen Kontext entsprechende Identität zu gewinnen⁸. Man bemühte sich, je nach der konkreten Situation, mit den Stilelementen auch jene Inhalte, die durch diese repräsentiert schienen, anzudeuten. So errichtete man in Wien das Abgeordnetenhaus in einem neoklassizistischen, die antike Demokratie symbolisierenden Stil, das Rathaus enthielt als neogotischer Bau mit verschiedenen Renaissanceelementen den Hinweis der Identifizierung des neuen mit dem alten, städtischen Bürgertum und die neobarocken bürgerlichen Palais der Ringstraße konnten aufzeigen, daß man nun das Erbe der alten Führungsschicht, des Adels, angetreten hatte, eine Tatsache, die auch durch zahlreiche Ansuchen um Nobilitierung unterstrichen wurde. Dieses "Suchen und Tasten nach dem Richtigen [...] im Nachäffen statt im natürlichen Fortbilden" hat dann 1895 Otto Wagner in seiner programmatischen Schrift *Moderne Architektur* richtig gedeutet :

Grosse sociale Umwälzungen haben immer neue Stile geboren. Stets war also die Kunst und ihr sogenannter Stil der ganz apodiktische Ausdruck des Schönheitsideals einer bestimmten Zeitperiode [...] Es ist wohl als erwiesen anzusehen, dass Kunst und Künstler stets ihre Epoche repräsentierten. Dass unsere so stark bewegte zweite Hälfte des Jahrhunderts auch den Ausdruck, die Form für eine ihr ureigene Kunstanschauung suchte, ist selbstverständlich. Aber die Ereignisse liefen schneller als jede Kunstentfaltung. Was war daher natürlicher, als dass die Kunst in der Uebereilung, das Versäumte nachzuholen, das Heil allerorten suchte und zu finden glaubte [...] Das Durchpeitschen aller Stilrichtungen in den vergangenen Jahrzehnten war das Resultat der erwähnten Strömung [...] Statt die uns gewordenen Ueberlieferungen weiterzubilden, hat es den Künstlern gefallen, mit Lupe und Lanzette Todte zu seciren, statt den Lebenden an den Puls zu greifen und ihre Schmerzen zu lindern [...] Die Wahrnehmung, dass manche architektonische Aufgabe, z.B. der Kirchenbau, heute

8. Vgl. Nikolaus PEVSNER, "Möglichkeiten und Aspekte des Historismus". In : N. PEVSNER – H.G. EVERS – M. BESSET – L. GROTE, *Historismus und bildende Kunst*, München 1965, 13-24.

die gleiche zu sein scheint wie vor Jahrhunderten, während andere Aufgaben neuesten Datums sind, hat grosse Irrthümer gezeitigt. So kommt es, dass Laien und leider auch viele Architekten der Anschauung sind, dass ein Parlament wohl griechisch, ein Telegraphenamnt oder eine Telephoncentrale aber nicht gothisch gebaut werden können, während sie eine Kirche direct in letzterem Stile verlangen. Sie vergessen Alle hiebei nur Eines, nämlich dass die Menschen, welche diese Gebäude frequentiren, alle gleich modern sind, und es weder Sitte ist, mit nackten Beinen im antiken Triumphwagen am Parlament vorzufahren, noch mit geschliztem Wamse sich der Kirche oder einem Rathhause zu nähern.⁹

Die Stilpluralität des Historismus entsprach also zum einen der Differenzierung des Bewußtseins, die mit dem Modernisierungsprozeß einherging, zum anderen liegt sie wohl in der Identitätsuche jener neuen sozialen Schicht begründet, die aufgrund dieser neuen sozio-ökonomischen Situation sich herausgebildet hatte, nämlich des neuen Bürgertums. Und die Stilpluralität der nachfolgenden Generation, der Repräsentanten der Moderne, verdankt sich also zumindest auch dem wissenssoziologischen Kontext jener Generation, gegen welche die "rebellierende Jugend" der Zeit um 1900 mit einem neuen Programm zu Felde zog.

Die Differenzierung der Gesellschaft äußerte sich aber nicht nur auf der eben angedeuteten Ebene der ästhetischen Ausdrucksweisen, vielmehr auch im sozio-politischen und intellektuellen Leben ganz allgemein, was zur Folge hatte, daß eine Verunsicherung wahrnehmbar wurde, die sich auch in einer Vielfalt von Meinungen und Lösungsvorschlägen zeigte, welche dieser zuweilen als negativ empfundenen Pluralität Einheit gebieten sollte. Die Gleichzeitigkeit von "Traditionellem" und "Modernem" im intellektuellen und ästhetischen Diskurs der Jahre um 1900, literarisch verfremdet zum Beispiel in der Novelle *Dissonanzen* von Ferdinand von Saar¹⁰, kann als ein weiteres typisches Phänomen dieser Zeit angesehen werden. Dazu kam noch ein weiteres wichtiges Moment, welches das Lebensgefühl dieser Generationen zunehmend beeinflusste: Der sich stetig beschleunigende Prozeß der industriellen und technischen Innovationen beschleunigte auf der einen Seite den sozialen Wandel beziehungsweise die soziale Differenzierung und machte auf der anderen Seite auch das subjektive Erleben von Zeit bewußter und kurzweiliger. Diese zunehmende Akzeleration, die auch den Alltag unbeständiger, schnellebiger erscheinen ließ und eine noch vor kurzem nicht für möglich

9. Otto WAGNER, *Moderne Architektur* [1895]. In: Otto Antonia Graf (Hg.), *Otto WAGNER Bd. 1: Das Werk des Architekten 1860-1902*, Wien-Köln-Graz 1985, 270, 271.

10. Ferdinand von SAAR, *Dissonanzen*. In: *Ferdinand von Saars sämtliche Werke*, hg. von Jakob Minor, Bd. 11, Leipzig o.J., 169-186. Schon allein die Personen dieser Novelle sind ein charakteristischer Ausdruck unterschiedlichster Mentalitätsebenen: die Fürstin, "die immer nur Neues las" (176), der der Tradition verhaftete Graf Erwin, der sozialistische Jurist, der junge Hofmeister, ein Bewunderer Bismarcks, Wagners und Nietzsches, die Sekretärin der Fürstin, eine Vertreterin der Frauenemanzipation, die französische Vorleserin, eine Deutschenhasserin aus Lothringen und der als "Altösterreicher" geltende Hausarzt diskutieren über wesentliche Fragen der Zeit. "So flossen denn in diesem Salon mit seinen steifen Ahnenbildern und verblaßten Gobelins beständig die verschiedenartigsten Gehirntherschwingungen zu einer eigentümlichen geistigen Atmosphäre zusammen, die etwas von Gewitterluft an sich hatte [...]" (178).

gehaltene Mobilität begünstigte, wurde nicht nur ganz allgemein registriert, ja selbst in musikalischen Piecen zum Ausdruck gebracht, zum Beispiel im "Accelerationswalzer" (op. 234) von Johann Strauß aus dem Jahre 1860. Gerade die Jugend um 1900 machte sich diese beschleunigte Mobilität positiv zunutze und versuchte ihren Freiheitsdrang mit Hilfe moderner, Zeit und Distanz rasch überwindender Mittel zu unterstützen beziehungsweise zu legitimieren. Eines von vielen Beispielen dafür ist die Leidenschaft für das Radfahren, das der Generation von Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann oder Andrian gleichermaßen zueigen war¹¹. Dieses neue Zeitgefühl, wahrnehmbar in der individuellen und kollektiven Lebenswelt, wurde bewußtseins- und mentalitätsprägend und hatte naturgemäß auch auf der Ebene der ästhetischen Ausdrucksweise seine Entsprechung. Formal etwa im kurzen Stil eines Peter Altenberg, inhaltlich in der Thematisierung jener inneren Spannung, jener Bewußtseinsdifferenzierung, die Hofmannsthal um 1900 immer wieder zum Ausdruck brachte :

Wir besitzen unser Selbst nicht : von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück [...].¹²

Die Beschleunigung und Differenzierung von Zeit spiegelten sich auch in einer zunehmend raschen Abfolge von Stilen und Stilrichtungen, deren Einzelelemente man nach 1900 bereits synchron zu verknüpfen versuchte. Wer sich diesem Diktat der raschen Folge nicht fügte, sich diese nicht in positivem Sinne zunutze zu machen wußte, mußte sehr rasch erfahren, daß er, wie jener Historienmaler, den Ferdinand von Saar in der Novelle *Der Hellene* verewigte, in einer vergangenen Zeit stehen geblieben war :

Übrigens [...] hat es ja eigentlich keiner von allen denen [...] zu etwas Rechtem gebracht. Ein paar sind schon jung gestorben, wie der vielversprechende Schlachtenmaler [...] Und von den anderen hat sich höchstens der Schindler, der jetzt auch schon tot ist, mit seinen Landschaften durchgesetzt. Freilich hat's lang genug gedauert, und kaum eingetreten, waren seine Erfolge auch schon vorüber. Die Herren Sezessionisten sind über ihn hinweggeschritten. Bin neugierig, was nach *denen* kommen wird. Wir können noch vieles erleben. Denn heutzutage gibt es keine Übergänge mehr, sondern nur Übersprünge. Schließlich kommt man zur Erkenntnis, daß alles Modesache ist. Ich sage Ihnen, die ganze Kunst ist nicht einen Pfifferling wert.¹³

Bewirkte bei manchen Intellektuellen und Künstlern, die diese Differenzierung des Bewußtseins, dieses "éclatement", nicht nur als kreative Heraus-

11. Vgl. Roman SANDGRUBER, "Cyclisation und Zivilisation. Fahrradkultur um 1900". In : Hubert Ch. EHALT – Gernot HEIS – Hannes STEKL (Hg.), *Glücklich ist, wer vergißt ... ? Das andere Wien um 1900*, Wien-Köln-Graz 1986, 285-303. – Werner WELZIG, "Bicycle-Lektion". In : *Arthur Schnitzler Tagebuch 1893-1902*, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann : Werner Welzig, Wien 1989, 489-502.

12. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Das Gespräch über Gedichte* (1903). In : H. von HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke, Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, Frankfurt 1979, 497.

13. Ferdinand von SAAR, *Der Hellene* [1904]. In : *Ferdinand von Saars sämtliche Werke* a.a.O. 168.

forderung, sondern auch als Konflikt und Bedrohung empfanden, bisweilen eine Zuwendung zu holistischen, ganzheitlichen Konzeptionen, zu einer religiösen oder pseudoreligiösen Geborgenheit, zu einer monistischen Weltansicht, zu anthroposophischen oder theosophischen Experimenten oder zu einer Flucht aus der urbanen Zerrüttetheit in eine als "heil" empfundene Lebenswelt der Provinz (Heimat)¹⁴, so gewinnt im Leben des Durchschnittsbürgers der "mystische" Bezug zum Geld¹⁵ an Bedeutung, das heißt ein Zug zu jener Geborgenheit, die ein berechenbares, gesichertes Kapital zu verheißen schien. Stefan Zweig bezeichnete dieses Sicherheitsstreben als eine der wesentlichen Eigenschaften des Durchschnittsbürgers der k.u.k. Monarchie während der letzten Jahrzehnte ihres Bestandes¹⁶. Andererseits gewinnt die ästhetische Ausdrucksweise und Ausdrucksmöglichkeit zunehmend an Autonomie: sie wird zu jener Plattform, von welcher aus die eigentliche, beständige, das heißt reale Wirklichkeit erreichbar erscheint¹⁷. Und allmählich gewinnt diese Welt der Möglichkeit (Robert Musil), diese zweite Wirklichkeit (Heimito von Doderer) die Oberhand über jene Welt, die als unbeständig, als stets wandelbar und daher als transitorisch erlebt wird.

Die als Folge des gesamteuropäischen Modernisierungsprozesses hervorgerufene Differenzierung der sozio-ökonomischen, der politischen und der intellektuell-kulturellen Lebenswelt war also auch und gerade in Wien um 1900, in der Wiener Moderne, wahrnehmbar und führte zur Erfahrung einer differenzierten, pluralistischen Wirklichkeit, die ihrerseits bis in die Tiefen des individuellen und kollektiven Bewußtseins vordrang und Bewußtsein, Identität als problematisch erscheinen ließ. Diese "crise d'identité" mochte für den einen eine schmerzliche, für den anderen eine kreative, insgesamt freilich eine zwar dynamische, aber widersprüchliche Erfahrung gewesen sein. Es war dies die Grundlage eines "modernen" Lebensgefühls, das eine antinormative, offene Weltansicht begünstigte und zugleich immer wieder als existenzbedrohend, als "Negation" des "positiven" Lebens empfunden wurde, wie Gustav Mahler in einem Brief aus dem Jahre 1904 festhielt:

Wenn wir längere Zeit allein sind, so gelangen wir zu einer Einheit mit uns und der Natur, die allerdings eine bequemere Umgebung ist als die gewohnten Menschen. Dann werden wir positiv (statt wie sonst in der Negation stecken zu bleiben) und schließlich produktiv [...] Wie kleinlich kommt uns da unser gewöhnliches Leben vor, das ganz in Negation und "Kritik" stecken bleibt. — Siehst Du, mit Deiner Lektüre ist es gerade so: Shakespeare ist das Positive, Produktive, Ibsen bloß die Analytik, die Negation, das Unfruchtbare. Jetzt wirst

14. Wolfgang LIPP, "Heimatbewegung, Regionalismus. Pfade aus der Moderne?" In: *Kultur und Gesellschaft*, hg. von Friedhelm Neidhardt – M. Rainer Lepsius – Johannes Weiss, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 27 (1986) 331-355.

15. Auf diesen Zusammenhang von Geld und Kultur in der Moderne hat erstmals Georg Simmel aufmerksam gemacht. Vgl. Ders., *Philosophie des Geldes*, München 1900.

16. Stefan ZWEIF, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M. 1982, v.a. das Kapitel "Die Welt der Sicherheit" 14-43.

17. Vgl. Moritz CSAKY, "Die sozial-kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de siècle". In: Peter BERNER – Emil BRIX – Wolfgang MANTL (Hg.), *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Wien 1986, 139-151.

Du mich begreifen, der ich mir die positive, productive Stimmung, in das verwirrende Alltagsleben hinüberzuretten trachte und daher Manches oft aus der Vogelperspektive sehe.¹⁸

Noch deutlicher kommt diese Wahrnehmung bei jenen zum Ausdruck, die diese "Moderne" ob ihrer Orientierungslosigkeit offen bekämpfen und ablehnen. Der Wiener "Antimodernist" Richard von Kralik bedient sich dabei eines argumentativen Instrumentariums, dessen Metaphern jenen Nietzsches ähnlich sind, als dieser zwanzig Jahre zuvor die "Décadence" geißelte :

Es gibt eine "Moderne" mit eigener Philosophie, Ästhetik, Ethik und Weltanschauung, und den Inbegriff ihrer Prinzipien nennt man Modernismus. Ihr genialster Prophet ist Nietzsche, ihre bekanntesten Vorläufer sind die Sophisten. Ihre Grundgesetze lauten : Alles ist relativ. Es gibt keine ewigen Wahrheiten, kein unbedingt Wahres, Gutes, Schönes. Alles entwickelt sich, alles verändert, verkehrt sich. Es gibt keine Autorität, keine Pflicht. Die Triebe haben recht. Die Treue muß der schamlosen Aufrichtigkeit des Trieblebens weichen — usw. Das lehrt Nietzsche, das lehrt Ibsen, das lehrt Dehmel, das lehren, ja das "lehren" alle "modernen" Dichter und Erzähler [...] Und diese moderne "Lebenskunst und praktische Lebensweisheit" hat nach ästhetischer Notwendigkeit den "modernen" Stil, die moderne Technik emanieren müssen.¹⁹

Diese Beobachtung Kraliks deckt sich nicht nur mit den Bemerkungen Nietzsches über die Literatur der Décadence, sie geht auch konform mit Erfahrungen einer sich stetig verändernden, fließenden Lebenswelt, die nicht nur ganz allgemein wahrgenommen wurde, sondern vielmehr auch Eingang gefunden hat in die ästhetische und philosophische Reflexion der Zeit um 1900. Was bereits manche Impressionisten in der Kunst anzudeuten versuchten, brachte Baudelaire ganz explizit zum Ausdruck : "La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent."²⁰

Husserls Reflexionen über den "heraklitischen Fluß" unseres Welt-Erlebens und Alfred Schütz' weiterführende Überlegungen über die Inkonsistenz der modernen Lebenswelt sind ebenso wie Georg Simmels Thesen über das "Fließende" ein Indiz dafür, daß das Abhandenkommen des Kategorialen und Normativen in der Tat ein wesentliches Kriterium der gesamteuropäischen Moderne sein dürfte :

Die Anschauungsform des Fließenden hatte um 1900 eine so große Anziehungskraft, daß Simmel geradezu vom "modernen Heraklitismus" sprechen konnte.²¹

18. Gustav Mahler an Alma, 6. Juni 1904. In : *Alma Mahler, Erinnerungen an Gustav Mahler. Briefe an Alma Mahler*, hg. von Donald Mitchell, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1978, 274-275.

19. Richard von KRALIK, *Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte*, Regensburg 1909, 36-37.

20. Charles BAUDELAIRE, *Der Maler des modernen Lebens*. In : Ch. BAUDELAIRE, *Gesammelte Schriften* Bd. 4, Darmstadt 1982, 286.

21. Aleida ASSMANN, "Fest und flüssig : Anmerkungen zu einer Denkfigur". In : Aleida ASSMANN – Dietrich HARTH (Hg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/M. 1991, 184.

2. Erklärt sich die Wiener Moderne aus diesen gesamteuropäischen Entwicklungszusammenhängen, die der Prozeß der Modernisierung hervorgerufen beziehungsweise beschleunigt hatte, so wurde die von ihren Repräsentanten wahrgenommene Differenzierung noch von spezifischen regionalen Konditionen unterstützt. Die zentraleuropäische Region als Ganzes, aber auch ihre Teile und Subregionen waren seit Jahrhunderten von einer dichten ethnischen, kulturellen und sprachlichen Pluralität bestimmt, die nicht nur mit dem stetigen Anwachsen der Bevölkerung im Verlaufe der Neuzeit, vielmehr durch den aufgrund der Modernisierung hervorgerufenen beschleunigten Prozeß der Urbanisierung nun deutlicher wahrgenommen werden konnte als in den Jahrhunderten zuvor. Legt man der europäischen Moderne insgesamt die Antinomie von Pluralität und holistischen Konzeptionen, welche erstere überwinden sollten, zugrunde, so wie es Stephen Toulmin vor kurzem versucht hat²², dann erscheint es gerade in bezug auf die Habsburgermonarchie, in welcher sich auch die verfassungsmäßige Heterogenität der einzelnen Königreiche und Länder behaupten konnte, von besonderem Interesse, daß gerade die vereinheitlichende, holistische Tendenz der josephinischen Zentralisierungsbestrebungen zu Ende des 18. Jahrhunderts in einer Gegenwehr die autochthonen, nationalen Traditionen wachriefen, die sich nun zunehmend einer der "modernen" nationalen Ideologie entlehnten Argumentation bedienten und so den nationalen Dissens des 19. Jahrhunderts vorzubereiten halfen. Freilich bedienten sich die einzelnen nationalen Ideologien dann ihrerseits jenes Homogenisierungsinstrumentariums, das Pluralität im eigenen Bereich unterdrückte und durch Uniformität, durch Vereinheitlichung, eine konfliktfreie "nationale" Gesellschaft versprach.

Es wäre also festzuhalten: Neben einer zunehmenden inneren Pluralisierung der Gesellschaft als Folge des Modernisierungsprozesses war die ethnisch-kulturelle Heterogenität der Region ein weiterer wichtiger Faktor, der den Bewohnern der Monarchie Vielfalt, Pluralität ihrer konkreten Lebenswelt deutlich werden ließ.

Man wird aufhören müssen mit der Analogie mit großen Völkern zu rechnen, sondern man muß Österreich als einen Staat von kleinen Völkern hinnehmen. [...] Solange das nicht geschieht, ist es nicht möglich, daß in Österreich Ruhe und Ordnung herrschen. [...] Das ist eben Österreich, Österreich ist ein Bund mehrerer kleinerer und größerer Völker, das muß endlich anerkannt werden,²³

hatte Thomas G. Masaryk im Jahre 1892 vor dem Abgeordnetenhaus gemeint. In der Tat beherbergte die Monarchie zwischen 1890 und 1910 9,9 bis 11,9 Millionen "Deutsche", 6,5 bis 10 Millionen Magyaren, 5,2 bis 6,5 Millionen Tschechen, 2,9 bis 3,5 Millionen Serben und Kroaten, 3,3 bis 4,7 Millionen Polen und 0,7 bis 0,8 Millionen Italiener. Selbst die Erblande wie

22. Stephen TOULMIN, *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, New York 1990.

23. Erazim KOHÁK, "Masaryk und die Monarchie: Versuch einer Demythisierung". In: Josef NOVÁK (Hg.), *On Masaryk. Texts in English and German = Studien zur österreichischen Philosophie Bd. XIII*, hg. von Rudolf Haller, Amsterdam 1988, 376.

die Steiermark, Kärnten oder Tirol waren keineswegs "national" homogene Siedlungsgebiete. So waren 47 % der Einwohner des damaligen Tirol, das "Welschtirol" mitumfaßte, Italiener²⁴. Das rasche Anwachsen der urbanen Zentren, vor allem der Haupt- und Residenzstadt Wien, hatte nicht zuletzt in der wirtschaftlichen Entwicklung (Industrialisierung) seine Ursache. Die rasante Zunahme der Bevölkerung Wiens von 817.300 im Jahre 1890 auf 2.031.420 Bewohner im Jahre 1910 war, sieht man von den Eingemeindungen der Vororte ab, vor allem auf wirtschaftliche Faktoren zurückzuführen. Doch auch bessere Bildungschancen, das heißt das Vorhandensein von höheren Bildungsstätten war ein Motiv nach Wien zu ziehen. In bezug auf die Herausbildung eines kreativen Milieus dürfte gerade dieser Aspekt von einer gewissen Bedeutung sein. Insgesamt wuchs dadurch proportional auch der "Fremdenanteil". Das heißt, die Multiethnizität und die Multikulturalität der Monarchie wurde gerade in urbanen Zentren wie Wien besonders deutlich sichtbar. Von den 1.674.957 Einwohnern Wiens im Jahre 1900 waren zum Beispiel 518.333 in Böhmen und Mähren, 254.204 in den Erblanden (den heutigen Bundesländern), 140.280 in Ungarn und 45.717 in Galizien und in der Bukowina geboren beziehungsweise heimatberechtigt²⁵. In analoger Weise nahm auch der jüdische Anteil der Bevölkerung Wiens zu, von 15.116 Bewohnern mit israelitischem Glaubensbekenntnis im Jahre 1857 über 118.495 im Jahre 1890 auf 175.319 im Jahre 1910. Besonders deutlich wurde der Zustrom jüdischer Immigranten zu den Bildungsstätten der Hauptstadt. Ihr Anteil an den Studierenden der Wiener Universität betrug 1881 33 %, 1901 noch immer 23,7 %, wobei ihre Präferenz für Medizin und Jus besonders auffällig war²⁶. Aufgrund dieser komplexen ethnisch-kulturellen Zugehörigkeit beziehungsweise Herkunft der Bevölkerung Wiens ist es auch nicht verwunderlich, daß das Gros der Repräsentanten der Wiener Moderne nicht "originale" Wiener waren, sondern wie zum Beispiel Gustav Mahler, Adolf Loos, Karl Kraus, Hermann Bahr oder Sigmund Freud erst hierher gekommen oder, wie viele andere, von Eltern abstammten, die erst vor kurzem in die Großstadt gezogen waren.

Die praktische Reflexion der Pluralität der Monarchie in der dichten Atmosphäre eines urbanen Milieus erhöhte einerseits die Möglichkeit von Assimilation, von Akkulturation beziehungsweise von kulturellen Diffusionsprozessen, begünstigte aber andererseits auch die in einer multiethnischen und multikulturellen Situation stets latenten Konfliktpotentiale, Ausgrenzungen, Absonderungen, Xenophobien und — als Synonym für xenophobe Attitüden — den Antisemitismus. Solche Konflikte betrafen freilich nicht nur

24. Moritz CSÁKY, *Die Gesellschaft* a.a.O. 39.

25. Michael JOHN – Albert LICHTBLAU, *Schmelztiegel Wien – Einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten. Aufsätze, Quellen und Kommentare*, Wien-Köln 1990, 16, 18 ff., 46 ff.

26. Steven BELLER, *Vienna and the Jews 1867-1938. A Cultural History*, Cambridge-New York 1989, 33 ff. – Von den Professoren/Dozenten der Wiener Universität waren im Jahre 1910 in Jus 37,5 %, in Medizin 51,2 % und in Philosophie 48,7 % jüdischer Abstammung. Vgl. ebd. 36.

die städtische Gesellschaft als Ganzes oder ganz bestimmte soziale Schichten, sie waren symptomatisch vor allem für jene Personen und Gruppen, die nach Wien eingewandert waren und sich in einer neuen, zuweilen skeptischen bis feindlichen Umgebung zurechtzufinden hatten. Identitätskonflikte beziehungsweise die Notwendigkeit der Übereinstimmung vielfacher Identitäten "pluraler" Herkunft, wie etwa bei einem deutschsprachigen Juden aus Galizien, waren die Ursache für die Potenzierung jener "crise d'identité", die durch den Prozeß der sozio-ökonomischen Modernisierung hervorgerufen worden war.

Auf der Ebene des Sozio-Kulturellen hatten im Bereich Zentraleuropas, das heißt der Habsburgermonarchie, Multiethnizität und Multikulturalität, "Vielsprachigkeit" gegenüber "Einsprachigkeit", stets Prozesse kultureller Innovationen ausgelöst oder zumindest miteingeschlossen. Im Laufe der letzten Jahrhunderte entwickelte sich hier so etwas wie ein mitteleuropäisches kulturelles Bewußtsein, das sich aus einer spezifischen Konfiguration kultureller Codes verschiedenster Provenienz erklären läßt. Freilich betraf ein solches kulturelles Bewußtsein verschiedene soziale Schichten auf ganz unterschiedliche Weise : den Adel, das Militär, hohe kirchliche Kreise, die Repräsentanten der Zentralbürokratie oder ein "modernes" städtisches Bürgertum. Schon seit dem 16. Jahrhundert registrierte man in den Städten der Monarchie eine ethnische und kulturelle Pluralität, die regional-endogene und gesamt-europäisch-exogene Zuflüsse zur Ursache hatte. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde diese Tatsache in Wien vor allem von "Ausländern", denen dies im Vergleich zu anderen europäischen Städten besonders auffallen mußte, mit Interesse registriert. Als Kaspar Riesbeck im josephinischen Jahrzehnt Wien besuchte, hielt er in den *Briefen über Deutschland* die Buntheit der Bewohner dieser Stadt fest :

Nach dem Essen legte ich mich ans Fenster der Gaststube, woraus ich einen großen Theil einer der gangbarsten Straßen dieser Stadt, nämlich der Kärnthnerstraße überschauen konnte. Das Gewimmel ist nicht viel geringer, als das in der Gegend der neuen Brücke zu Paris, und es sieht hier viel bunter aus. Türken, Raizen, Pohlen, Ungarn, Kroaten, und ich glaube auch Panduren und Kosaken und Kalmucken, durchkreuzen auf eine stark abstechende Art den dichten Schwarm der Eingeborenen, der sich in unglaublicher Stille durch die Straßen drängt.²⁷

Der aus Bayern zugewanderte Johann Pezzl meinte sogar in seiner *Skizze von Wien* (1786/87), daß die "originalen Wiener verschwunden wären", da hier der Zustrom aus dem In- und Ausland so groß wäre und "eben diese Mischung so vieler Nationen [...] hier jene unendliche Sprachenverwirrung" erzeugen würde, "die Wien vor allen europäischen Plätzen auszeichnet".²⁸ Auch ein zeitgenössischer Reiseführer durch die "österreichischen Staaten der Monarchie" wußte ähnliches zu vermelden :

27. Kaspar RIESBECK, *Briefe über Deutschland*, Bd. 2, Wien ²1790, 6. – Ähnliche Beobachtungen gibt es bei Wilhelm L. WECKHERLIN, *Denkwürdigkeiten von Wien*, 1777, z.B. 19, 67 f.

28. Johann PEZZL, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*, hg. von Gustav Gutzit und Anton Schlossar, Graz 1923, 22.

Die Einwohner [Wiens] sind vorzüglich Deutsche, Ungarn, Böhmen, Italiäner, Niederländer, Raizen, Griechen, Juden; auch Franzosen, Polen, Türken. — Am Häufigsten wird deutsch, italiänisch und französisch; auch böhmisch, ungarisch, slawonisch, und neugriechisch gesprochen.²⁹

Musik und Theater waren naturgemäß von einer solchen kulturellen Vielfalt besonders betroffen. Die Musik der Wiener Klassik argumentierte neben der Verwendung gesamteuropäischer Vokabeln schon bewußt auch mit diversen folkloren Elementen der mitteleuropäischen Region, die insgesamt in urbanen Zentren, wie Wien, reichlich zur Verfügung standen. Die Oper der Wiener Klassik wurde nachhaltig vom neapolitanischen Einfluß (“neuer Ton”) bestimmt, der über Neapel eingewanderte Römer Pietro Metastasio war nach Apostolo Zeno über Jahrzehnte hindurch der einflußreiche Hofdichter und Opernlibrettist. Daneben übte Venedig gleichermaßen bedeutenden kulturellen Einfluß aus. Französisches gewann vor allem nach der Verheiratung Franz Stephans von Lothringen mit Maria Theresia an Faszination. Was dabei wesentlich sein dürfte ist die Tatsache, daß solche exogenen, gesamteuropäischen kulturellen Elemente mit den hier vorhandenen regionalen, endogenen, in einem Prozeß kultureller Wechselwirkung beziehungsweise Angleichung zu spezifischen “Wiener”, “österreichischen”, gesamtregionalen kulturellen Konfigurationen führten, die bis in die Alltagskultur (Küche, Musik, Lehnwörter in der Umgangssprache bzw. in den Dialekten) wirksam wurden. Die endogene Pluralität der Monarchie gewann dann besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung, als sich manche Intellektuelle, zum Beispiel Joseph von Hormayr, mit der gleichwertigen Betonung von Inhalten und Motiven aus dem “nationalen” Reichtum der Länder der Monarchie gegenüber der Vereinnahmung in eine national-deutsche Kultur zur Wehr setzten. Zahlreiche Werke Grillparzers oder Stifters wußten sich solcher Vorlagen, die zum Beispiel im *Österreichischen Plutarch* Hormayrs vorgestellt worden waren, zu bedienen. Wie intensiv solche Akkulturationsprozesse sein konnten, möge eine Hypothese verdeutlichen, die sich auf die Entwicklung einer deutschen Literatursprache (Standard) in Österreich bezieht. Bekanntlich kam ein Großteil der österreichischen Dichter und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts aus der Beamenschaft. Während ihres Studiums wurden sie angehalten, ihren Sprachstil anhand eines an den Universitäten bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts verbindlichen Lehrbuches zu schulen, nämlich an Joseph von Sonnenfels' 1784 verfaßtem Lehrbuch *Über den Geschäftsstil*³⁰. Sonnenfels, dessen Vater Talmudlehrer war, hatte zu Beginn seiner Laufbahn als Beamter unter

29. *Geographisch- und topographisches Reisebuch durch alle Staaten der österreichischen Monarchie. Nebst der Reiseroute nach Peterburg durch Pohlen*, Wien 1789, 4. – Ein ausländischer Bericht über die “nationale” Pluralität Wiens im 19. Jahrhundert findet sich u. a. in Francis TROLLOPE, *Wien und die Österreicher*, Bd. 2., Leipzig 1838, 40 f., 63 f., 114 ff.

30. Joseph von SONNENFELS, *Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamte*, Wien [verlegt bei Joseph Edlen von Kurzbek] 1784. – Vgl. Waltraud HEINDL, *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780 bis 1848*, Wien-Köln-Graz 1991, 106 ff.

anderem hebräische und jiddische Texte in Deutsche zu übertragen, er war also polyglott, mit einem jüdischen Background. Es kann angenommen werden, daß dadurch zumindest Reste von Elementen einer jüdischen Mentalität in seinen Stilempfehlungen und Argumentationsvorschriften verifizierbar sein dürften, die dann durch deren Studium zum geistigen Eigentum nachkommender Generationen werden konnten. Sollte dies in der Tat zutreffen, dann wäre damit der "jüdische" Code in einer "österreichischen" Kultur viel tiefgreifender, viel umfassender und viel eindeutiger nachweisbar als dadurch, daß man nur nach der biographischen Herkunft von Kulturschaffenden fragt und dadurch den jüdischen Anteil doch wieder "national" abzugrenzen versucht.

Gehörte die Pluralität von Ethnien, Kulturen und Sprachen gleichsam zum festen Bestand der Habsburgermonarchie und war Kultur, zwar schichtspezifisch und in einer zeitlich jeweils unterschiedlichen Intensität, von dieser Vielfalt beeinflußt, so förderte gerade das rasche Anwachsen von urbanen Zentren die akzelerierte Begegnung differentester kultureller Elemente und Codes. Dies mag gerade zur Zeit der Wiener Jahrhundertwende eine Chance für Kreativität bedeutet haben, deren Voraussetzung ja unter anderem gerade darin besteht, daß eine Vielfalt von intellektuellen Angeboten, von Variablen vorhanden ist, unter denen gewählt werden kann. In etwas banaler Weise mag dies eine Anekdote um Johann Strauß verdeutlichen, von der Bertha Zuckerhandl in ihren Lebenserinnerungen zu berichten weiß. Um den Ursprung seiner Musikalität befragt, meinte Strauß :

Mein Großvater, der ist aus Spanien eingewandert. Von dem hab' ich mein edles Hidalgoantlitz. Da sind die Schiffer herauf- und heruntergefahren und haben ihre Weisen gesungen. Mein Vater war damals ein Bub — dem ist das spanische Blut und das österreichische Gemengsel zum Wiener Musizieren geworden. [...] Jetzt illustriere ich Österreich auf andere Weise. [...] Menü. Risotto – Suppe auf Triestiner Art. Fischpörkölt – Ungarisch. Braumbraten mit Zwiebeln – Polnisch. Serviettenknödel – Böhmisches. Backhendln mit Gurkensalat – Oberösterreichisch. Apfelstrudel – Wiener Idealgericht. Weine : Tokayer, Donauperlle; Sliwowitz. Dieses kulinarische Symbol des Österreichertums wurde mit Andacht verzehrt.³¹

Doch ganz ähnlich wie Strauß argumentierten auch Repräsentanten der Wiener Moderne. Und zwar im Zusammenhang der neuen Identitätssuche nach dem Zerfall der Monarchie. Hugo von Hofmannsthal³², Stefan

31. Bertha ZUCKERHANDL, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*, hg. von Reinhard Federmann, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1970, 22-23. – Bekanntlich ist die spanische Abstammung von Strauß ein Irrtum. Vgl. Norbert LINKE, *Johann Strauß (Sohn)*, Reinbeck bei Hamburg 1989, 7 ff.

32. "Die Besonderheit der österreichischen Wesensart gegenüber dem Gepräge der im Deutschen Reich vereinigten Stämme, trotz des mächtigen Bandes der Sprache und der gemeinsamen wissenschaftlichen und philosophischen Kultur, ist ein Phänomen, das aus der Geschichte verstanden werden muß ... Das Machtinstrument dieser Universalmonarchie war eine Armee, so bunt und übernational zusammengesetzt wie die des alten Rom. Noch bis in den Weltkrieg hinein weist der Militär-Schematismus ein Offizierskorps auf, das durchsetzt ist mit den Nachkommen von Franzosen, Wallonen, Irländern, Schweizern, Italienern, Spaniern, Polen, Kroaten, den Nachkommen von Männern, deren Ahnen im siebzehnten

Zweig³³ oder Robert Musil wären hier ebenso zu nennen wie Joseph Roth, an welchem die Krisen- und Konfliktsituation, die mit Pluralität, das heißt mit Multiethnizität und mit Multikulturalität stets einhergeht, verdeutlicht werden kann. Daß hierbei die fast hypertrophe Hervorkehrung eines pluralistisch besetzten kulturellen Gedächtnisses zuweilen den Anschein einer konservativ-retrospektiven Attitüde erweckt, sollte über die eigentlichen Realität der multipolaren Ausrichtung der kulturellen Lebenswelt, über die Multipolarität von Identitäten der Wiener Moderne, nicht einfach hinwegtäuschen: Ist es doch ein "geographisch-sozialer Raum" (Maurice Halbwachs) mit seinen charakteristischen Inhalten, mit seinen kulturellen Codes, in unserem Falle mit seiner pluralistischen Besetzung, welcher sich "Mémoire" und folglich auch Identität verdankt³⁴.

Angesichts von individuellen und kollektiven Krisensituationen, die aufgrund dieses doppelten pluralistischen Bezugs gerade in der Wiener Moderne sichtbar wurden, verwundert es nicht, daß die von Lyotard apostrophierte "travail de deuil" zuweilen dazu führte, daß man sich, wie bereits erwähnt, an holistische Konzepte klammerte und dadurch diese permanenten Krisen zu überwinden versuchte. Vielleicht sind für solche Versuche ein auch in Wien feststellbarer "renouveau catholique", die "Renaissance" eines typisch österreichischen Barock-Katholizismus, Experimente mit anthroposophischen und monistischen Konzeptionen³⁵ ebenso kennzeichnend wie die "Erfindung" der Provinz³⁶ durch Hermann Bahr, das heißt die Flucht aus einer urbanen Modernität, welche permanent Konflikte inkludierte, in eine vermeintlich heile Welt der Landschaft, der "Heimat", des Ursprünglich-Volkhaften, des "Alpenländisch-Österreichischen", deren Wortführer Joseph Roth ein wenig später mit dem Etikett "Alpentrottel" versehen sollte³⁷. Hermann Bahr aber

oder achtzehnten Jahrhundert innerhalb dieser Armee sozusagen ihre Heimat fanden. [...] Hierzu tritt noch die natürliche Verbindung mit dem Südosten Europas." H. von HOFMANNSTHAL, *Bemerkungen* [1921]. In: Ders., *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II.*, Frankfurt/M. 1979, 473-474. – Vgl. dazu auch Hofmannsthals *I. und II. Wiener Brief*. In: *ebd.* 272 ff., 185 ff., hier besonders 195 f.

33. Stefan ZWEIF, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M. 1982, 26 ff.

34. Peter BURKE, "Geschichte als soziales Gedächtnis". In: Aleida ASSMANN – Dietrich HARTH (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M. 1991, 293 f. – Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1935. – Ders., *La Mémoire collective*, Paris 1950. – Philipp JOUTARD, "Mémoire collective". In: André BURGUIÈRE (Hg.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris 1986, 447 ff.

35. Vgl. Gotthart WUNBERG, "Österreichische Literatur und allgemeiner zeitgenössischer Monismus um die Jahrhundertwende". In: Peter BERNER – Emil BRIX – Wolfgang MANTL (Hg.), *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Wien 1986, 104-111.

36. Zur Kritik der "Provinz" vgl. Karlheinz Roszbacher, *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1975. – Vgl. des weiteren Helene ZAND, *Die Moderne. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs bei Hermann Bahr, Max Burckhard und Richard Muther*, Graz 1991 [ungedruckte Diplomarbeit], 96-110. – Eine kultursoziologische Analyse des Heimatbegriffs (Provinz) bietet die Studie von Wolfgang LIPP, *Heimatabewegung, Regionalismus. Pfade aus der Moderne?* A.a.O.

37. Joseph ROTH, *Die Kapuzinergruft*. In: Ders. *Werke* Bd. 2, hg. von Hermann Kesten, Köln o.J., 973.

hatte bereits 1899 im *Neuen Wiener Tagblatt* seine *Entdeckung der Provinz*³⁸ erscheinen lassen, welche Schnitzler, den urbanen, weltoffenen Modernen, Hofmannsthal gegenüber zu der sarkastischen Bemerkung hinreißen ließ :

Ich weiß nicht, ob Sie dieses Anfangsfeuilleton von Bahr gelesen haben. Ich schick's Ihnen hier. Er ist gewiß nicht nur ein Aff, sondern ein boshafter Aff.³⁹

Pluralität, Differenzierung, "éclatement" als ein spezifisches Kriterium, als eine Kondition der Wiener Moderne kam nicht nur in ihren Inhalten zum Ausdruck, sondern dürfte auch eine wesentliche Voraussetzung für manche Theoriebildungen gewesen sein, welche der Wiener Moderne einen nachhaltigen Einfluß auf die intellektuelle Entwicklung des 20. Jahrhunderts sicherten. In aller Kürze möge hier nur beispielhaft auf einige dieser Zusammenhänge aufmerksam gemacht werden.

Die Konzeption der "österreichischen" modernen Sprachphilosophie dürfte wohl erst dadurch eine zutreffende historische Erklärung finden, wenn man die Sprachenpluralität der Habsburgermonarchie, die sich in der Polyglossie vieler ihrer Bewohner spiegelte, in Betracht zieht. Es ist auffallend, daß eine der ersten Zeitschriften der literaturwissenschaftlichen Komparatistik, nämlich die von 1877 bis 1890 von Hugo Meltzl und Sámuel Brassai redigierten *Acta Litterarum Comparationis*, im multikulturellen und vielsprachigen Klausenburg (Kolozsvár, Cluj) erschienen waren. Vielsprachigkeit und eine Mehrzahl von Literaturen waren anscheinend das ausschlaggebende Moment dafür, Sprachen und Literaturen miteinander zu vergleichen. Ähnlich verhielt es sich bei der Sprachphilosophie im engeren Sinne. Auch hier war die Kenntnis mehrerer Sprachen zugleich Motivation und Anregung dafür, sich mit Wort- und Satzinhalten und deren innerer Logik zu befassen. Diese Behauptung bliebe freilich nur eine reine Annahme, hätten wir nicht von Fritz Mauthner, der Karl Kraus und indirekt auch Ludwig Wittgenstein manche Anregungen gegeben hatte, einen konkreten Hinweis auf die eben ange deuteten Zusammenhänge. In seiner Autobiographie erinnert sich Mauthner an die Anfänge seiner sprachphilosophischen Überlegungen und weiß darüber folgendes zu berichten :

[...] auch sonst wärze mancherlei zu sagen über die besonderen Verhältnisse, die das Interesse für eine Psychologie der Sprache bei mir bis zu einer Leidenschaft steigerte. Dieses Interesse war bei mir von frühester Jugend an sehr stark, ja, ich verstehe es gar nicht, wenn ein Jude, der in einer slawischen Gegend Österreichs geboren ist, zur Sprachforschung nicht gedrängt wird. Er lernte damals [...] genau genommen drei Sprachen zugleich verstehen : Deutsch als die Sprache der Beamten, der Bildung, der Dichtung und seines Umgangs;

38. Text in Gotthart WUNBERG (Hg.), *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, Bd. II 1897-1902, Tübingen 1976, 1011-1016.

39. Arthur Schnitzler an Hugo von Hofmannsthal, Berlin 8.10.1899. In : *Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler, Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1983, 133.

Tschechisch als die Sprache der Bauern und der Dienstmädchen, als die historische Sprache des glorreichen Königreichs Böhmen; ein bischen Hebräisch als die heilige Sprache des Alten Testaments und als Grundlage für das Mäuscheldeutsch, welches er von Trödeljuden, aber gelegentlich auch von ganz gut gekleideten jüdischen Kaufleuten seines Umgangs oder gar seiner Verwandtschaft sprechen hörte. [...] Und die Mischung ganz unähnlicher Sprachen im gemeinen Kuchelböhmisch und in dem noch viel gemeineren Mäuscheldeutsch mußte schon das Kind auf gewisse Sprachgesetze aufmerksam machen, auf Entlehnung und Kontamination, die in ihrer ganzen Bedeutung von der Sprachwissenschaft noch heute nicht völlig begriffen worden sind.⁴⁰

Die Reflexion über Sprache als ein charakteristisches Merkmal der Wiener Moderne verdankt sich also nicht zuletzt der vorhandenen Sprachenvielfalt dieser mitteleuropäischen Region beziehungsweise der Tatsache von individueller Mehrsprachigkeit, dem Besitz nicht nur einer, sondern mehrerer Muttersprachen.

Als Thematisierung von Pluralität im übertragenen Sinne könnte weiters sowohl die Mach'sche Erkenntnistheorie, die Begründung eines flüchtigen, flüssigen, inkonsistenten "Ich" durch die Summierung jeweils unterschiedlicher Sinneselemente bezeichnet werden, als auch die auf diese Erkenntnis aufbauende Theorie von "Gestaltqualitäten" (1890)⁴¹ Christian von Ehrenfels' oder der Versuch der Rekonstruktion des Ich durch das Hervorholen seiner unbewußten Elemente in das Bewußte in der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Ähnlich verhält es sich bei der Begründung der Zwölftonmusik. Hatte bereits Christian von Ehrenfels in seinen Überlegungen von der Gleichwertigkeit von zwölf Tönen einer bestehenden Melodie gesprochen⁴², so sollte Anton von Webern später die Dodekaphonie als ein Musikalisch-Ganzes in der gleichrangigen Abfolge von zwölf Tönen mit ganz ähnlichen Worten wie Ehrenfels erklären :

[...] es bildete sich eine Gesetzmäßigkeit heraus : Bevor nicht alle zwölf Töne drangekommen sind, darf keiner von ihnen wiederkommen. Das Wichtigste ist, daß das Stück — der Gedanke — das Thema — durch die einmalige Abwicklung der zwölf Töne einen Einschnitt bekommen hat.⁴³

Faßt man nun all diese Überlegungen über Pluralität und Wiener Moderne kurz zusammen, kann zumindest folgendes festgehalten werden :

Die Wiener Moderne erklärt sich nicht nur aus dem für die europäische Entwicklung des späten 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts typischen sozio-ökonomischen Modernisierungsprozeß, welcher eine zunehmende Dif-

40. Fritz MAUTHNER, *Erinnerungen*, München 1918, 32-33.

41. Moritz CSÁKY, "La Pluralité. Pour contribuer à une théorie de l'histoire autrichienne". In : *Austriaca* 1991/33, 37 f. – Ders., "Pluralité culturelle et identité. Critères d'une auto-reconnaissance transnationale sous la Monarchie des Habsbourg". In : *Les Temps Modernes* 48 (1992), Nr. 550, 164 ff.

42. Christian von EHRENFELS, *Über Gestaltqualitäten*. In : Reinhard FABIAN (Hg.), *Christian von Ehrenfels. Psychologie, Ethik, Erkenntnistheorie, Philosophische Schriften* Bd. 3, München-Wien 1988, 129, 155 ff.

43. Anton von WEBERN, *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1950, 55.

ferenzierung des Bewußtseins und eine Pluralität von ästhetischen Ausdrucksweisen hervorbrachte; die Wiener Moderne wurde ganz wesentlich auch von spezifischen regionalen sozio-kulturellen Konditionen geprägt, deren signifikantes Kriterium Pluralität im ethnischen und im sprachlich-kulturellen Bereich war. Das heißt : Die durch Modernisierung beschleunigte innere gesellschaftliche Differenzierung und Pluralität, die in der künstlerischen und kulturellen Produktion ihren Ausdruck fanden, erfuhren im Wien um 1900 durch die auf der ethnischen und kulturellen Ebene vorhandene Pluralität, welche ihrerseits bereits vorher und unabhängig vom Modernisierungsprozeß analoge individuelle und kollektive Differenzierungen ermöglicht hatte, eine zusätzliche Potenzierung. So konnte wohl gerade hier, in der "Wiener Moderne", auch die Reflexion über die "moderne" Situation pointierter artikuliert und Differenzierung, Pluralität und die subjektiv empfundenen Identitätskrisen deutlicher objektiviert werden als anderswo. In diesem Zusammenhang kann wohl Hofmannsthal beigeplichtet werden, der sich "nicht als geneigt" erklärte,

irgendeinen Faktor dieses geistigen Phänomens für zufällig zu nehmen, weder den örtlichen noch den geistigen noch einen, der die Beschaffenheit modifiziert. Ich finde es nicht zufällig, daß K.E. Neumann sein unbeachtetes Leben hier führte und beschloß; denn Wien ist die alte porta Orientis für Europa. Noch finde ich es anders als sehr übereinstimmend, sehr richtig, daß Dr. Freuds Theorien von hier aus ihren Weg über die Welt nehmen — ganz ebenso wie die leichten, etwas trivialen, aber biegsamen und einschmeichelnden Operettenmelodien, mit denen sie doch so denkbar wenig zu schaffen haben. Wien ist die Stadt der Musik : sie ist die porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen Orient, das Reich des Unbewußten. [...] Die innere Kraft, die wir genius loci nennen mögen, ist auf vielerlei Weise wirksam, und es ist anziehend, ihre sehr verschiedenen Äußerungsweisen aufeinander zu beziehen.⁴⁴

Moritz CSÁKY



44. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Wiener Brief* (II) [1922]. In : *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* Bd. II. a.a.O. 195-196.

BERLIN ET VIENNE DANS LES RELATIONS DE VOYAGE (1900-1930)

L'attention des commentateurs s'est portée très tôt sur le rôle qu'ont joué les cafés viennois autour de 1900¹ ainsi que sur la fréquentation, entre 1900 et 1930, des restaurants et des hôtels prestigieux de Berlin². Les relations que les voyageurs ont consacrées à Vienne et à Berlin n'ont en revanche guère retenu l'attention. Or il existe quelques textes spécifiquement consacrés à un séjour dans ces capitales. Il est vrai que celles-ci constituent une partie infime, voire dérisoire de la littérature des voyages publiée durant ces trente années. En effet, ou bien ce sont d'autres lieux qui sont décrits avec prédilection³ : l'Amérique par Holitscher, l'Extrême et le Moyen Orient par Paquet, Paris par Schickele, l'Asie mineure et la Russie par Wegner. Ou bien la délimitation entre essais, reportage et relation s'étant confirmée, les impressions de voyage figurent dans des essais qui ont d'autres ambitions littéraires, comme chez Hofmannsthal. Enfin, les deux capitales sont trop connues pour être l'objet de reportages dans les revues (à l'inverse de ceux de Schickele ou de Tucholsky sur Paris), mais il existe évidemment des notes prises au jour le jour et non destinées à publication, comme dans le journal de Kafka.

Les quelques relations de voyage publiées entre 1900 et 1929 décrivant selon le cas Vienne ou Berlin n'échappent pas au phénomène des modes. Chronologiquement, elles traversent trois phases. Avant la première guerre, il était encore prisé de partir pour des contrées lointaines afin d'y rechercher l'homme naturel de Rousseau et de se libérer des contraintes familiales. On en décèle la trace sous la plume de Scharringhausen, qui est originaire de Stettin et organise depuis Berlin plusieurs voyages à Vienne pour des fonctionnaires allemands : il se compare au "Taugenichts", qualifie son voyage de "Wanderfahrt" et entonne au début de sa relation l'hymne du voyageur romantique "Wem Gott will rechte Gunst erweisen", ce qui est incongru puisque c'est un train qu'il a affrété et qu'il se déplace à la tête de 196 touristes (dont 32

1. Cf., à côté du célèbre Karl Kraus, les études d'Adolph Scherpe (*Die Entwicklung des Wiener Kaffeehauses. Eine lokalhistorische Studie*, Wien, *Die Neue Zeitung*, 1919, 90 p.), puis de Gustav Gugitz (*Wiener Kaffeehauses. Ein Stück Kultur- und Lokalgeschichte*, Wien : Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1940, 279 p.).

2. *Berlin-Bibliographie (bis 1960)*, Berlin, 1965, p. 60 sqq. On trouve des illustrations dans l'ouvrage récent de Christian Täubrich, *Zu Gast im alten Berlin*, München : Hugendubel, 1990.

3. Cf. le travail richement documenté de Norbert Pessentheiner, *Die Reisebeschreibung im Expressionismus*, Diss. Phil. Graz, 1977, dactyl., qui prouve la richesse du genre mais qui ne traite ni de Berlin ni de Vienne. Même Barthel n'y est mentionné que pour ses relations sur la Russie soviétique, o.c., p. 149.

dames). Cela n'empêche pas ce prétendu adepte de la "Wandervogelbewegung" d'être un chantre du progrès et le prophète de l'impérialisme monarchiste. Ensuite, c'est la guerre qui accentue tour à tour patriotisme et pacifisme. Enfin, le socialisme devient un objet d'enquête, notamment pour ceux qui, comme Barthel, s'intéressent à la révolution communiste⁴.

Une césure se produit à partir de la prise de pouvoir par Hitler car le voyageur se met à porter un masque idéologique. Ce changement n'a pas échappé aux contemporains: selon Rudolf Müller, la "profession" de chroniqueur de voyage n'a pas perdu son aura en 1938 mais une catégorie nouvelle a fait son intrusion dans la corporation, celle des voyageurs qui perçoivent des subventions occultes⁵. Tel serait le cas de Scheffer, Sieburg et de tous ceux en qui R. Müller soupçonne des agents de Goebbels ou Goering.

En comparaison, la génération qui a voyagé avant 1933 se déplaçait à visage découvert, de sorte que le lecteur découvre rapidement qu'elle n'a guère utilisé les critères dont nous nous servons aujourd'hui pour juger de la "modernité" de ces deux sites. Indépendamment de la chronologie, l'aveuglement relatif de ces témoignages a résulté de leur volonté exacerbée de resserrer les liens entre Vienne et Berlin.

L'infrastructure du voyage

La rareté des relations de voyage authentiques imprimées ne reflète pas l'essor du tourisme, qui ressort en revanche de la fréquence avec laquelle les guides de voyage paraissent ou sont réédités à partir de 1873⁶. Les statistiques officielles⁷ indiquent qu'il y a relativement plus d'Autrichiens qui vont à Berlin que l'inverse.

4. Les voyages pour l'Union Soviétique se multiplient à partir de la révolution d'octobre, surtout entre 1919 et 1923 puis entre 1930 et 1932, cf. N. PEsSENTHAINER, *o.c.*, et Heinz HÄRTL, "Entwicklung und Traditionen der sozialistischen Reiseliteratur", in : *Erworbene Tradition. Studien zu Werken der sozialistischen deutschen Literatur*, hrsg. von G. Hartung, T. Höhle, H.-G. Werner, Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1977, p. 310 sq.

5. "Es handelt sich um eine besondere Spezies des an sich mit Recht geachteten Berufs. Um Eingeschlichene, die den Beruf des Schriftstellers als Maske benutzen. Ihre Zahl sind Legion" (article "Reiseschriftsteller", in : *Das Wort*, Redaktion : Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, Willi Bredel. Moskau, Heft 8, August 1938, p. 154 sqq.).

6. Sauf entre 1917 et 1928, il paraît pratiquement un guide sur Berlin tous les deux ans à partir de 1896. La fréquence est plus irrégulière pour Vienne : la même année 1908 voit la parution de *Wien. Ein Führer durch Stadt und Umgebung*, par Eugen Guglia, et du Baedeker *Wien*. Alfred von Baldass fait des ajouts dans *Wien. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung, ihre Kunst und ihr Wirtschaftsleben* en 1925. A côté de Karl Baedeker, Joseph Meyer avait publié un guide sur Vienne en 1873; son guide Meyer-Donauland paraît en 1921, puis en 1930 et 1942 et 1945. Le Baedeker sur Vienne est réédité en 1943.

7. Vienne comparait les statistiques des touristes dans les deux capitales : en 1890 par exemple, on recense 334 000 étrangers à Berlin, contre 200 000 à Vienne. En 1890, Vienne a accueilli 25 605 Allemands, contre 62 194 Hongrois, 10 293 Russes, 7 937 Roumains, 5 082 Français et 4 161 Anglais (cf. E.L. GRIESZELICH, *Der Fremdenverkehr in Wien während der Jahre 1874-1890*, Wien, 1891). En 1911, 39 555 Autrichiens sont signalés à Berlin (sur 1 300 000 touristes, dont 97 683 Russes ou 11 070 Français), cf. *Berlin für Kenner. Ein Bärenführer bei Tag und Nacht durch die deutsche Reichshauptstadt*, cité in : J. SCHUTTE, P. SPRENGEL, *Die Berliner Moderne*, Stuttgart : Reclam, 1987, p. 96.

Alors que la publicité de Berlin n'est pas tournée vers le passé⁸, Vienne est fière que sa tradition hôtelière soit plus ancienne que le chemin de fer et la révolution industrielle. Les publicités touristiques parues avant 1914 montrent que les Viennois n'ignorent certes pas que la clientèle bourgeoise du XVIII^e siècle s'était souvent plainte⁹ de la difficulté à se loger à des prix abordables à Vienne, mais qu'ils font aussi état des quelques établissements renommés que leur capitale possédait et qui ont été démolis au cours du XIX^e siècle.

En raison des contraintes financières, les séjours sont extrêmement brefs — on imagine donc la cadence infernale des visites. Kortz séjourne du 2 au 5 juin 1902 à Berlin, Scharringhausen du 15 au 19 juin 1911 à Vienne, Vetter passe 36 heures à Berlin en septembre 1915. Le voyage en groupe permet de se déplacer à prix réduit. Les voyageurs logent dans des hôtels dotés d'un confort moderne si anonyme qu'ils portent le même nom à Berlin et à Vienne : "Central", "Continental". Le luxe se démocratise: à Berlin, les Autrichiens qui font partie du groupe de Kortz logent à l'hôtel Continental et ont droit à une réception au Savoy; Vetter descend à l'hôtel Central. Les Berlinoises de Scharringhausen sont logés au "Continental", "Zentral" et "National". Quelques bourgeois mangent à Berlin dans le restaurant de Kempinski, dont la devise était "exklusiv für alle".

Néanmoins aucun n'a côtoyé le milieu des artistes¹⁰. Par exemple, Adolf Vetter, directeur de la chambre de commerce de Vienne ("Direktor des Gewerbeförderungsamtes") dîne chez Kempinski ("bonne qualité, prix modique") et il observe avec finesse l'originalité du célèbre restaurant¹¹. Or, loin de songer à regretter de ne pas y avoir vu l'un des grands du monde littéraire, économique ou politique, il rapporte sa conversation avec une dame venue de la Lorraine qui ignore l'allemand et il ne lui déplaît pas de piquer la curiosité des hôtes attablés près d'eux, surpris que leur entretien se déroule en français alors que l'Allemagne est en guerre.

Les auteurs ont entrepris des déplacements professionnels. Ils exercent des métiers stables: ingénieurs, employés, professeurs. Ces activités professionnelles nous éloignent dans tous les cas d'un Don juanisme du voyage à la façon de Sieburg qui se déplace parce que son esprit ne connaît pas le repos. Ce sont des hommes de terrain: Witlaczil, professeur à Vienne, consacre son été à ses études géographiques, Paul Kortz — né à Vienne en 1850 — devenu ingénieur

8. Cf. la publicité berlinoise pour l'immense complexe de 600 chambres (construit de 1878 à 1880) qui se masque derrière le titre de la brochure *Ein Reise-Abenteuer im Central-Hotel Berlin. Eine Hotel-Novelle von S. v. W., "Gratis-Ausgabe"* (s.l. s. d.).

9. R. BRINKMANN, "Nördliche Wien-Reisende im 18. Jahrhundert. Leiden und Freuden unterwegs und am Ziel", in : *Austriaca. Festschrift für Heinz Politzer*, Tübingen : Niemeyer, 1975, p. 18 sq.

10. M. Csáky montre que l'engagement social des artistes viennois "modernes" est resté à l'écart de la politique des chrétiens-sociaux autant que des sociaux-démocrates ("Sozial-kulturelle Wechselwirkung im Wiener Fin de siècle", in : *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Wien : Verlag für Geschichte und Politik, 1986, p. 149).

11. "Eine in der Welt nicht wieder vorkommende Mischung von Volksgasthaus und gesellschaftlicher Steifheit" (Adolf VETTER, *Reise nach Deutschland, 14. September bis 8. Oktober 1915. Eindrücke und Erinnerungen. Für meine Freunde*, dactyl., p. 37).

en 1872, a été chargé de la construction des casernes par la municipalité de Vienne et publié des études sur l'assainissement de la capitale. Ses enquêtes sur les travaux publics l'amènent à Berlin avec cent Autrichiens en 1902¹² et il publie aussitôt la relation de leur voyage.

Etant donné leurs responsabilités, ils ont rencontré leurs homologues, ainsi que des personnages influents, à commencer par les maires des capitales. Leurs voyages illustrent les relations d'affaire entre Vienne et Berlin: Kortz et ses collègues sont reçus par les directeurs de Siemens et Borsig. Ils passent à l'acte de l'écriture par narcissisme, pour prouver le bien-fondé de leur déplacement. Ils se réjouissent de l'accueil qui leur est réservé car il leur confirme la valeur civique de leur métier ou la reconnaissance de leurs titres et diplômes.

Bien que leurs voyages soient authentiques, le lecteur ne doit pas s'attendre à découvrir des témoins confrontés à une réalité objective. Grâce aux variations dues à la perception individuelle, grâce à la liberté des techniques de description (par rapport à un guide de voyages), les chroniqueurs témoignent autant de ce qu'ils ont vu que de ce qu'ils ont ressenti. Ils ne prétendent pas faire un compte rendu exhaustif: les informations scientifiques, géographiques, économiques, techniques sont présentes, mais elles ne sont pas leur unique préoccupation. Ils sont mus par des intérêts idéologiques et se laissent porter par leurs émotions. Leurs morceaux de bravoure sont les discours qui précèdent les innombrables toasts et dont ils reproduisent de larges extraits.

Ils sont en quelque sorte des anti-voyageurs et de médiocres écrivains dans la mesure où ils sont incapables de prendre du recul vis-à-vis d'eux-mêmes. Ils rapportent ce qu'ils voient à leur propre personne et ne fuient nullement la routine. Il n'est jamais possible d'oublier leur profession. Par exemple c'est à la récente caserne des pompiers de Berlin que le groupe des ingénieurs en travaux publics viennois venus enquêter avec Kortz consacre sa première visite.

Leurs moyens de transport n'ont rien d'extravagant. Kortz et ses amis ingénieurs prennent place dans d'élégants landaus. Ils testent les 23 premiers km de la "Schnellbahn" berlinoise (entre 160 et 135 km/h), mais les tunnels et la signalisation due à Siemens les impressionnent autant, sinon davantage.

L'art

Il est affligeant de constater qu'ils ne fournissent aucune information novatrice en matière d'art. Nous apprenons chez Kortz les mesures et le coût du caveau des Hohenzollern, mais nous ignorons ce qu'il a pensé des cinq musées de Berlin que son groupe a visités le dernier jour.

12. "die Fortschritte der deutschen Reichshauptstadt auf den Gebieten des Ingenieurwesens und der Architektur durch persönlichen Augenschein kennen zu lernen" (Paul KORTZ, "Bericht über die Vereinsreise nach Berlin, 2.-5. Juni 1902", in: *Zeitschrift des Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten Vereines*, 1902, n° 31, p. 1).

Le privilège de la richesse historique de Vienne est avancé aussi bien par Witlaczil que par le ministère du chemin de fer¹³. L'argument de l'ancienneté vantée par les guides est acceptée sans réflexion : on visite sans transition les édifices des différentes époques. Scharringhausen décrit le Heldenplatz par les clichés "wirkungsvoll, groß und majestätisch"¹⁴. Il dit son émotion devant le cercueil de l'impératrice Elisabeth et celui de Rudolph. Ce Prussien est toutefois si peu concerné par les problèmes spécifiquement autrichiens qu'il déclare comprendre que Napoléon, vu la beauté des lieux, "ait fait de Schönbrunn son quartier général"¹⁵.

La Sécession est la grande absente. Ici, les voyageurs sont en retard sur le guide du Viennois Eugen Guglia, paru en 1908. Guglia, lui, juge cet art "plein d'esprit", "élégant et original"¹⁶; les architectes traduiraient les principes modernes avec logique et bonheur : le bâtiment de la Sécession serait construit conformément à son époque, à sa fonction, au matériau. Rien ne serait imité. Il inaugurerait une ère nouvelle dans l'histoire de Vienne. Pourtant un voyageur, Vetter, témoigne qu'il existait de hauts fonctionnaires sensibles aux courants modernes dans les deux capitales : il se trouve en 1915 à Berlin, est invité par son collègue Muthesius et découvre que ce Berlinois connaît mieux que quiconque l'art moderne viennois; lui-même en apprécie la "maturité"¹⁷ — terme qui révèle qu'il est influencé par l'historisme de Dilthey, d'autant que pour lui les modernes ont appris à définir l'esprit des hommes à partir de leur production¹⁸, de sorte qu'il réprouve le style néo-antique ou néo-gothique.

Mais Guglia et Vetter sont des exceptions. Witlaczil est au contraire plein d'agressivité : il reproche à la Sécession de "manquer de style" et "d'être arbitraire"¹⁹. Berlin aurait d'excellents musées, notamment pour les collections de peintures "modernes", et il utilise donc cette notion comme un synonyme de "réaliste". Tous les autres ne goûtent que l'association du travail, de l'art et de la science. Ils insistent sur les récents aménagements de l'urbanisme²⁰. Leur description renforce l'euphorie face à la richesse ou aux pro-

13. *Landschaftsbilder aus Österreich*, Wien (s.d.), p. 9 : "la cathédrale Saint-Etienne a été construite deux cents ans avant la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb".

14. D. SCHARRINGHAUSEN, *Unsere Gesellschafts-Reise nach Österreich-Ungarn*, 1911, p. 26.

15. SCHARRINGHAUSEN, 1911, p. 27 — alors qu'à la même époque les *Landschaftsbilder aus Österreich* parlent de la guerre contre Napoléon en termes nationalistes.

16. E. GUGLIA, *o.c.*, p. 10 sq. Baedeker indique en 1902 seulement les heures d'ouverture de la "maison des Sécessionnistes", le guide Joarne n'en parle pas.

17. "Im Hause Muthesius wurde fast nur von Wien gesprochen. Niemand in Deutschland und kaum jemand in Wien kennt und schätzt so sehr wie Muthesius unsere paar reifen 'modernen' Baukünstler" (VETTER, *o.c.*, 1915, p. 39).

18. "Erst neuestens haben uns unsere "Modernen" gelehrt, aus dem überlieferten Arbeitsergebnis der Menschen auf ihre Geistigkeit zurückzuschließen und zu ahnen, wie sie wirklich war" (VETTER, *o.c.*, p. 36).

19. WITLACZIL, *Deutsch-skandinavische Reise. Eine geographischnaturhistorische Studienfahrt*, "Sonderabdruck aus dem 59. Jahresberichte der k.k. Staats-Realschule im 3. Bezirk in Wien", Wien, im Selbstverlage des Verfassers, 1910, p. 5.

20. Chacun sachant qu'il était urgent d'améliorer les transports en commun, de nombreuses études avaient paru à Berlin comme à Vienne, par exemple sur la S-Bahn, les gares,

grès de la technologie. Quand ils décrivent avec ravissement la "Ringstraße", leurs critères sont la solidité ou l'imitation des valeurs éprouvées par les siècles précédents²¹. Sur cette artère, il semblait possible de sélectionner des bâtiments permettant de retracer une rétrospective diachronique : le refrain "magnifique édifice" est utilisé pour le néo-gothique de l'église votive (1856-1879) et de l'Hôtel de Ville (1872-1883), pour le style Renaissance de l'université (1873-1883) ou pour le style du Burgtheater (1875-1888) à propos duquel Guglia indique justement l'influence baroque de la basilique du Latran. Les auteurs sont dans le fond très fiers de magnifier ainsi le goût et l'influence de la bourgeoisie depuis 1870 dans les domaines de la religion, l'enseignement, l'administration, la culture.

L'art confortait aussi leur nationalisme. A l'opéra de Vienne, des employés de poste berlinois vont écouter le Siegfried de Wagner. Sur le Ring, ils repèrent les statues de Goethe et Schiller, Eichendorff et Uhland. La musique est elle aussi nationaliste : les hymnes allemands et autrichiens scandent le discours du maire Neumayer (qui avait succédé à Lueger), ce sont les trompettes d'un orchestre militaire qui sonnent quand il invite ses hôtes à se restaurer dans la salle des fêtes ou quand ils se rendent au Prater²². En 1913, Scharringhausen assiste à la relève de la garde devant la statue de l'empereur François I^{er} :

Es lacht einem das Herz im Leibe beim Einzuge der schmucken Soldaten, und wenn die Klänge der blanken Musikhörner über den Burgplatz mit seiner glänzenden Akustik rollen, so marschirt wohl manches Herz im Takte mit.²³

On reconnaît ici l'influence d'Eichendorff, mais le ton est plus militaire.

On trouve la même vision de l'art dans les guides francophones et franco-philés Joanne et Baedeker ainsi que dans *l'Allemagne contemporaine illustrée*²⁴, ce qui donne à penser qu'une telle culture se voulait avant tout bour-

le réseau du chemin de fer de banlieue, la U-Bahn inaugurée en 1902, sur les projets de tunnels sous la Spree en 1899 et sous Unter den Linden en 1908.

21. Guglia regrette au contraire l'enthousiasme de ses compatriotes pour la "Votivkirche" : "die überschwenglichen Lobpreisungen haben jetzt nüchternen Erwägungen Platz gemacht" (Wien, *o.c.*, p. 88). Il est clair qu'il n'entend plus s'en tenir aux premiers progrès que la bourgeoisie libérale avait enregistrés dans le dernier tiers du XIX^e siècle, cf. C.E. SCHORSKE, "Österreichs ästhetische Kultur 1870-1914, Betrachtungen eines Historikers", in : *Traum und Wirklichkeit - Wien 1870-1930, Ausstellungskatalog*, Wien, 1985, p. 14.

22. SCHARRINGHAUSEN, *Unsere Gesellschafts-Reise*, 1911, p. 30, 34. Dans son discours, Wobbe ("Ober-Postassistent") déclare : "Wir haben heute bewundern dürfen, wie die Stadt Wien mit an der Spitze marschirt der großen Kulturzentren des Erdballs, wie Arbeit und menschliches Streben mit Kunst und Wissenschaft zusammenwirken und der Stadt ein selten schönes Gepräge verleihen" (p. 32).

23. D. SCHARRINGHAUSEN, *Die Gesellschaftsreise des deutschen Postverbandes an die Adria*, Berlin, 1913, p. 11.

24. Baedeker se borne à indiquer les heures d'ouverture de la "maison de la Sécession". Le guide Joanne (*Bavière, Tirol, Salzburg, Vienne*, Paris : Hachette, 1908-1909) préfère Vienne à "toutes ses rivales d'Allemagne" car "par la richesse, par l'animation, par le goût et il est possible de comprendre qu'on ait pu la comparer à Paris" (p. 311). Il y souligne l'essor prodigieux de l'architecture dans la deuxième moitié du XIX^e siècle ; il voit en Vienne une "ville d'art et de plaisir", une capitale du luxe en même temps qu'une grande cité commerçante et industrielle, le "rendez-vous des banquiers, aussi bien que des savants, des artistes et des littérateurs". Il apprécie les orchestres militaires : "Le peuple viennois, bon, brave et d'une gaieté proverbiale, a, comme celui de Paris, l'amour du plaisir, des fêtes, des spectacles. Il a un goût inné pour la musique et la danse. Les orchestres des théâtres et des

geoise et que le militarisme n'en était qu'une composante. C'est pourquoi, en juin 1913, des sujets de Guillaume II applaudissent quand le nouveau maire chrétien-social de Vienne, Weiskirchner, les appelle à maintenir la paix "entre [leurs] deux nations et sur toute la planète"²⁵.

Les piliers de l'unité des deux populations

Un souci leur est commun: celui de concilier les mentalités des deux peuples. Cette motivation n'est pas originale en soi, le voyage a eu traditionnellement et depuis longtemps l'objectif de renforcer des réseaux d'échange. La psychologie d'un voyageur étant collective, chacun croit représenter dans l'autre capitale son milieu d'origine. Quand une réception est organisée, son aspect officiel est accentué afin de donner à un corps de métier, voire à un individu, l'allure d'une délégation²⁶.

Il semble que l'exaltation de tels sentiments nationaux ait été presque angoissante²⁷ et que deux garde-fous aient alors été avancés afin que l'expérience du voyageur ne perde pas son caractère supra-individuel. Une première ruse consistait à faire interférer le programme social avec le programme national pour légitimer la sympathie réciproque. Le voyage servait à raffermir l'image que les classes moyennes se faisaient d'elles-mêmes, à telle enseigne que le retard économique de Vienne est caché, sinon nié²⁸. Lors de sa venue à Berlin, l'inspecteur général Gerstel ne laisse pas passer une occasion de rendre hommage aux ingénieurs; ses ambitions sociales le rendent favorable à une fédération avec la Prusse permettant alors aux techniciens de Vienne et Berlin de s'unir contre les castes qui auraient jusqu'ici détenu les postes importants dans l'Etat et la société: "Ein Ziel, ein Gedanke, ein Streben"²⁹. De même, Scharringhausen compense son émotion face à l'accueil que son groupe a reçu à Vienne en la justifiant par une double solidarité, professionnelle et nationale³⁰. Il souhaite que le corps des employés des postes

concerts, ainsi que les musiques militaires y sont excellents" (p. 354). P. JOUSSET (*L'Allemagne contemporaine illustrée*, Paris: Larousse, s.d. [1901], p. 36) est agréablement surpris à Berlin par le "flot populaire" qui "monte avec le ronflement des cuivres et l'aigre sifflement des fifres" à l'heure où la garde se relève.

25. SCHARRINGHAUSEN, *Die Gesellschaftsreise*, 1913, p. 11.

26. Kortz cite le maire de Berlin Kirschner qui les traite en "représentants" du peuple autrichien: "Vertreter des Volkes" ("Bericht", o.c., p. 5).

27. "geradezu bedrückende Herzlichkeit" (*Unsere Gesellschafts-Reise*, 1911, p. 27).

28. C'est pourquoi la comparaison de Vienne à Berlin n'apporte pas les mêmes renseignements que sa comparaison à d'autres capitales, cf. E. BRIX, "Wie modern waren Paris und Wien um 1900", in: *Etudes Danubiennes*, t. IV, n° 1, 1^{er} semestre 1990, p. 4.

29. "Unsere lieben Kollegen aus dem Deutschen Reiche, durch das Band, das unsere Reiche umschlingt, in treuer Bundesgenossenschaft mit uns wirkend [...], unsere Brudervereine im Deutschen Reiche, sie leben hoch!" (KORTZ, "Bericht", o. c., p. 7).

30. "Selbstverständlich sprach dabei in erster Linie die Wiener Gastfreundschaft mit, die die Wiener dem Reichsdeutschen besonders mit einer geradezu bedrückenden Herzlichkeit und Selbstverständlichkeit entgegenbringen, die aber in besonderem Maße unsere Eigenschaft als deutsche Postbeamte geweckt zu haben schien" (*Unsere Gesellschafts-Reise*, 1911, p. 27).

(“Verband mittlerer Reichs-Post- und Telegraphen-Beamten”) soit, comme celui des officiers, sociable, correct, ponctuel, infatigable. Son point de vue est partagé par les Viennois puisque simultanément la *österreichische Postbeamtenzeitung* (“unabhängiges Organ der Postverkehrsbeamten”) écrit le 15 juin 1911 que l'Allemagne est un pays étranger “atténué”³¹.

Le deuxième garde-fou est la loyauté monarchique. Les techniciens berlinois et autrichiens autour de Kortz envoient des télégrammes à leurs empereurs respectifs: ils sollicitent le paternalisme des souverains. D'ailleurs, le penchant généralisé à prononcer des discours relève du mimétisme. Orateurs et auditeurs en perdent le sens des proportions. Le maire de Berlin met sur le même plan l'accueil que les Berlinois entendent faire au groupe de Kortz et celui qu'ils ont réservé à François Joseph; placé dans une situation analogue, le groupe des postiers est d'autant plus fier d'être reçu par Neumayer que leur empereur “a été reçu récemment” dans ce même hôtel de ville. Chacun décèle entre les deux “empires” des “liens indestructibles” : si Gerstel rend hommage à Guillaume II, à son père et à son grand-père³², l'inspecteur des postes Wobbe affirme également que toute l'Allemagne respecte François-Joseph, que le sens de la paix et du devoir est un point commun entre les deux empereurs :

Es sind unzerstörbare Bande der Treue und Zuneigung, die beide Nationen verbinden. Kaiser Franz Joseph genießt die hingebende Liebe und Zuneigung — nicht allein bei seinen Untertanen, sondern weit über die Grenzen der österreichisch-ungarischen Monarchie hinaus, besonders aber bei uns in Deutschland [...] Beide Majestäten gleichen sich in ihrer Eigenschaft als Friedensfürsten und ihrer hohen Auffassung der Herrscherpflichten.³³

Une telle caution politique a aidé à surmonter la mésentente qui résultait jadis des divergences confessionnelles et des rivalités nationales. Les rites catholiques n'effraient plus les étrangers venus du Nord : Scharringhausen se contente d'observer que la procession de la Fête-Dieu est un spectacle folklorique (alors que Hofmannsthal la classait parmi les trois plus importantes manifestations de Vienne), il recopie sans sourciller l'expression fort catholique du maire chrétien-social : “Der Herrgott erhalte unsre beiden Monarchen !”, il dit tout d'une traite avoir visité Melk et le Kahlenberg.

Cette euphorie n'était pas désintéressée. Chacun regarde l'autre pour mesurer sa propre force. Il ne leur déplaît pas d'avoir des empereurs dont le style est différent: les libellés des télégrammes sont reproduits intégralement, le ton de l'un est chaleureux, l'autre impersonnel et compliqué.

Les Berlinois savent qu'ils ont rattrapé leur retard. Kortz rapporte que le directeur de la firme Borsig, Max Krause, concède que Vienne était en avance

31. “Deutschland ist postalisch genommen ein — sagen wir — überaus gemildertes Ausland” (SCHARRINGHAUSEN, p. 24).

32. “Und war und ist er [Wilhelm II.] es doch, der das Vermächtnis seines Vaters und Großvaters freudigen Herzens übernahm und das feste Bündnis zwischen unseren Reichen noch vertiefte und zu einem unauflöselichen gestaltete, so dass wir zu unserer Freude in Ihnen nicht nur liebe Collegen und Freunde, sondern auch werthe, treue Bundesgenossen begrüßen dürfen” (KORTZ, “Bericht”, o.c., p. 7).

33. SCHARRINGHAUSEN, *Unsere Gesellschafts-Reise*, 1911, p. 31. Cf. p. 27, 30.

pour ses monuments et sa magnificence encore 20 ou 25 ans plus tôt mais que Berlin a progressé, notamment grâce au maire Kirschner. Etre la capitale du Reich lui procure une position internationale comparable à Paris, Londres, St Petersburg, écrit l'auteur anonyme de *Ein Reise-Abenteuer im Central-Hotel Berlin*³⁴. Si Vienne est absente de cette énumération, c'est qu'elle est rabaisée au statut de ville provinciale.

Ce point de vue n'est naturellement pas celui des Autrichiens qui voudraient croire encore à l'essor de leur monarchie. Le géographe Witlaczil est enchanté que l'invasion de la Bosnie et de l'Herzégovine ait rendu son prestige à l'Autriche face aux "Reichsdeutsche". Les *Landschaftsbilder aus Österreich* expriment de la haine pour "le fanatisme destructeur de l'Orient" et de l'optimisme quant à l'évolution de la monarchie autrichienne. Vetter se croit obligé de justifier l'infériorité des Autrichiens par des événements indépendants de leur volonté :

Wir sind anders, aber wir sind nichts Geringeres. Wo und insoferne wir Geringeres sind, sind wirs nicht durch uns, sondern durch äußere Schicksale, die sich ändern können, hoffentlich ändern werden³⁵.

Le voyage rend sa patrie plus précieuse à l'individu, quelles que soient ses origines. Rétrospectivement, il n'est peut-être pas exclu de déceler ici l'aveu implicite qu'un dépaysement était utile pour renforcer l'espoir dans l'avenir. Mais cette inquiétude n'est pas approfondie par les auteurs eux-mêmes qui tous préfèrent leur patrie³⁶.

Toutefois, au lieu d'attiser la rivalité, chaque parti tente d'amadouer le camp adverse. Si Vienne est fréquemment traitée sur un mode sentimental, de tels accents irrationnels représentent en fait un subterfuge permettant de conserver le contrôle de sa séduction. Plusieurs Viennois encouragent cette tendance: Kortz rapporte sans déplaisir le souvenir que Max Krause a gardé de Vienne : poésie, "Gemütlichkeit", Johann Strauß. Les Berlinois, de leur côté, essaient de faire oublier 1866. Krause a passé un an à Vienne à une époque où les blessures n'étaient pas refermées, en 1873-1874, et il estime que les intellectuels doivent donner l'exemple de la réconciliation. Il cite en dialecte la rengaine "Es gibt nur a Kaiserstadt / Es gibt nur a Wien"³⁷ et la traite

34. "Seit Berlin als Metropole des neuerstandenen Deutschen Reiches in unglaublich kurzer Zeit unter den Weltstädten beider Hemisphären sich eine Bedeutung errungen, welche heute von allen Ländern bedingungslos anerkannt werden muss" (*Ein Reise-Abenteuer im Central-Hotel Berlin, o.c.*, p. 10). Un autre indice du caractère provincial de Vienne est l'existence, au Central-Hotel, d'un "Wiener-Café". Cf. aussi KORTZ, "Bericht", *o.c.*, p. 6.

35. VETTER, *o.c.*, 1915, p. 50. Cf. *Landschaftsbilder aus Österreich* : "Hand in Hand mit der reichen Geschichte geht die nationale Entwicklung des Reiches und macht es mit dem seltenen Wechsel der Landschaft zu einem der interessantesten von Europa" (p. 6).

36. Cf. par exemple "das Vaterland mit aller der Mannigfaltigkeit, Großartigkeit und Schönheit seiner Landschaftsbilder, die kaum von einem anderen Gebiete übertroffen werden" (WITLACZIL, *o.c.*, p. 54). Ou "Also ein Stück praktischer Erziehung zum Staatsbürger bedeuten diese Gesellschaftsreisen auch" (SCHARRINGHAUSEN, *o.c.*, p. 76 sq.). Ou "Denn mir als Süddeutchem kam es darauf an, nicht nur mich darüber zu freuen und zu bewundern, was sie im Norden leisten und vorwärtsbringen, sondern auch darauf; meiner eigenen Österreichischen Art dadurch um so froher zu werden" (VETTER, *o.c.*, 1915, p. 50).

37. KORTZ, "Bericht", *o.c.*, p. 6.

de “dogme”. Il énonce donc une sentence kantienne avec l'accent viennois : à sa manière, ce Prussien s'approprie Vienne.

Il faut aux Berlinois que Vienne garde un charme susceptible de compléter leur patrimoine germanique. Ils y trouvent la confirmation de ce qu'ils savaient avant de partir : “Umgänglichlichkeit und Frohsinn, sonniger Blick und heiteres Gemüt”³⁸. L'union qu'ils essaient de négocier repose sur le pangermanisme. Scharringhausen a bien une envolée humanitaire :

Nicht ein sinnloses Sichvergnügen ist das Charakteristikum Wiens, es ist vielmehr ein Etwas, / das uns an den Dreiklang des Wahren, Guten und Schönen erinnert.

Mais la phrase qui suit — “Gruß und Heil aus deutschem Herzen” — traduit la récupération nationaliste de ce projet généreux. Il compare les Berlinois à des fiancés qui s'élancent vers leur promesse. Il se grise de l'attirance exercée par le Danube bleu, le Prater, les valse, les guinguettes de Grinzing, le “Männergesangverein der Post- und Telegraphenbeamten”. Le rythme ternaire gagne sa prose : “Das war die Wiener Herzlichkeit, das Wiener Lächeln, die Wiener Luft”³⁹. Vienne posséderait un climat sain, naturel, apte à revigorer.

En définitive, cette perception est paradoxale : Vienne est proche de la nature et a pourtant gardé la trace d'un riche passé culturel. Là où, à l'instar de H. Broch, nous trouvons aujourd'hui une apocalypse joyeuse, eux ont vu une population primitive, proche d'un état fictivement paradisiaque.

Cette caricature sentimentale était également une manière d'occulter la question du mécontentement social. Scharringhausen y fait une allusion : il voudrait découvrir l'univers de ses collègues, leur joies et souffrances, leur vision de la société, les lézardes de leurs conditions matérielles (“soziale Denkweise, wirtschaftliche Schmerzen”). Or ses observations ne correspondent plus à ces intentions initiales : les Viennois auraient la chance de pouvoir oublier au Prater les appartements exigus et les loyers, qu'il trouve étrangement prohibitifs par rapport à Berlin⁴⁰. Il apprivoise la réalité en prétendant que le grand nombre de parcs ouverts à toutes les classes sociales⁴¹ est une caractéristique nationale. Ce stéréotype est faux puisque l'ouverture de ces parcs remonte à Joseph II, mais il lui a permis de ne pas suggérer que la classe moyenne, c'est-à-dire son propre milieu, avait des motifs de contestation ; au contraire il décerne un éloge posthume à Lueger pour avoir aménagé des aires de sport et de jeu.

Les Viennois ne cèdent qu'en partie à la fascination exercée par Berlin. Les ingénieurs apprécient en 1902 l'avance technologique et scientifique⁴². Mais

38. SCHARRINGHAUSEN, *o.c.*, 1911, p. 22.

39. SCHARRINGHAUSEN, *o.c.*, p. 42 sq et p. 35.

40. La situation des locataires était en réalité tout aussi désastreuse à Berlin, cf. les remarques du journaliste Viktor NOACK dans *Die Aktion* en 1912 cité in : J. SCHUTTE, P. SPRENGEL, *Die Berliner Moderne, o.c.*, p. 142 sqq.

41. “Solche Volksstätten vermochte nur ein Volksschlag wie der Wiener zu schaffen. Hier ist echte Wiener Gemütlichkeit” (SCHARRINGHAUSEN, *Die Gesellschaftsreise*, 1913, p. 11).

42. “Wir schätzen Berlin auch als eine Stadt, die es verstanden hat, an der Spitze der Civilisation zu marschieren und ihre Mitbürger mit all dem zu versehen, was für sie so

Vetter ne se laisse plus impressionner en 1915 : il dit au président du service de la police de Berlin-Schöneberg qu'il est "von Organisation besoffen". Il croit avoir compris Bismarck depuis qu'il a traversé les austères plaines prussiennes, inaptes à inculquer le sens de la démocratie⁴³. Witlaczil est allé à Berlin il y a 25 ans, mais, à la différence de Krause, il a gardé ses ressentiments. Il est partagé entre l'agacement et l'admiration et il a tendance à tirer parti de ce qu'il voit à Berlin afin de confirmer la supériorité de Vienne : il manquerait à Berlin les anciens monuments baroques de Vienne; les monuments érigés sur le Ring seraient d'un meilleur goût que le Reichstag et la cathédrale. Le seul fait d'enregistrer la croissance démographique de Berlin l'irrite⁴⁴. Ne trouvent grâce à ses yeux que les gens du peuple, qui auraient de l'humour et seraient serviables comme à Vienne; les autres seraient arrogants.

Se réjouir que les tempéraments se complètent était un moyen de ne pas se remettre en question⁴⁵. Chacun pouvait rester tel qu'il était. Ceci est probablement l'un des motifs pour lesquels il n'y a pas de nette allusion dans ces textes-ci à la présence des Juifs dans les deux capitales, alors que d'autres observateurs, tels le Français Ulysse Robert ou le Franconien Jakob Wassermann, soulignent "l'omniprésence juive" à Vienne et témoignent d'un certain antisémitisme⁴⁶. La réserve observée par ces récits de voyage, qui par ailleurs ne cachent pas le soutien qu'ils apportent à des maires antisémites, ne peut que surprendre. Cela résulte assurément de leur volonté d'insister sur la germanicité, et, sur cette volonté, il se greffe tantôt l'impression que les Juifs sont intégrés, tantôt la volonté d'esquiver un problème épineux, tantôt un désintéret peut-être lié à la brièveté du séjour et à la platitude d'esprit de certains auteurs. Ce silence est d'autant plus étonnant que le "Berlin enjuivé" est un terme utilisé par des antisémites notoires, par exemple par Fritz Lienhard⁴⁷ dont il a été question précédemment dans ce colloque. A titre d'exemple, la revue éditée par ce dernier a publié la relation d'un voyage fait par le jeune Alsacien Jean Heimweh dans les années 1895-1896; les Viennois, à force de singer l'élégance parisienne, auraient perdu "les caractéristiques de leur race" et Berlin serait quant à elle enjuivée, dégénérée :

Eine neue Aristokratie ist dabei, von Tag zu Tag mehr den Platz der alten einzunehmen. [...] Alles gehört den neuen Herren, den Kommerzienräthen, Wechselmaklern, Industriellen u.s.w., Persönlichkeiten, die kürzlich man weiß nicht woher gekommen sind, und die jetzt Gesellschaften

nützlich und angenehm ist" (KORTZ, "Bericht", o.c., p. 5).

43. "Die Ebene fördert jegliches Herrschaftsverhältnis, das Bergland Demokratie" (VETTER, o.c., p. 40).

44. Witlaczil note qu'en 1880 il y avait 1 130 000 habitants, 2 000 000 en 1910 (et 3 000 000 avec les communautés suburbaines).

45. "Von dieser Art vermag auch der Reichsdeutsche, bei all seiner Tüchtigkeit und Strebsamkeit und seinen Erfolgen, anerkanntermaßen noch einiges zu seiner Vervollkommnung zu lernen" (SCHARRINGHAUSEN, 1913, p. 25)

46. Cf. Jacques LE RIDER, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris, PUF, 1990, p. 233.

47. Ces réflexions se sont dégagées de la discussion et de la citation de J. Heimweh, aimablement communiquée par Jacques Darmaun.

geben und milden Werken präsidieren, ohne einen Augenblick ihre Geschäfte zu vernachlässigen. [...] Und wenn diese Gesellschaft, die sich der Führung bemächtigt hat, die von Berlin aus immer mehr das wirtschaftliche und geistige Leben von ganz Deutschland bestimmt, sich aus unseren Blutsgenossen zusammensetzte; aber der Franzose merkt wohl, daß es Juden und meist sogar fremde Juden sind.

Pour ce qui est du cosmopolitisme, les maires vantent l'ouverture internationale de leurs villes (et effectivement des statistiques très détaillées étaient tenues à jour), mais cet internationalisme est une publicité, il ne correspond pas à une véritable ouverture sur le monde. Aussi bien Kirschner à Berlin que Weiskirchner à Vienne se replient sur la germanicité. Au demeurant, le discours de ce dernier est contradictoire : quand il procède au rite sacré des libations, il essaie de prêter au vin autrichien une dignité simultanément patriotique et germanique⁴⁸. Il souligne que la population viennoise est allemande⁴⁹ mais insiste sur le fait que chacun a sa "patrie". Son idéologie est à la fois religieuse, sentimentale et prussophile⁵⁰.

Ces contradictions sont plus aisées à comprendre si l'on admet que les Viennois qui envisagent une sorte d'union avec l'Allemagne se fondent, à la différence des Berlinois, sur la raison (ils réservent leur amour à la petite patrie). La guerre leur a fourni un argument supplémentaire : Vetter fait partie des grands bourgeois autrichiens qui, jusqu'en 1917, ont cru à la victoire. C'est pourquoi il prône l'association des deux tempéraments germaniques :

Für die Zukunft des deutschen Volkes, meine ich, ist ausschlaggebend, wie die beiden Arten des Deutschtums sich zu verbinden und einander zu ergänzen vermögen ... wie wir unsere Buntheit, unser vereinzelt hohes Blühen mit dem starken dichten Wachstum draußen vereinen. Glückt das unserem deutschen Volke durch dieses gemeinsame Kriegsschicksal, dann wird ein schöner Frühling ihm beschieden sein!⁵¹

Il admet la force des Allemands du Nord et l'explique par leurs mentalités peu individualistes⁵². L'artiste autrichien serait au contraire plus fragile, sa sensibilité plus exacerbée⁵³. Il n'y voit pas au demeurant une manifestation de

48. "Beim Weine denken Sie, ferne von ihrer Heimat, an etwas, was Ihr Herz höher schlagen läßt, an ihr Vaterland [...] Aber auch wir denken bei dieser Gelegenheit an unser eignes Vaterland, trotzdem wir es eigentlich nicht nötig hätten, weil wir ja zu Hause sind" (SCHARRINGHAUSEN, 1913, p.30).

49. "Die heutigen Gäste kämen aus Deutschland, sie fänden hier eine deutsche Bevölkerung, das sei ein Moment, das sicherlich sympathisch berühren würde" (*id.*).

50. "Gestatten Sie, sehr geehrte Damen und Herren, daß ich Sie mit österreichischem Weine in diesen heiligen Hallen auf's allerherzlichste willkommen heiße als liebe Gäste aus dem deutschen Bruderlande" (*id.*, p. 30).

51. VETTER, *o.c.*, p. 51.

52. "Sie aber draußen im Norden [...], sie vermögen einen Durchschnitt zu bilden, und zwar einen sehr guten. Ihr künstlerisches, soziales, wirtschaftliches und politisches Schaffen, ihr Gestalten in Architektur, Industrie und Gewerbe geht gleich ins widerstandsfähige Breite" (VETTER, p. 50).

53. "Während bei uns der Einzelne hinaufwächst oder ganz unten kümmernd und unsere Künstler und Gestalter wie Blumen auf langen Stielen herausragen : reiche Geschenke unserer wärmeren Sonne, aber zarter gebaut, weniger gestützt, leichter entblättert oder geknickt" (VETTER, p. 51).

décadence puisqu'il croit en la complémentarité de l'Allemagne et de l'Autriche et il reste persuadé de la supériorité de l'art viennois.

Le témoignage de Max Barthel sur Vienne, dans ses *Deutsche Lichtbilder und Schattenrisse einer Reise*, vient tout bouleverser en 1929. D'abord, il est l'auteur qui renoue le mieux avec la tradition des meilleures relations de voyages. Il l'utilise comme un instrument de propagande et un mode d'expression privilégié. Cet ancien ouvrier est celui qui nous apporte le plus d'informations concrètes sur l'administration de la ville et sur les constructions sociales, qu'il juge exemplaires.

En outre, il n'esquive plus les problèmes essentiels : il ne cache pas qu'il existe des courants hostiles à l'unification de l'Autriche et de l'Allemagne en 1926; il ne magnifie pas la tradition cosmopolite mais observe que la jeunesse slave est opprimée et qu'elle se joint aux prolétaires allemands de Vienne; ils versent leur sang pour la même cause⁵⁴. L'Eglise catholique n'exercerait plus sa suprématie, le pays voterait à 43 % pour les socialistes. A cause de la misère, certains émigrent vers le Canada et l'Amérique du Sud, d'autres entrent dans les milices fascistes.

Barthel casse donc l'image romantique de Vienne. Sa relation est un hymne à la Vienne socialiste de l'après-guerre :

Der Neubau [...] überstrahlte jenes romantische Bild von Wien, das sich in den Herzen der kleinen Mädchen und in den Manuskripten der Filmschreiber festgesetzt hat⁵⁵.

L'éloge du progrès technique ne lui suffit plus. Il propose une autre conception du bonheur de l'homme, garanti par le socialisme et le pacifisme. Pour lui, Vienne, Paris et Madrid sont l'antichambre de l'enfer capitaliste à cause de la misère, mais un jour viendra où la valeur d'un Etat dépendra de l'aide apporté aux démunis, et non plus de ses dépenses militaires. Malgré les tensions et les bagarres entre socialistes et fascistes, il garde espoir dans les ouvriers — surtout ceux de Vienne — et dans les jeunes agriculteurs qui s'allient aux ouvriers :

Aber die österreichischen Arbeiter und vor allem die Arbeiter in Wien erfüllen als vorgeschobene Posten der sozialistischen Weltarmee ihre Klassenpflicht.

Mais on peut déceler chez Max Barthel d'autres signes inquiétants. A l'heure de la "neue Sachlichkeit", il cultive le pathos et l'illusion. Sa recherche de l'harmonie et de la solidarité sociales peut sembler excessive. Par exemple, quand il assiste à un cours dispensé à l'université de Nußdorf, "Arbeiterhochschule", on entend la sirène d'une usine voisine et tous les étudiants se mettent à crier "Freundschaft !" car — dit Barthel — la sirène ressemble à l'appel d'un camarade. Un autre exemple est son attirance exacerbée pour la nature,

54. "ihr Ineinanderfließen baut mit an einer sozialistischen Großstadt inmitten kapitalistischer Umwelt" (M. BARTHEL, *Deutsche Lichtbilder und Schattenrisse einer Reise*, Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1929, p. 236).

55. M. BARTHEL, *o.c.*, p. 241.

qui l'amène à pratiquer une sorte de voyeurisme de la "gaieté animale des nageurs" ("animalische Fröhlichkeit der Schwimmer") sous le prétexte de louer les piscines érigées par les maires sociaux-démocrates Jakob Reumann et Karl Seitz. Il exagère aussi évidemment quand il déclame que les fenêtres fleuries font ressembler les cours du Reumannhof à de véritables oasis.

Il s'abstient inversement de certains commentaires et ses silences sont révélateurs : il ne dit pas par exemple pourquoi son trajet est complexe — il part de Berlin pour se rendre à Hambourg et de là à Vienne via Augsburg; ou bien il rapporte que les exposés qu'il écoute à Nußdorf portent sur l'ancienne Autriche, l'histoire du prolétariat et les événements dans le monde, mais il n'en profite nullement pour commenter le passage du patriotisme à l'internationalisme.

En d'autres termes, le programme socialiste de Barthel était théoriquement internationaliste et, à son insu peut-être, nationaliste. Comme les voyageurs qui l'ont précédé, il s'est laissé gagner par l'ambition de resserrer les liens entre Berlin et Vienne.

Dans l'histoire de la littérature des voyages, il ne saurait être question de comparer la place qui revient à ces textes à l'importance que revêt la littérature beaucoup plus futuriste des voyages expressionnistes. Ils permettent toutefois d'étudier comment la motivation du voyage — qui était à la fois technique et touristique — s'est greffée sur les intérêts sociaux et nationaux de la bourgeoisie ou, plus tard, du prolétariat. Les auteurs sont émus de rencontrer des groupes d'individus qu'ils jugent différents et cependant proches d'eux. Ils n'ont pas oublié que l'autre capitale était jusqu'à une date récente une terre ennemie, décriée, méprisée. Mais leur but est dorénavant d'élargir la fraternité allemande. Les Berlinoïses basculent dans une protection bienveillante, Vienne se laisse courtiser tout en restant sur ses gardes.

Le fait de relater leur séjour trahit leur intention d'étudier le caractère du pays et les mentalités des habitants. Néanmoins, bien que certains le prétendent encore⁵⁶, cette génération ne cherche ni à mieux se connaître elle-même ni à approfondir son étude de l'être humain. Ces voyageurs ont plutôt essayé de rendre possible des échanges fructueux ainsi que de sonder l'image que l'étranger se faisait de leur propre patrie. Leur enquête est narcissique : le voyage est un miroir de leurs conceptions de l'avenir, de la technologie, de la bourgeoisie travailleuse et de leurs modèles nationaux.

Françoise KNOPPER



56. KORTZ, "Bericht", o.c., p. 1. Anticipant sur le tourisme de masse, Scharringhausen (*Unsere Gesellschafts-Reise*, 1911, p. 69) admet qu'une telle tâche est ardue car les voyageurs ont généralement peu de temps, que les offices du tourisme encouragent le tourisme de groupe et que tous les serveurs ont l'air de se ressembler.

ANTISÉMITISME ET ANTISÉMITES, RÉACTIONS JUIVES À L'ANTISÉMITISME À VIENNE ET À BERLIN AUTOUR DE 1900

Dans l'édition révisée de son livre de référence *The Rise of Political Anti-Semitism in Germany and Austria*, Peter Pulzer notait en 1988 : "The literature on Vienna is growing, but is still a fraction of that on Germany."¹ Entre-temps, ce jugement peut être révisé. Les articles et les monographies consacrés aux Juifs de la "Belle époque" viennoise, à l'antisémitisme contemporain et aux débuts du sionisme se sont multipliés. Parallèlement, l'importance de Vienne comme métropole culturelle d'Europe centrale et comme foyer d'une "modernité" originale a été amplement démontrée.

Pourtant la perspective comparatiste inscrite dans le titre de notre étude fait encore le plus souvent défaut. Le livre de Pulzer lui-même témoigne de ce cloisonnement qui conduit à parler successivement des Juifs berlinois et viennois, de l'antisémitisme à Berlin et à Vienne, etc. Ces études régionales juxtaposées, souvent étayées par une grande érudition, peuvent sembler répétitives et l'abondance des détails empêche souvent d'apercevoir les traits communs et les différences essentielles. On saura bientôt tout, ou presque, sur les Juifs de Berlin et de Vienne, ainsi que sur leurs ennemis, comme sur ceux de Hambourg, de Francfort, de Hesse-Kassel, etc., mais on manque encore de la vision d'ensemble qui permettrait de mettre en perspective ces études de cas.

Si notre constat est exact, on comprend que notre comparaison entre Vienne et Berlin tient de la gageure. Nous ne chercherons pas à épuiser un sujet qui soulève de si importantes questions de méthode, mais seulement à indiquer certaines pistes de recherche et de réflexion. Le meilleur exemple d'une étude franchement comparatiste que nous puissions mentionner ici porte sur la période précédente : il s'agit de l'article de Rudolf Vieraus sur les salons juifs à Berlin et à Vienne au début du XIX^e siècle². L'auteur souligne qu'en Prusse, où les Juifs restaient soumis à de considérables restrictions légales et sociales, et particulièrement à Berlin, ville de garnison et d'industrie encore privée d'une véritable vie littéraire et artistique, et encore marquée par un cloisonnement social rigide, les salons juifs d'Henriette Herz et de Rahel Levin-Varnhagen servaient de point de ralliement à tous les intellectuels. La

1. Peter PULZER, *The Rise of Political Anti-Semitism in Germany and Austria*, Londres, Peter Halban, 1988, p. 347.

2. Rudolf VIERAUS, "Jüdische Salons in Berlin und Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts", in *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, sous la direction d'Étienne François, Paris, Éditions Recherches sur les Civilisations (Travaux et mémoires de la mission historique française en Allemagne, Göttingen), 1986, pp. 95-103.

grande bourgeoisie juive faisait partager son privilège d'“extraterritorialité” sociale (privilège qui n'est que l'avèrs d'une discrimination persistante) à toute la société berlinoise; sur ce “terrain neutre”, des contacts inédits se révélaient possibles, entre Juifs et non-Juifs, entre intellectuels “bourgeois” et aristocrates, entre hommes et femmes.

À Vienne, les salons des deux filles du banquier Daniel Itzig, Fanny von Arnstein et Cécilie von Eskeles, jouaient un rôle analogue, s'appliquant non sans succès à importer cet aspect des mœurs berlinoises, mais leurs salons restaient plus marginaux: à l'époque, la “modernité viennoise” n'avait pas encore le prestige qu'elle aura incontestablement un siècle plus tard, autour de 1900. L'heure de gloire des salons juifs viennois viendra à l'époque du Congrès de Vienne. Mais, conclut Vieraus, ces salons viennois auront dans l'ensemble joué un rôle plus mondain qu'intellectuel.

Cette sociologie historique de la vie intellectuelle suggère quelques remarques que l'on peut appliquer à la situation des années 1900. D'abord, le rôle des salons s'est beaucoup estompé, mais quelques “salons juifs”, à Vienne en tout cas, gardent leur importance³. On peut évoquer à Vienne le palais Todesco, sur la Ringstraße, où le jeune Hugo von Hofmannsthal récite ses premiers vers et participe à la mise en scène de “tableaux vivants”, ou bien le salon de Josephine de Wertheimstein à Döbling, où la “Jeune Vienne” côtoie les anciens de la génération de Ferdinand von Saar. Plus tard, le salon de Berta Zuckerkandl-Szeps reprendra le flambeau de ces mondanités.

À Berlin, qui passe en 1900 pour une métropole plus moderniste que Vienne, l'institution des salons semble avoir largement disparu: Dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, le grand industriel et intellectuel berlinois, portrait-charge de Walter Rathenau, vient dans la capitale habsbourgeoise pour fréquenter le salon de Diotima, dont il ne trouverait sans doute pas l'équivalent à Berlin. Là-bas, on parle plutôt de “bohème” artistique et littéraire, ce qui, à Vienne, serait un terme nettement exagéré pour désigner quelques individualités pittoresques du genre de Peter Altenberg. On ne trouverait à Vienne rien, ou presque, de comparable aux colonies d'artistes berlinoises dont le “Friedrichshagener Dichterkreis” fut un des prototypes. Ce qui suggère que le cloisonnement social et culturel de la grande ville, dont parlait Vieraus pour l'époque des guerres napoléoniennes, reste en 1900 une marque distinctive de la vie berlinoise, tandis que la sociabilité viennoise serait demeurée plus homogène ou, pour le dire autrement, moins éclatée.

La sociologie comparée des cafés berlinois et viennois du début du siècle confirmerait sans doute cette impression: à Vienne, toute la société se retrouve dans le microcosme du café; l'écrivain et le journaliste y voisinent avec le fonctionnaire et l'avocat. Le café berlinois apparaît comme plus “spécialisé”: on n'imagine pas un banquier ou un haut fonctionnaire choisissant d'aller au Café Kurfürstendamm ou au Café des Westens, même si, comme on sait,

3. Cf. Karlheinz ROSSBACHER, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*, Vienne, Jugend & Volk, 1992, chapitre IV (“Salonkultur”).

Walden ironise sur ces bourgeois qui s'imaginent pouvoir rencontrer d'un seul coup toute l'avant-garde allemande en entrant au "Café Größenwahn".

Revenons à la constatation de Rudolf Vieraus: dans une société cloisonnée, où la sociabilité se trouve entravée par le manque de libre circulation entre les classes et les milieux sociaux, le "salon juif" jouait un rôle privilégié. On peut suggérer que les intellectuels juifs, un siècle plus tard, ont conservé ce rôle d'élément "fluidifiant" de la communication et de la sociabilité. Leur place éminente dans la presse et dans la vie théâtrale et musicale, mais aussi dans les professions libérales, le leur permet particulièrement bien. Cette hypothèse permet de comprendre pourquoi les Juifs incarnent la modernité, à Berlin, comme à Vienne, aux yeux de Max Weber, de Sigmund Freud, autant que de Werner Sombart.

L'antisémitisme, justement, accuse les Juifs d'être les agents corrosifs de la modernisation qui détruit les formes traditionnelles de communauté, de hiérarchie et de sociabilité. On est tenté de rappeler ici les analyses de Georg Simmel sur la sociabilité marchande et sur le rôle niveleur de l'argent qui déprave tout ce qui est sous l'emprise de la rationalité monétaire. En même temps, Simmel souligne que l'argent est le seul système communicationnel vraiment efficace et universel des sociétés modernes. On pourrait dire que, pour l'antisémite, le Juif joue précisément le rôle de l'argent dans le monde moderne: médiateur par excellence de l'échange social, il est fantasmé aussi comme le grand destructeur des liens traditionnels.

Voilà une dimension que Rudolf Vieraus ne soulignait sans doute pas assez dans son étude sur les salons juifs à Berlin et à Vienne. En même temps que la "société bloquée" confie à l'élite juive le soin de "fluidifier" la sociabilité, en particulier dans le domaine culturel, elle le rend coupable de l'érosion des "belles différences" sociales anciennes, de l'*ordo* hiérarchique traditionnel. Les dispositions du *Generalreglement für die Juden* édicté par Frédéric II de Prusse en 1750 distinguait une série impressionnante de catégories plus ou moins vexatoires, allant des Juifs les plus riches que le mercantilisme de l'État prussien acceptait d'intégrer, aux "ordentliche Schutzjuden", "außerordentliche Schutzjuden", "Geduldete Schutzjuden" ... Moses Mendelssohn, dont Frédéric II avait refusé l'admission à la Preußische Akademie der Wissenschaften, resta "außerordentlicher Schutzjude" toute sa vie. Ces subdivisions bureaucratiques du statut des Juifs prussiens correspondait parfaitement à l'esprit hiérarchique de toute une société dans laquelle la bourgeoisie d'affaires et de culture n'avait guère d'occasions de rencontrer l'aristocratie de cour.

Au moment où les guerres napoléoniennes commençaient à faire tomber les murs des ghettos allemands sur la rive gauche du Rhin, les salons d'Henriette Hertz et Rahel Levin-Varnhagen permettaient à la bourgeoisie berlinoise d'expérimenter une sociabilité moderne. À quelques pas de là se constituait aussi la Christlich-deutsche Tischgesellschaft de 1811, fréquentée par Fichte, Kleist, Brentano, Achim von Arnim, Adam Müller, Friedrich de la Motte-Fouqué, Schleiermacher, Clausewitz, Carl von Savigny — les mêmes, en

partie, que ceux qui profitaient à l'occasion de l'hospitalité des salons juifs —, une société dont les règlements comportaient déjà un “Arierparagraph” excluant les Juifs définis selon des critères *völkisch*. Et dans les publications de cette Tischgesellschaft se trouvent des textes peu recommandables, comme l'exposé violemment antisémite d'Arnim “Über die Kennzeichen des Judentums” ou telle intervention antijuive de Brentano⁴.

Cinq ans après les premières réunions de la Tischgesellschaft berlinoise paraît en 1816 *Über die Gefährdung des Wohlstandes und Charakters der Deutschen durch die Juden*, de Jakob Friedrich Fries; dès 1819 retentissent en Franconie, Hesse ou Bade les premiers slogans antisémites “Hep, hep !” des paysans endettés et des artisans victimes de la concurrence ... Voilà le constat paradoxal de l'histoire des Juifs allemands et autrichiens depuis le début du XIX^e siècle : plus ils contribuent à la modernisation de la société, plus cette dernière leur en tient rigueur. L'évocation, parfois même admirative, de la place éminente des Juifs dans la vie culturelle “moderne” peut aller de pair, chez la même personne, avec l'antisémitisme le mieux enraciné.

Au reste, peut-on dire que l'émancipation des Juifs et leur conquête de l'égalité des droits résulte d'un projet moderne de l'*Aufklärung* ? Ne devrait-on pas plutôt se demander si cette émancipation n'a pas été une nécessité imposée par la modernisation économique et sociale des sociétés européennes, en Allemagne en particulier ? On est frappé de constater à quel point le point de vue pragmatique, pour ne pas dire utilitaire, guide les despotes éclairés Frédéric II et Joseph II lorsqu'ils concèdent quelques libertés civiles aux Juifs. Se concilier un milieu financier et commercial devenu indispensable à la prospérité du royaume, éviter sa fuite vers des États plus libéraux, couper court à la réprobation de l'opinion publique internationale des intellectuels “éclairés” : telles sont les motivations qui expliquent l'assouplissement graduel du statut des Juifs. Un projet politique de grande envergure, comparable à celui de la Révolution française a rarement été formulé. Chez Christian Wilhelm von Dohm lui-même, l'ami de Moses Mendelssohn et auteur du traité *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden*, les préoccupations mercantilistes contrebalencent l'esprit de tolérance.

Durant le dernier quart du XIX^e siècle, la population juive des deux métropoles allemandes a fait un bond en avant : c'est un aspect particulièrement frappant de la modernisation. En 1871, on compte 36 015 Juifs à Berlin (4,4 % de la population totale); en 1910, 144 007 (3,7 %); on en comptera 172 672 en 1925 (4,3 %). En 1869, on recense 40 277 Juifs à Vienne (6,1 %); en 1910, 175 294 (8,6 %); en 1923, 201 510 (10,08 %)⁵. Ces indications montrent qu'en nombre absolu et en pourcentage de la population totale, les Juifs viennois sont constamment plus nombreux que les Juifs berlinois. C'est peut-être ce qui explique le témoignage de Jakob Wassermann. Arrivant de Munich en 1898 pour s'établir à Vienne, il fait les observations suivantes :

4. Cf. Walter GRAB, *Der deutsche Weg der Judenemanzipation*, Munich (Serie Piper n° 1008), 1991, p. 11 sqq.

5. Cf. PULZER, *op. cit.*, p. 334 sq.

Während ich draußen mit Juden fast gar keinen Verkehr gepflogen hatte [...] zeigte es sich, daß hier fast alle Menschen, mit denen ich in geistige oder herzliche Berührung kam, Juden waren. Außerdem wurde es von andern stets betont, und sie betonten es selbst [...] Ich erkannte aber bald, daß die ganze Öffentlichkeit von Juden beherrscht wurde. Die Banken, die Presse, das Theater, die Literatur, die gesellschaftlichen Veranstaltungen, alles war in den Händen der Juden. Nach einer Erklärung mußte man nicht lange suchen. Der Adel war vollkommen teilnahmslos [...] Die wenigen patrizischen Bürgerfamilien ahmten den Adel nach; ein autochtones Bürgertum gab es nicht mehr, die Lücke war ausgefüllt durch die Beamten, Offiziere, Professoren; danach kam der geschlossene Block des Kleinbürgertums. Der Hof, die Kleinbürger und die Juden verliehen der Stadt das Gepräge. Daß die Juden als die beweglichste Gruppe alle übrigen in unaufhörlicher Bewegung hielten, ist nicht weiter erstaunlich. Dennoch war meine Verwunderung groß über die Menge von jüdischen Ärzten, Advokaten, Klubmitgliedern, Snobs, Dandys, Proletariern, Schauspielern, Zeitungleuten und Dichtern.⁶

La suite du texte de Wassermann, qui évoque sa honte devant l'exhibition des "particularités juives" et sa gêne face aux sionistes, confirme la première impression que procure son témoignage: il s'agit bel et bien du regard anxieux et vigilant d'un Juif allemand miné par le *jüdischer Selbsthaß*. Ce trait, qui permet de comprendre les tournures judéophobes du texte, ne retire pas entièrement sa valeur au document. Il confirme que pour les contemporains déjà, si Berlin apparaissait comme la Babylone de la modernité, Vienne passait pour une nouvelle Jérusalem ... Selon ce témoignage, les Juifs auraient été à Vienne plus nombreux encore qu'à Berlin dans les milieux du secteur tertiaire et de la vie culturelle; et surtout, ils auraient été plus visibles, moins parfaitement assimilés.

Ce spectacle — vérité historique ou exagération de Wassermann — choquait et dérangeait un libéral aux yeux de qui l'assimilation constituait l'alpha et l'oméga du destin juif dans la modernité. Il faut rappeler à quel point le projet libéral faisait violence à l'altérité du Juif. Les libéraux nationalistes en passe de se transformer en antisémites publiaient en 1885, dans un *Politisches Wörterbuch für die Deutschen in Österreich* (édité par le "Deutscher Verein") ces remarques agressives :

Die Existenz eines durch Religion und Eheverbot abgeschlossenen Volksstammes unter der übrigen Bevölkerung ist gerade vom Standpunkte des Liberalismus, der auf Gleichmachung und auf Aufhebung aller Sonderstellungen hinarbeitet, eine Anomalie. Der Liberalismus muß daher consequenter Weise die Gestaltung von Mischehen verlangen, obschon eingesehen werden muß, daß die Mischehe auch nur in einzelnen Fällen die Trennung beseitigt und im Großen und Ganzen die Sonderstellung des jüdischen Elements nicht aufhebt [...] Und so ergibt sich für unsere Zeit zwar nicht eine radicale Lösung der Judenfrage, wohl aber einzelne ausführbare Consequenzen : 1. Der Austritt der uns am meisten assimilirten Juden aus ihrer Religions- und Ehegenossenschaft und die Aufnahme derselben in eine abendländische Nation. 2. Verhinderung weiterer Zuzüge aus Galizien und Rußland. 3. Die Bekämpfung des Wuchers, des Schwindels, der Corruption, der Schandpresse [...] Man muß den Juden Zeit

6. Jakob WASSERMANN, *Mein Weg als Deutscher und Jude*, 1921, Berlin, Dirk Nishen Verlag, 1987, p. 107 sq.

lassen, sich zu assimilieren; ob für den nicht assimilierbaren Rest Ausnahms-gesetze geschaffen werden sollen und können, ist heute eine unpraktische Frage.⁷

L'usage et l'interprétation des statistiques sont particulièrement délicats lorsque l'on parle d'une minorité ethnique, nationale ou religieuse. Est-ce le nombre qui suscite les réflexes "hétérophobes", jusqu'au racisme ? Est-ce au contraire le préjugé raciste qui précède la constatation empirique d'une présence démographique et qui rend celle-ci perceptible ? Dans le cas des Juifs européens, c'est sûrement la deuxième hypothèse qui est la juste. À Jakob Wassermann fait écho le cri d'épouvante à la fois grotesque et pathétique de Walther Rathenau dans *Höre Israel!* : "Auf märkischem Sand eine asiatische Horde."⁸ Il ne s'agit pas, chez ces auteurs, d'une observation "démoscopique", mais d'un fantasme phobique chargé de "jüdischer Selbsthaß". On voit bien que l'antisémitisme continue à prospérer dans des "villes sans Juifs" (pour paraphraser le titre de Hugo Bettauer qui, en 1922, publiait un roman viennois de politique fiction *Die Stadt ohne Juden*). On peut même dire que l'antisémitisme européen, allemand et autrichien en particulier, a véritablement inventé "le Juif" contemporain. C'est paradoxalement le discours hétérophobe qui a créé l'"Autre" de sa propre identité culturelle et nationale. Et plus cette identité propre se révélait fragile et indécise, plus il fallait que l'identité de l'Autre juif fût dogmatiquement définie.

Car l'antisémitisme contemporain prend son essor au moment où les Juifs européens commencent à devenir "invisibles". Leur déjudaïsation, *Entjudung* comme disent les premiers assimilationnistes juifs, confiants dans le succès du programme tracé par l'Aufklärung et l'idéalisme, leur avait permis depuis la fin du XVIII^e siècle un *Aufgehen* dans la culture et la société allemandes, sans qu'il s'agisse pour autant, espéraient-ils, d'un *Untergehen*. L'antisémitisme reconstruit tout au long du XIX^e siècle une identité ancienne avec des ingrédients nouveaux: "le Juif". Puisque désormais les deux grands critères : la religion et la différenciation sociale, ne suffisent plus, on invente une notion nouvelle, la race, dans laquelle le fantastique et le scientifique font bon ménage. Cet avatar moderne du Juif créé par la judéophobie fait désormais partie de l'histoire des Juifs et donc de l'identité juive elle-même, en cette fin de XX^e siècle, puisque l'identité juive s'entend désormais en termes de mémoire historique autant que de religion et d'identité ethnique ou nationale.

Il reste que la question "Qu'est-ce qu'un Juif, en 1900, à Berlin et à Vienne ?" pose de sérieux problèmes de méthode (par exemple, certaines sources statistiques de l'époque ne parlent des Juifs que selon une définition confessionnelle) et de conscience. Nous faisons récemment remarquer, dans un compte rendu du livre de Steven Beller, *Vienna and the Jews, 1867-1938. A Cultural History* (1989), que le critère retenu, l'ascendance familiale,

7. *Politisches Wörterbuch für die Deutschen in Österreich*, éd. par Deutscher Verein, Vienne, 1885, p. 75 sqq.

8. Walther RATHENAU, "Höre Israel!", in *Die Zukunft*, 5^e année, n° 23, 1897, pp. 454-462.

ratifie *nolens volens* une définition “raciale” du Juif. Prenons le cas de Johann Strauss : on ne peut pas sans hésitation classer le créateur de la valse viennoise parmi “les Juifs”. D'un autre côté, la judéité de Johann Strauss joue un tel rôle dans l'imaginaire culturel, dès le tournant du siècle — on se rappelle, par exemple, le personnage de Juif viennois compositeur de valses, dans *Der Weg ins Freie* d'Arthur Schnitzler —, qu'on ne saurait négliger cette dimension.

Comment définir “un Juif” à Vienne ou à Berlin, en 1900 ? — Shulamit Volkov nous aide à répondre à cette question :

Um einige, wie mir scheint, hartnäckige Mißverständnisse auszuräumen, möchte ich *erstens* vorschlagen, das Judentum weder als Konfession noch als Bezeichnung für eine bestimmte ethnische Gruppe zu behandeln, auch nicht als eine moderne Nation — sondern als ein einzigartiges “kulturelles System”. Ich würde dann *zweitens* argumentieren, daß seit Ende des 18. Jahrhunderts innerhalb dieser Kultur ein kollektives Bemühen um eine kulturelle Verjüngung stattgefunden hat, dessen Ergebnis man unter dem Titel “die Erfindung einer Tradition” subsumieren kann.⁹

On pourra donc parler d'un “judaïsme culturel” (*Kulturjudentum*) au sens où Thomas Nipperdey parlait d'un *Kulturprotestantismus* opposé au catholicisme, dans cette *Zwei-Kulturen-Gesellschaft* que représentait l'Allemagne partagée entre protestantisme et catholicisme. Le projet de l'assimilation selon le programme des Lumières dépassait très largement le cadre d'une réforme confessionnelle : par delà l'élaboration d'un *Reformjudentum*, cette assimilation correspondait à un projet culturel global de régénération et de modernisation de la vie juive. Plus tard, le sionisme, tout en s'opposant à l'assimilation, reprendra lui aussi cette vision d'un projet culturel élargi, dépassant le cadre religieux. — On voit donc à quel point la définition de “l'identité juive”, dans le monde allemand, autour de 1900, s'éloigne des certitudes religieuses traditionnelles, mais aussi des (fausses) certitudes qui obscurcissent la vue des antisémites.

La voie royale de l'assimilation juive à la *Kultur* germanique, depuis le début du XIX^e siècle, est la *Bildung* acquise dans les établissements d'enseignement et à l'Université. Les recherches de la sociologie historique, en particulier ceux de Marsha Rozenblit¹⁰ sur les Juifs viennois, ont mis en lumière leur présence massive, disproportionnée à leur poids démographique réel, dans les *Gymnasien* viennois. Dans l'ensemble des lycées viennois, autour de 1900, les Juifs représentent 30 % des élèves. Dans le I^{er}, le II^e et le IX^e arrondissement, la proportion atteint respectivement 40 %, 75 % et 60 % des effectifs. Le cas du quartier “Leopoldstadt” (II^e arrondissement) est caractéristique : en 1900, les Juifs y constituent environ 34 % de la population totale, mais 75 % des élèves de lycée de ce quartier sont issus de familles juives. À l'Université de Vienne, autour de 1900, près du quart des étudiants de droit et

9. Shulamit VOLKOV, “Die Erfindung einer Tradition. Zur Entstehung des modernen Judentums in Deutschland”, in *Historische Zeitschrift*, vol. 253, n° 3, décembre 1991, pp. 603-628.

10. Marsha ROZENBLIT, *The Jews of Vienna, 1867-1914. Assimilation and Identity*, Albany, State University of New York Press, 1983.

près de la moitié des étudiants de médecine sont juifs. Si l'on ajoute à ces indications le fait que dans la vie professionnelle, comme l'ont montré les recherches fouillées d'Ivar Oxaal et Walter R. Weitzmann¹¹, près des trois quarts des Juifs viennois exercent des professions libérales ou des professions salariées du secteur tertiaire (commerce, services, etc.), on aboutit à la conclusion que les Juifs viennois représentent en 1900, non seulement la principale "réserve démographique" de la production culturelle, mais aussi une part essentielle du public (lecteurs de journaux et de livres, spectateurs de théâtre, amateurs de musique, etc.).

Les pourcentages correspondants sont moins impressionnants à Berlin : on estime que dans la capitale prussienne, au tournant du siècle, 25 % des élèves de *Gymnasium* sont juifs; la proportion est un peu supérieure dans les *Realgymnasien* où les élèves juifs représentent le tiers des effectifs. Le nombre des étudiants juifs inscrits à la Faculté de médecine, à Berlin et à Vienne, donne la mesure de cette différence de proportion: on compte en 1886/87 9,6 % d'étudiants de médecine juifs à Berlin, contre 41,4 % à Vienne en 1885¹²... Il n'est donc pas injustifié d'affirmer que la présence démographique et culturelle juive à Vienne est plus perceptible encore qu'à Berlin, comme Jakob Wassermann l'avait déjà suggéré.

On peut aussi estimer que les cloisonnements de castes sociales qui, en Prusse, excluent les Juifs de certaines fonctions de haut rang, n'existent pas au même degré dans la Monarchie habsbourgeoise. La récente étude très fouillée d'István Deák sur le corps des officiers de l'armée austro-hongroise révèle par exemple qu'on recense 178 officiers juifs de carrière en 1897, soit 1,2 % du total des officiers. Cette proportion a toutefois tendance à baisser : 109 en 1911 (0,6 %). Avant 1911, 19 Juifs ont atteint le grade de général (dont 11 comme médecins et un dans les bureaux). Le cas du Generalmajor Alexander Ritter von Eiss (né en 1832, promu général en 1907, onze ans après sa mise à la retraite) retient l'attention: militant sioniste, il tenait à se rendre aux réunions sionistes en grand uniforme. Le plus célèbre général juif, le baron Samuel Hazai, né en 1851, servait dans les rangs de la Landwehr hongroise; il fut promu général en 1910 et occupa les fonctions de ministre de la défense de Hongrie de 1910 à 1917. Pareilles carrières, on peut le dire sans trop de risque de se tromper, eussent été inconcevables en Prusse...

J'ai cité cet exemple à première vue anecdotique (la présence de Juifs dans le corps des officiers; on pourrait compléter cet aperçu en étudiant le cas de l'Université à Vienne et à Berlin¹³) pour suggérer que la société prussienne

11. Ivar OXAAL et Walter R. WEITZMANN, "The Jews of Pre-1914 Vienna. An Exploration of Basic Sociological Dimensions", in *Leo Baeck Institute Year Book*, n° 30, 1985.

12. Reinhard RÜRUP, "Emanzipation und Krise. Zur Geschichte der 'Judenfrage' in Deutschland vor 1890", in Werner E. MOSSE et Arnold PAUCKER (éd.), *Juden im Wilhelminischen Deutschland, 1890-1914*, Tübingen, 1976, p. 47.

13. On arriverait sans doute à la même conclusion, à savoir que la haute fonction publique prussienne compte moins de Juifs que la haute fonction publique habsbourgeoise. George MOSSE, *Jüdische Intellektuelle in Deutschland. Zwischen Religion und Nationalismus*, Francfort/Main-New York, Campus Verlag-Edition Pandora, 1992, rappelle qu'au-

reste une société cloisonnée, comme au temps des salons Herz et Varnhagen. Ce qui n'exclut pas l'idée d'une "américanisation" de Berlin. On pourrait même aller jusqu'à suggérer que Berlin correspond à un modèle "américain" d'intégration des minorités ethniques: plus de libéralisme en apparence, mais en réalité les cloisonnements de castes socio-culturelles demeurent très forts. Le modèle viennois resterait au contraire conforme à ce que Louis Dumont appellerait une société holiste¹⁴. La nostalgie d'un ordo communautaire contre-réformé conserve à Vienne des racines solides. À l'universalisme catholique, capable d'intégrer dans sa vision du monde le pluralisme ethnique et linguistique de l'espace danubien, s'oppose à Vienne un atavisme de tradition catholique populaire, spontanément hétérophobe et antisémite. On pourrait même se demander si ce modèle holiste n'a pas impressionné certains antimodernistes notoires : ainsi Houston Stewart Chamberlain, dont les *Grundlagen* ... ont été écrits à Vienne (sans que la variante autrichienne de la tradition allemande fasse l'objet, chez Chamberlain, d'une analyse explicite).

Société de physionomie holiste, Vienne a le plus grand mal à assigner une place aux Juifs qui apparaissent comme les grands *Zersetzer* d'une *Ständeordnung* séculaire. En comparaison, Berlin apparaît comme un "melting pot" : xénophobe, raciste, antisémite, sans aucun doute, mais structurellement plus apte à intégrer des minorités sociales, ethniques ou linguistiques. Ces remarques pourraient permettre de donner en partie raison aux aperçus de Louis Dumont dans ses études, si troublantes pour le germaniste, sur l'"Homo hierarchicus germanicus". Il faudrait alors préciser que le modèle de Dumont fonctionne mieux dans le milieu autrichien que dans le milieu prussien et berlinois (on pourrait par exemple reconnaître l'empreinte de ce modèle holiste contre-réformé chez des Juifs en pleine crise d'identité comme Broch ou Werfel).

Il faut aussi rappeler que cette variante du catholicisme se distingue du catholicisme rhénan ou du catholicisme du Sud-Ouest allemand. Les catholiques rhénans, adaptés à une société de modernisation plus ancienne, avertis et aguerris par la résistance au "Kulturkampf", ont plus spontanément su traiter les Juifs comme une minorité solidaire.

Depuis le début du XIX^e siècle, l'assimilation juive, l'intégration et l'ascension sociales, passent par l'éducation et la *Bildung*. On peut même dire que l'importance accordée à la formation intellectuelle et à la culture constitue une des marques distinctives de la bourgeoisie juive, au même titre que sa préférence pour la vie dans les grandes villes (en 1910, 30 % des Juifs de Prusse habitent une grande ville) ou sa structure professionnelle (concentration dans le secteur tertiaire). Paradoxalement, les obstacles mis par l'antisémitisme ambiant aux carrières universitaires des Juifs, par exemple, n'ont pas empêché ceux-ci d'atteindre plus fréquemment que d'autres un niveau d'excellence.

tour de 1909-1910, on compte moins de 3 % de Juifs professeurs dans les universités allemandes.

14. Cf. Louis DUMONT, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Le Seuil, 1983; et *Homo aequalis, II. L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, Paris, Gallimard, 1991.

Le brillant essai de Shulamit Volkov¹⁵ sur “Les causes sociales du succès des Juifs dans le domaine scientifique” a montré comment la discrimination sociale peut produire des effets de stimulation. On connaît les difficultés que rencontre un Juif non converti, à Berlin comme à Vienne, pour accéder au sommet de la hiérarchie universitaire. Souvent, il doit se résigner à de considérables retards de carrière. Mais dans la mesure où l'*Ordinariarius* allemand doit fournir un enseignement très large et général, l'*Extra-Ordinariarius* et le *Privatdozent* ont de plus grandes possibilités de se spécialiser dans des domaines originaux et moins conventionnels, ce qui leur procure un avantage dans la compétition scientifique. De même, les quelques Juifs qui accèdent à l'*Ordinariat* sont fréquemment nommés pour leur premier poste dans une université considérée comme “périphérique”, où ils sont moins absorbés par les tâches pédagogiques qu'à Berlin ou à Leipzig ...

C'est un des sens que l'on peut donner à la célèbre déclaration de Sigmund Freud à l'adresse des membres de l'Association B'nai B'rith, en mai 1926 : “Parce que j'étais Juif, je me suis trouvé libre de nombreux préjugés qui limitaient les autres dans l'usage de leur intellect, et comme Juif j'étais prédisposé à me placer dans l'opposition et à renoncer à vivre en harmonie avec la majorité compacte.”¹⁶ — De même, c'est dans ce contexte qu'on peut comprendre le jugement de Stefan Zweig, dans *Le Monde d'hier*, à propos de la “monomanie, du culte fanatique des beaux-arts, d'une tendance à surestimer les valeurs esthétiques poussée jusqu'à l'absurde.”¹⁷ L'esthétisme viennois ne fut pas, bien sûr, une attitude propre aux intellectuels juifs. Mais il revêt chez ceux-ci une signification existentielle particulière si on l'interprète comme réaction à la perte des structures politiques et des possibilités d'identification socio-culturelle, comme un rejet de l'individu vers d'autres refuges : la beauté, l'introspection, le rêve¹⁸.

Ces observations conduisent à la triste constatation que selon l'expression de Shulamit Volkov, l'antisémitisme est devenu, à Vienne comme à Berlin, un “code culturel”¹⁹ qui a envahi toutes les sphères de la société, au terme d'une

15. Chapitre 8 de Shulamit VOLKOV, *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Munich, C.H. Beck, 1990.

16. Sigmund FREUD, *Correspondance, 1873-1939*, trad. Anne Berman et Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 1979, p. 398.

17. Stefan ZWEIG, *Le Monde d'hier*, trad. J.P. Zimmermann, Paris (1948), Pierre Belfond, 1982, p. 78.

18. Cf. Jacques LE RIDER, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 (trad. allemande: *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1990).

19. Rappelons que, dans le chapitre 1 (“Antisemitismus als kultureller Code”) de son livre *Jüdisches Leben und Antisemitismus* ... déjà cité, Shulamit Volkov distingue entre la “norme culturelle”, qui est le discours officiel d'une société, et le “code”, qui est la marque distinctive des minorités à l'intérieur de chaque groupe social. Dans le cas de la “*Judenfrage*”, le discours officiel, ou norme, est favorable à l'émancipation, à l'intégration et à l'assimilation des Juifs; mais dans tous les groupes socio-culturels, une nouvelle contestation de cette “norme” prend une importance grandissante et les “codes” antisémites se répandent, au point qu'on peut se demander, à partir de 1900, si c'est la “norme” (“*judenfreundlich*”) ou le “code” antisémite qui sont le discours dominant de la société allemande. En fait,

propagation inexorable depuis le début du XIX^e siècle. On peut évidemment, et c'est une tâche utile et nécessaire, nuancer le jugement porté sur l'antisémitisme de telle ou telle association professionnelle, de tel ou tel programme de parti politique. Mais force est de s'avouer que l'antisémitisme, dès 1900, est devenu *Weltanschauung*, c'est-à-dire modèle d'explication de tous les problèmes contemporains, apportant des réponses simples aux inquiétudes suscitées par un monde complexe. Cette *Weltanschauung* est d'abord antimoderne (méfiante envers le capitalisme, le libéralisme, le socialisme), mais aussi antidémocratique (réclamant une communauté *völkisch*, une économie fermée et autarcique); elle est enfin nationaliste, impérialiste, colonialiste et militariste (il faut ajouter: antiféministe et antislave). Shulamit Volkov a récapitulé les quatre fonctions essentielles de l'antisémitisme comme code culturel. D'abord, il sert de ciment pour une identité nationale "négative", obsédée par son *Zusammenhalt*, dont Treitschke reste le prototype; il a une signification économique; mais aussi un rôle politique (l'antisémitisme permet d'être antimoderne sans être forcément conservateur ni néo-aristocratique); il fonde enfin une conception de la culture moderne, au point qu'on peut parler de deux cultures: l'une antisémite, l'autre universaliste.

Nous ne retracerons pas ici l'histoire de l'antisémitisme allemand et viennois, sur lequel on dispose de quelques ouvrages de référence²⁰. L'objet de notre recherche étant plus particulièrement la comparaison entre les milieux berlinois et viennois, nous nous bornerons à quelques aspects caractéristiques. — La première question qui se pose est sans doute aussi la plus délicate : y a-t-il une différence essentielle entre l'antisémitisme du milieu berlinois protes-

la coexistence, chez le même individu, de la norme et du code, est tout aussi fréquente : on se considère comme libéral, tout en prêtant une oreille compréhensive aux thèmes du "code" antisémite, jusqu'au jour où l'on bascule dans le camp des antisémites.

George L. MOSSE, *Jüdische Intellektuelle in Deutschland. Zwischen Religion und Nationalismus*, op. cit., mentionne (p. 61 sq.) un exemple caractéristique de cette divergence entre norme et code : la littérature populaire (par exemple celle d'Eugenie Marlitt ou de Ludwig Ganghofer), mais aussi la fameuse revue des familles *Die Gartenlaube*, reflètent la "norme culturelle" de leur époque, elles sont d'inspiration libérale et, dans l'ensemble, ne peuvent pas être considérées comme antisémites. Mais au fur et à mesure que les valeurs culturelles libérales perdent du terrain en Allemagne, les "codes" antisémites prennent leur place.

Notons, à propos de la thèse de Shulamit Volkov, qu'il faudrait renverser l'opposition "norme" et "code" à propos de la *Frauenfrage* : la "norme" culturelle est *grosso modo* antiféministe (c'est la fameuse idéologie dominante des trois K : *Kinder, Kirche, Küche*), tandis qu'un nouveau "code" montant, dans différents milieux "contestataires", est favorable à l'émancipation de la femme. Un tel parallèle entre *Judenfrage* et *Frauenfrage* met au reste en lumière les limites de la séduisante opposition norme/code établie par Sh. Volkov. On peut en effet s'interroger sur la validité des critères qui permettent d'affirmer que tel discours social relève de la "norme" et tel autre du "code".

Au fond, le jugement d'ensemble de Shulamit Volkov est optimiste, puisqu'elle suggère qu'en Allemagne la "norme" fut plus philosémite qu'antisémite, jusqu'à la Première Guerre mondiale en tout cas.

20. Cf. Hermann GREIVE, *Geschichte des modernen Antisemitismus in Deutschland*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Grundzüge, vol. 53), 1983; Helmut BERDING, *Moderner Antisemitismus in Deutschland*, Francfort/Main (édition suhrkamp n° 1257), 1988; sur le Juifs et l'antisémitisme viennois, cf. le dossier "Judaïsme, anti-judaïsme, antisémitisme", éd. par Rita Thalmann, *Austriaca*, n° 31, 1990.

tant et l'antisémitisme catholique dominant à Vienne ? On peut dire que l'antisémitisme protestant, tel qu'il s'exprime chez Adolf Stoecker, ne fait pas de distinction nette entre christianisme et identité nationale allemande. La rechristianisation que Stoecker et ses partisans réclament se présente aussi comme un nationalisme intégral. "Ich will keine Kultur ohne Deutschtum und Christentum; deshalb bekämpfe ich die jüdische Übermacht", s'écrit Stoecker au cours d'une réunion de campagne électorale en 1881²¹. Sans relâche, il proclame la symbiose millénaire entre nation allemande et christianisme, se gardant bien de parler plus spécialement de "protestantisme" quand il attaque les Juifs, puisque son but est précisément de renforcer l'identité nationale "négative" : il ne saurait donc exclure les catholiques des régions rhénanes ou méridionales.

Si, à Berlin, l'antisémitisme d'inspiration cléricale protestante est d'abord nationaliste, à Vienne, l'antisémitisme catholique se présente sous un jour un peu différent. Les pamphlets du chanoine Rohling (*Le Juif talmudique*, de 1871) ou de l'abbé Josef Deckert (*Un meurtre rituel démontré selon les actes*, de 1893), tout comme les chroniques antijuives de la *Wiener Kirchenzeitung*, fondée en 1848 par Sebastian Brunner, frappent par leur archaïsme véritablement moyenâgeux. L'antisémitisme clérical viennois et autrichien est d'abord une forme d'antimodernisme. De même le catholicisme social du baron Karl von Vogelsang trahit une nostalgie de l'ordre corporatiste d'ancien régime. Les contemporains étaient très sensibles à ces traits archaïques de l'antisémitisme viennois. On se souvient de la réponse d'Otto Brahm à Schnitzler à propos de la pièce *Professor Bernhadi*. Otto Brahm refusait de mettre en scène cette pièce à Berlin, craignant que le public allemand ne se sente pas concerné par l'antisémitisme clérical viennois :

Ihr Stück habe ich nun gelesen [...] Ich erkannte die vortreffliche Menschenschilderung, den guten Bau, den famosen Dialog, aber leider auch das uns Fremdartige des Milieus von neuem, das für eine norddeutsche Hörerschaft schwer Eingängige der Voraussetzungen. Die Berliner jüdischen Ärzte sind nicht verfolgt, sie dominieren; wir sind nicht katholisch — ich auch nicht — und so wird der Ausgangspunkt des Stückes und sein Verlauf bei uns weniger fesseln als im Lande des Eucharisten-Kongresses.²²

Si l'on interprète l'antisémitisme comme un symptôme de la crise d'une société soumise à un processus de modernisation, on pourrait, dans le cas de Vienne fin de siècle et début de siècle, parler d'une crise à la puissance deux. Car la "modernité viennoise" apparaît comme le résultat d'une modernisation de fraîche date et, au début du XX^e siècle, encore inachevée en comparaison avec Paris, Londres, mais aussi Berlin. Placés dans un contexte socio-économique et politique resté longtemps prémoderne et brusquement soumis,

21. Cité dans Martin GRESCHAT, "Protestantischer Antisemitismus in Wilhelminischer Zeit", in Günter Brakelmann et Martin Rosowski (éd.), *Antisemitismus. Von religiöser Judenfeindschaft zur Rassenideologie*, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe, vol. 1547), 1989, (pp. 27-51), p. 31.

22. Lettre de Brahm à Schnitzler, du 19 septembre 1912, in *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, éd. par Oskar Seidlin, Tübingen, Niemeyer (collection "Deutsche Texte"), 1975, p. 347.

depuis le dernier tiers du XIX^e siècle à une vague de modernisation “de rattrapage”, pour ainsi dire, les Juifs viennois passent pour les grands responsables de cette destruction accélérée de l'ordre ancien. Plus nettement qu'ailleurs, l'antisémitisme viennois prend la forme de l'antilibéralisme.

Sur ce point, les partis sociaux-démocrates ne contribuent guère à l'endiguement de l'antisémitisme. Peter Pulzer a bien résumé le problème :

Zumindest anfänglich hatten Antisemiten und Sozialdemokraten einen gemeinsamen Gegner: die liberale Partei und deren Presse, die die Interessen des kapitalistischen Bürgertums vertraten und denen man unterstellen konnte, sie bekämpften den Antisemitismus nur, um ihre Privilegien zu schützen. Die Sozialdemokraten versuchten daher, zumindest die Christlichsoziale Partei als nützlichen, wenn auch irreführenden Verbündeten anzuerkennen, der zur Erweckung eines antikapitalistischen Bewußtseins bei den Massen beitragen konnte.²³

Si l'on ajoute que le clivage entre la base prolétarienne et les “intellectuels” de la direction du parti social-démocrate produisait parfois des bouffées d'antisémitisme à l'intérieur même du parti (sur le thème favori des ennemis politiques des partis sociaux-démocrates, toujours enclins à présenter ces derniers comme *verjudet*); si l'on ajoute enfin que la social-démocratie de Cisleithanie n'avait pas une position clairement arrêtée à propos des nationalités, hésitait à soutenir les intérêts juifs en Galicie et adoptait une attitude dans l'ensemble hostile au sionisme de Herzl, — on comprend que la social-démocratie n'ait pas été d'un grand secours dans la lutte contre l'antisémitisme²⁴.

L'antisémitisme autrichien et viennois en particulier se présente comme un curieux alliage d'éléments archaïques, empruntés à l'antijudaïsme de la Contre-Réforme, par exemple aux tirades incendiaires d'Abraham a Sancta Clara, et d'ingrédients nouveaux, récemment importés de l'étranger. On fait venir le chanoine Rohling de Paderborn à l'Université de Prague. Et, touchante attention des antisémites allemands envers leurs émules autrichiens, on organise les 11 et 12 septembre 1882, à Dresde, un “Internationaler anti-jüdischer Kongreß” qui ne justifie son nom que par la présence d'une seule délégation venue de l'étranger: la délégation autrichienne²⁵. Il s'agit bel et bien, dans un autre sens cette fois, d'un cours de rattrapage ...

La question nationale brouille les fronts: du point de vue de la légitimité “habsbourgeoise”, l'antisémitisme pose de sérieux problèmes, car il s'attaque au *Staatsvolk* par excellence de François-Joseph et pactise avec le pangerma-

23. Peter PULZER, “Spezifische Momente und Spielarten des österreichischen und des Wiener Antisemitismus”, in Gerhard BOTZ, Ivar OXAAL, Michael POLLAK (éd.), *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Buchloe, Druck und Verlag Obermayer, 1990, (pp. 121-140) p. 131.

24. Cf. Rosemarie LEUSCHEN-SEPPEL, *Sozialdemokratie und Antisemitismus im Kaiserreich*, Bonn, 1978; Leopold SPIRA, *Feindbild “Jud”*. *Hundert Jahre politischer Antisemitismus in Österreich*, Vienne, Löcker, 1981; Robert S. WISTRICH, *Socialism and the Jews. The Dilemmas of Assimilation in Germany and Austria-Hungary*, East Brunswick, Londres, Toronto, Associated University Presses (The Littman Library of Jewish Civilization), 1982; Edmund Silberner, *Kommunisten zur Judenfrage*, Opladen, 1983.

25. Cf. Werner JOCHMANN, “Struktur und Funktion des deutschen Antisemitismus”, in Mosse et Paucker (éd.), *Juden im Wilhelminischen Deutschland*, op. cit., p. 419 sq.

nisme anticatholique de Georg von Schönerer, meneur de la *Los-von-Rom-Bewegung*. Rappelons le point fondamental qui peut être considéré comme une particularité du destin juif dans le monde allemand moderne, en Prusse comme en Autriche. La Révolution française avait affirmé le principe de la séparation de l'Église et de l'État en même temps qu'elle avait accordé l'égalité des droits aux concitoyens de confession juive. Dans les pays de langue allemande, au contraire, l'émancipation des Juifs et leur accès progressif à l'égalité des droits allaient de pair avec le maintien, voire le renforcement des prérogatives accordées à la religion d'État. Or, comme le rappelait Ludwig Philippson dans la *Allgemeine Zeitung des Judentums*, en 1861,

Die Gewissensfreiheit ist so lange nicht eine vollständige, als es noch bevorrechtete Religionen oder Konfessionen im Staate, solange es noch eine Staatsreligion gibt. Erst wenn entweder alle Kulte einen gleichen oder gar keinen Anspruch auf die Staatsmittel und -anstalten haben, wie jenes in Frankreich, dieses in Nordamerika der Fall ist, ist die vollständige Gewissens- und Glaubensfreiheit besiegelt.²⁶

Le *Kulturkampf* dans le Reich bismarckien, le Concordat conclu par la Monarchie habsbourgeoise avec l'église catholique en 1855, n'ont fait qu'aggraver le problème posé par Philippson et affaiblir la position des Juifs.

La différence principale entre l'antisémitisme berlinois et l'antisémitisme viennois tient à l'affirmation de l'identité nationale qui, d'une capitale à l'autre, suit des voies radicalement divergentes. Dans la tradition allemande, l'antisémitisme moderne connaît un essor parallèle à celui du nationalisme *völkisch*, au point que l'antisémitisme apparaît comme un des ingrédients essentiels du *Sonderweg* de la nation allemande, car l'idée nationale n'est plus, depuis l'échec de 1848, porteuse d'un projet libéral émancipateur. C'est ce qui explique l'"anomalie" socio-politique de la bourgeoisie juive : celle-ci ne suit pas le "tournant réactionnaire" des libéraux allemands et continue à défendre des points de vue progressistes, à se réclamer de l'*Aufklärung*, de l'humanisme et du rationalisme, contre la *Weltanschauung* nationaliste qui se répand dans la bourgeoisie et les classes moyennes allemandes depuis la fin du XIX^e siècle²⁷. À Vienne au contraire, parler d'identité nationale soulève bien des problèmes. Le mouvement des nationalités qui s'expriment sur le modèle "allemand", en référence à la langue et au *Volk*, fraie la voie à l'antisémitisme politique moderne; c'est particulièrement le cas de la minorité allemande d'Autriche qui, à Vienne, se considère comme maîtresse des lieux. Pour cette dernière, nationalisme rime souvent avec pangermanisme, antisémitisme, antislavisme et antimagyarisme. Et ce nationalisme-là entre directement en conflit avec l'idéologie habsbourgeoise. Inversement, l'antisémitisme — en tout cas sous forme moderne, nettement distincte de l'antijudaïsme

26. Cité dans Walter GRAB, *op. cit.*, p. 26.

27. Cf. Arnold Paucker qui, citant Eva Reichmann, parle de "Klassenanomalie" des deutschen Judentums dans "Zur Problematik einer jüdischen Abwehrstrategie in der deutschen Gesellschaft", in MOSSE et PAUCKER (éd.), *Juden im Wilhelminischen Deutschland*, *op. cit.*, p. 494 sqq.

catholique traditionnel — n'a pas sa place dans le “mythe habsbourgeois”. Pour le Juif viennois assimilé, la situation est donc particulièrement délicate : il s'assimile sans hésitation à la nationalité historique dominante et à la langue allemande; la nationalité allemande se présente pour lui sous un jour particulièrement attrayant dans sa variante habsbourgeoise qui, en façade du moins, semble incompatible avec une idéologie *völkisch*. Mais cette stratégie d'assimilation se révèle illusoire, car les nationaux allemands de Vienne de tout poil sont en réalité majoritairement acquis à une idéologie plus ou moins pangermaniste et antisémite ...

L'idéologie habsbourgeoise du *Zusammenwachsen* historique d'un ensemble polyethnique a toutefois un point commun avec le nationalisme allemand moderne: elle se défie de l'idée même d'assimilation. À cet égard, la profession de foi du comte Leinsdorf, porte-parole musilien de la doctrine cacaienne officielle, est révélatrice :

La prétendue question juive s'évanouirait d'un coup si les Juifs voulaient bien se décider à parler hébreu, à reprendre leurs anciens patronymes et à porter le costume oriental. Je reconnais qu'un Galicien qui vient faire sa fortune chez nous, et qui apparaît en costume tyrolien avec blaireau au chapeau sur l'esplanade d'Tschl, n'a pas bonne mine. Mettez-lui un vêtement à longs plis retombants qui a le droit d'être coûteux et qui couvre les jambes, vous verrez comme sa figure et ses grands gestes s'accordent à cette tenue ! Tout ce que l'on raille d'ordinaire y serait à sa place, jusqu'aux anneaux précieux qu'ils aiment tant à porter ! Je ne suis pas partisan de l'assimilation telle que la pratique l'aristocratie anglaise : c'est un processus interminable et dangereux. Rendez aux Juifs leur vraie nature et vous verrez qu'ils deviendront un joyau, je dirais même une aristocratie particulière au sein des peuples qui se rassemblent avec reconnaissance autour du trône de Sa Majesté ou, si vous préférez une image plus simple, plus quotidienne, qui se promènent sur notre Ringstraße: rue unique au monde de ce fait, puisqu'on peut y rencontrer, si l'on veut, mêlés à la plus subtile élégance européenne, un Mahométan en chéchia rouge, un Slovaque en peau de mouton ou un Tyrolien aux jambes nues.²⁸

Terrain d'affrontement des nationalités d'Europe centrale, Vienne sera tout naturellement, plus que Berlin, le lieu favorable à l'émergence du sionisme. Soulignons toutefois que le sionisme de Herzl et Nordau s'inscrit directement dans la filiation du libéralisme allemand imprégné de valeurs culturelles occidentales, tandis qu'une certaine “logique habsbourgeoise”, celle que condensait la tirade du comte Leinsdorf, poussait plutôt vers un nationalisme territorial, plus proche du projet des Juifs russes autonomistes, partisans de la réévaluation de la *Galut*, de la vie juive dans la Diaspora.

Josef Samuel Bloch²⁹ a formulé cette variante “habsbourgeoise” du nationalisme juif territorial avec le plus de netteté, dans sa brochure de réplique à

28. Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1957-1958, p. 844.

29. Sur J.S. Bloch, Cf. Jacob TOURY, “Josef Samuel Bloch und die jüdische Identität im österreichischen Kaiserreich”, in *Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte*, Beiheft 6, *Jüdische Integration und Identität in Deutschland und Österreich, 1848-1918*, éd. par Walter Grab, Tel-Aviv, 1984; Robert S. WISTRICH, *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, Oxford University Press, 1989.

Rohling et aux antisémites, intitulée *Der nationale Zwist und die Juden in Österreich* (Vienne, janvier 1886). Bloch dénonçait l'antisémitisme, *Zeitkrankheit* indissociable de l'autre "maladie du temps", le nationalisme. Les Juifs, poursuivait-il, auraient tort de s'assimiler à cette pathologie et de chercher une *Heimat* dans la nationalité magyare, polonaise, tchèque ou allemande. Ils ont intérêt au contraire à "redevenir des Juifs, des Juifs autrichiens" et à suivre le modèle des Juifs galiciens qui défendent l'idée d'un *Nationaljudentum* autonomiste, contre le sionisme, formulant de cette manière "la mission idéale de l'État autrichien" :

Die Juden allein sind Österreicher sans phrase, d.h. ohne ein zweites nationales Adjektiv, welches das erste einschränkt. Wenn eine österreichische Nationalität konstruiert werden könnte, so würden die Juden ihren Grundstock bilden [...] Der nationale Staat kennt aus begrifflichen Opportunitäts-Rücksichten nur ein Recht — das Recht des Stärkeren. Der Nationalstaat ist darum unfähig, Rechtsstaat zu werden [...] Anders verhält es sich bei dem national gemischten Staate, dem Staate pur et simple, dem Staat ohne Zutat. Ihm ist der Weg der Humanität nicht durch politische Erwägungen verlegt, er kann für seine verschiedenen sprachigen Untertanen gleiches Recht walten lassen [...] Österreichs Mission ist es, zum ersten Male in der Geschichte die Idee des Rechtsstaats voll und ganz zu verwirklichen, eines Staates, welcher die Rechte seiner Bürger schützt, ohne Ansehung der Sprache, Rasse, Konfession und Stammeszugehörigkeit.³⁰

Le fait que les sionistes viennois aient penché pour le projet de Herzl, plus spontanément que pour une "*Landespolitik*" révèle le fossé qui séparait les Juifs viennois des *Ostjuden*, ressentis à la fois comme "brothers and strangers", selon l'expression de Stevan Aschheim³¹. Cette fascination et cette répulsion envers les "Juifs en caftan" qui rappellent aux Juifs assimilés et embourgeoisés leurs racines oubliées ou refoulées, constituent un thème commun de la vie juive à Berlin et à Vienne. Les *Ostjuden* donnent aux antisémites l'occasion d'ajouter à leur "hétérophobie" culturelle une banale xénophobie où le rejet de l'immigré se combine avec le mépris antislave quand il s'agit, par exemple, de Juifs galiciens. Ces mêmes *Ostjuden* deviennent objet d'un véritable culte de la part des sionistes viennois et berlinois, tandis qu'ils ébranlent les fausses certitudes identitaires des Juifs assimilés, suscitant toute une gamme de réactions, depuis le réflexe humanitaire de solidarité jusqu'au rejet teinté de *jüdischer Selbsthaß*. Comme en témoignent le terrible texte de Rathenau "Écoute Israël" ou certains passages de *Sexe et caractère* d'Otto Weininger, la figure du *Ostjude*, double *unheimlich*, déstabilise et perturbe parfois gravement le *Westjude*.

Un projet de recherche particulièrement intéressant consisterait en une sorte de géopolitique culturelle des *Ostjuden*, entre 1848 et 1938. Quels furent les principaux flux migratoires ? Quelle fut, parmi ces migrants juifs, la ligne de partage des courants conduisant d'une part vers Vienne, d'autre part vers Berlin (le cas des Galiciens serait particulièrement intéressant :

30. Cité dans Jacob TOURY, *op. cit.*

31. St. E. ASHHEIM, *Brothers and Strangers: the East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800-1923*, Madison, 1982; cf. J.L. WERTHEIMER, *Unwelcome Strangers. East European Jews in Imperial Germany*, New York, 1987.

selon quels critères l'émigrant juif galicien choisit-il sa destination ?). Le livre de William O. McCagg³² donne quelques importants éléments de réponse, en ce qui concerne les territoires de la Monarchie habsbourgeoise; selon lui, après 1875, la belle époque de la force d'attraction de Vienne est pratiquement terminée: les Juifs de l'Est sont de plus en plus nombreux à partir directement pour l'Amérique du Nord.

La propagation de l'antisémitisme, qui tend à devenir le "code culturel" en fonction duquel se définit un nombre croissant de milieux sociaux et de sphères de normativité esthétique, juridique ou politique, en Allemagne comme en Autriche, suscite parmi les Juifs des processus de "dissimilation" variés à l'infini, dont le sionisme n'est que la manifestation la plus visible. Le symptôme de cette tendance généralisée à la "dissimilation" est marqué par la multiplication des associations spécifiquement juives en Allemagne et en Autriche. Le "Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens", en 1893, est la plus connue d'entre elles. De ce point de vue, les années 1890 marquent un tournant. C'est par exemple en 1897 que Sigmund Freud entre dans la loge viennoise de l'Association B'nai B'rith, la "Loge Wien" qui a été fondée en 1895 dans la capitale autrichienne.

On comprend aisément cette évolution: les années 1893-1907 marquent le sommet des succès électoraux remportés par les partis antisémites en Allemagne et en Autriche. En 1893 les mouvements *Antisemitische Deutsche-soziale Partei* et *Antisemitische Volkspartei*, en Allemagne, frôlent les 3 % de voix. Entre 1894 et 1897, le parti chrétien-social de Karl Lueger a conquis la mairie de Vienne. Après 1907, les partis antisémites connaîtront quelques revers électoraux en Allemagne. À ce propos, Shulamit Volkov met en garde contre l'illusion qui consisterait à évaluer la portée politique et sociale de l'antisémitisme en fonction des performances électorales des partis "spécialisés". Car on peut au contraire soutenir l'idée, paradoxale à première vue, que l'utilité de fonder un parti politique spécifique ne s'impose que pour un mouvement d'idées encore marginal et minoritaire. À partir du moment où ce courant d'idées devient majoritaire dans le pays, il imprègne la plupart des grands partis et n'a plus besoin de se constituer en parti indépendant. Les déboires électoraux des groupuscules antisémites allemands, après 1907, ne permettent pas de conclure que l'antisémitisme serait en stagnation, voire en recul, dans la société allemande. C'est le contraire qui est vrai. Depuis la première décennie du XX^e siècle, l'antisémitisme, devenu "code culturel", structure la culture politique des grands partis conservateurs, mais aussi des mouvements populistes. Il n'a plus besoin de se concentrer dans de petits partis "spécialisés".

Sur ce point, on peut noter une différence fondamentale entre la vie politique berlinoise et celle de Vienne. Dans la capitale habsbourgeoise, le parti chrétien-social non seulement ne décline pas après 1907, mais consolide et étend sa domination à Vienne et en Autriche. On sait qu'il continuera à jouer

32. William O. McCAGG, *A History of Habsburg Jews, 1670-1918*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

un rôle de tout premier plan jusqu'à l'Anschluß. Il est vrai que l'antisémitisme de Lueger s'est au fil des années, jusqu'à sa mort en 1910, considérablement assagi. Mais cet "âge de raison" de l'antisémitisme autrichien apparaît rétrospectivement comme plus redoutable encore que le militantisme braillard des années 1880. Lueger compte désormais parmi les grands figures de l'internationale antisémite. Léon Daudet lui adresse en 1904, pour le soixantième anniversaire du maire de Vienne, un message de félicitations empreint d'une respectueuse affection et qui conclut sur cette formule : "Je me contente donc de crier 'À bas les Juifs'." ³³ L'âge et le succès aidant, Lueger a su composer avec les Juifs viennois. Mais cette bonhomie de l'antisémitisme viennois prouve seulement à quel point il est devenu naturel: on déteste le Juif comme on respire ... Il s'agit désormais d'un préjugé robuste, enraciné dans l'électorat majoritaire des chrétiens-sociaux, et au-delà, d'une dimension tranquillement affichée de ce qu'on appellerait aujourd'hui le "paysage politique".

Pour conclure, je reviendrai sur une conséquence théorique majeure des spécificités viennoises de l'antisémitisme. Ces particularités ont inspiré à Sigmund Freud une des explications de l'antisémitisme moderne les plus impressionnantes et les plus pertinentes qui soient. Or le constat freudien est profondément pessimiste : la psychanalyse inscrit la figure du Juif dans le triangle masculin/féminin/juif ³⁴ qui structure l'inconscient individuel et collectif des sociétés européennes modernes. La psychanalyse rappelle l'importance du fond religieux de l'antisémitisme moderne. Elle suggère que l'antisémitisme est le symptôme de la crise d'identité d'une culture chrétienne qui ne veut pas reconnaître sa filiation judaïque, tout en restant "mal baptisée" et nostalgique de sa préhistoire païenne: au "jüdischer Selbsthaß" répondrait un "christlicher Selbsthaß". Enfin la psychanalyse enseigne la différence qui existe entre racisme et antisémitisme. On peut combattre le racisme et peut-être le vaincre. Mais, selon Freud, on ne peut que refouler l'antisémitisme. C'est le travail même de la Kultur, il est vrai, qui consiste en une œuvre constante de refoulement.

Jacques LE RIDER



33. PULZER, *op. cit.*, p. 201.

34. Je me contenterai de renvoyer à mes analyses de ce "triangle masculin/féminin/juif" in *Modernité viennoise et crises de l'identité (Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne)*, *op. cit.*

MODERNE MIGRANTEN.

Auswanderung, Identität und Modernität in Wien nach 1910

Die Moderne, wie sie in Zentraleuropa (mit-) erfunden wurde, ist ein Kind von Auswanderern. Aus dem vermeintlich "dunklen" Osten und Südosten erreichten "EUROPA" einige der hellsten Impulse dieses Jahrhunderts. Der eine oder andere Entdecker — wie Joseph Roth — wurde als nostalgischer Abenteurer disqualifiziert. Andere, wie Tristan Tzara, Paul Celan oder Elias Canetti hat man nachträglich ihrer Herkunft entblößt. Als "Migranten" und Wanderer zwischen den Welten erweitern sie die Karte europäischer Kultur-geographie und Kulturidentität, weil sie für kulturellen "Zuwachs" sorgen. Allerdings, von einer "multikulturellen" Gesellschaft *avant la lettre* kann in der "seligen" Vergangenheit nicht die Rede sein. Im Gegenteil, die Traumata der ständig erzwungenen Grenzkonflikte und Grenzüberschreitungen lassen hochkomplizierte Identitätsmuster entstehen.

1.

"Wien wächst wieder. Maßgeblichen Anteil hat daran eine verstärkte Zuwanderung."¹ Seit 1990 wissen wir es. Zuvor war Wien, die verblaßte imperiale Residenz, achtzig Jahre lang beständig geschrumpft.²

Im Herbst 1989 brach die Grenze auf, gegen die sich die Stadt seit 1945 stützte und vor der sie sich in Sicherheit wiegte. Ihre östlichen und südöstlichen Ränder, an denen man zwischen den technoiden Himmelsfingern kalorischer Kraftwerke in Glashäusern das Gemüse für die Großstadt zieht, und die Siedlungsbrachen, die man ironisch anstelle des verloren gegangenen "Transleithaniens" nun "Transdanubien" nennt, wurden plötzlich von ungeduldrigen Experten durchfahren und erforscht. Eine neue, östliche "City" wird geplant. Es gärt.

Entlang der zur Pendlerbahn verkommenen, früheren Straßenbahn, mit der Ausflügler nach dem Ersten Weltkrieg zum "Heurigen" nach Preßburg, das jetzt slowakisch Bratislava heißt, fahren, machen nun Urbanisten neue

1. Hannes SWOBODA (Wiener Planungsstadtrat), Vorwort, März 1990. In *Wien 2010. Entwicklungstendenzen bei wachsender Bevölkerung und offenen Grenzen*, Wien 1990, p. 1.

2. Angaben nach: Michael JOHN, Albert LICHTBLAU, *Schmelztiegel Wien — einst und jetzt. Zur Geschichte u. Gegenwart von Zuwanderung u. Minderheiten*, Wien, Köln (Böhlau) 1990, p. 12.

Siedlungsachsen aus. In den inneren Bezirken indes, in den weniger besuchten zudem, ängstigen sich türkische und jugoslawische Gastarbeiter vor neuer, slowakischer, polnischer und ungarischer Konkurrenz am Arbeitsmarkt. Zu Recht, wie sich zeigt.

Im ersten Überschwang titelte die Wiener Boulevardpresse noch : “Wie in alten Zeiten : Aus Prag, Brünn und Budapest nach Wien.”³ Wiens “Innere Stadt” war mitten im Winter schwarz von Menschen, und wieder mischten sich — wie in den “alten Zeiten” — die Idiome von den böhmischen Hügeln, aus der slowakischen Tatra, aus der Puszta und bald auch aus Siebenbürgen. Die anfangs schüchternen, bloß neugierigen Nachbarn aber machten bald Anstalten, länger zu bleiben, um hier zu arbeiten und manche werden sich wohl auch niederzulassen versuchen. Das nahm man ihnen übel. Das Wachstum verändert die Stadt, ob die Eingesessenen es wünschen oder nicht. Als nächstes erkundeten bereits japanische Versicherungen, Banken und Investmentfonds das lukrative Terrain.

1910, als Wiens Expansion erstmals kulminierte, erlebte ein Kind, das sich wissensdurstig dem Schulalter näherte, in einem fernen Dorf namens Rustschuk, wo die Donau die Grenze zwischen Bulgarien und Rumänien, zwischen Karpaten und Balkan zieht, wie seine Eltern über die gewaltige Entfernung hinweg immer wieder vom prächtigen und modernen Wien träumten.

Wenn der Vater vom Geschäft nach Hause kam, sprach er gleich mit der Mutter. Sie liebten sich sehr in dieser Zeit und hatten eine eigene Sprache unter sich, die ich nicht verstand, sie sprachen deutsch, die Sprache ihrer glücklichen Schulzeit in Wien.⁴

Elias Canetti versetzt sich Jahrzehnte später zurück ins Flair dieser Kindheit an der Peripherie, die kulturell so innig vom Flair der Metropole erfüllt sein wollte. Das “Burgtheater” und sein “Deutsch”, das er mit den Sinnen der Mutter aufsaugte, wurde ihm ein Leitstern, dessen magische Kraft ihn zeitlebens nicht mehr losließ.

Aufs erste mag es dann bloß eine Familienangelegenheit sein, wie Mutter und Sohn wenig später, nach dem frühzeitigen Tod des Vaters, erst zu Verwandten nach Manchester, dann nach Wien, und über Zürich noch einmal nach Wien ziehen. Sie folgen, grob gesagt, einer Wanderroute, die damals viele beschritten. Seit etwa 1880 kündigten sich die Veränderungen an den Schnittlinien der großen, alten Reiche an, während die technischen Revolutionen mit dem Ausbau der Eisenbahn neue Wege und Streckenmaße bis in die entlegensten Winkel Ost- und Südosteuropas trieb. Für Elias Canettis Eltern waren die Errungenschaften der Metropole wie auch ihre Erreichbarkeit schon eine Selbstverständlichkeit. Die Teilnahme an der großen Wanderung aber prägte das Kind, wie auch den späteren Schriftsteller und den Forscher Canetti.

1942 notiert Elias Canetti, nun vom “Migranten” auch noch zum “Emigranten” geworden :

3. *Kurier*, Wien, 1.12.1989, p. 1.

4. Elias CANETTI, *Die gerettete Zunge*, München (C. Hanser) 1977, p. 37.

Das Wort Freiheit dient dazu, eine wichtige, vielleicht die wichtigste Spannung auszudrücken. Immer will man *weg*, und wenn es keinen Namen hat, wohin man will, wenn es unbestimmt ist und man keine Grenzen darin sieht, so nennt man es Freiheit.

Der räumliche Ausdruck für diese Spannung ist der heftige Wunsch, eine Grenze zu überschreiten, so als ob sie nicht vorhanden wäre. Die Freiheit im Fliegen erstreckt sich für das alte, mythische Gefühl bis hinauf zur Sonne. Die Freiheit in der Zeit ist die Überwindung des Todes, und man ist sogar schon zufrieden, wenn man ihn weiter und weiter wegschiebt.⁵

Canetti schlägt selbst den Bogen von der Wanderung im Raum zur existenziellen Überschreitung von Grenzen. So bleibt nur ein kleiner Schritt zur Vermutung, daß auch Erfahrung und Denken einander an diesem Schnittpunkt berühren.

Die *kulturelle* Verlockung muß in Umbruchszeiten ungemein groß sein, selbst wenn man die Bilder von der anderen, noch entfernten Welt bloß als verzerrtes Echo an der Peripherie empfangen kann. Plötzlich wird das *Andere* greifbar und lockt als Provokation zur Überschreitung von Grenzen.

Für die meisten Migranten aus Ost- und Südosteuropa, erkennen die Bevölkerungswissenschaftler, hätten im ausgehenden 19. und im frühen 20. Jahrhundert die "abstoßenden Kräfte" aus Modernisierungsdruck, Industrialisierung und Bevölkerungswachstum mit ihren Folgen wie Arbeitslosigkeit bis zur lebensbedrohenden Verelendung ganzer Landstriche, überwogen.⁶ Zusätzlich dürfen wir allerdings annehmen, daß auf die Agilen und Mobilien, auf die besser Ausgebildeten aus den Städten und den Schtetls dieser Peripherie, auf Juden wie auf Nichtjuden, die neuen, aufstrebenden Metropolen und hier besonders Wien als nächstgelegene Etappe eine beträchtliche Anziehungskraft entwickelten. Vielfach ging die Reise später weiter. Beliebte war der "Aufstieg" nach Wiener "Sturm und Zwang" ins "Gedränge der Namen" von Berlin (Canetti⁷), doch ging es ebenso über Zürich nach Paris, oder gleich nach Amerika, wie es die Talente des Wiener Films, von Lang und Preminger bis Wilder vorzeigten.

Heute wird das Ergebnis solcher Mobilisierung "brain drain" genannt und es bedroht die besonders rückständigen Teile derselben Region, der Slowakei und Rumäniens, der Ukraine und Ostungarns aufs Neue. Die Listen mit Namen von Gebildeten, die ab der Gründerzeit im ausgehenden 19. Jahrhundert, in mehreren Wellen, aber ohne wirkliche Unterbrechung zumindest bis zur Etablierung der kommunistischen Regime am Ende der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts und heute wieder, als *Auswanderer* die Erneuerung in den Zentren Westeuropas befruchteten, lassen sich nahezu beliebig und quer durch alle Bereiche aus Kultur, Technik und Wissenschaft

5. Elias CANETTI, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Frankfurt/Main (Fischer Tb 1677) 1976, p. 9.

6. Zum Verhältnis der "pull-" und "push-" Kräfte vgl. John Lichtblau, p. 91 f.

7. Exemplarisch sind Canettis Bewertungen der beiden Metropolen in den zwanziger Jahren; vgl. CANETTI, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München (C. Hanser) 1980.

erweitern. Allein aus Literatur Kunst und Musik fallen einem Legionen ein, von Leopold von Sacher-Masoch und Carl Emil Franzos über Manès Sperber und Joseph Roth, aus dem heutigen Rumänien Tristan Tzara, Brancusi, oder der Ungar Belá Bartók, etwas später und bis nach dem Zweiten Weltkrieg, E.M. Cioran, Mircea Eliade, Eugène Ionesco, aber auch, aus den Nahtstellen der Bukowina kommend, Paul Celan, Rose Ausländer, Alfred Margul-Sperber, bis zuletzt, in den achtziger Jahren, rumänien-deutsche Schriftsteller wie Herta Müller und Richard Wagner, die eine wenig innovative Literaturszene im Westen rasch als exotisch schillernde Auffrischung aufnahm.

Sicherlich ragt der Anteil jüdischer Intellektueller heraus. Aber wir übersehen gerne, daß wir nur von heute aus alles eindimensional retrospektiv und final, auf den Holocaust beziehen. Eine Differenzierung der vorausgegangenen Entwicklungen, der einander oft sogar konkurrenzierenden Migrationen verschiedenster Völker und Minderheiten, findet nicht statt.⁸ Im gedankenlosen Gleichmachen steckt eine, wenn auch ungewollte, Überheblichkeit der Nachgeborenen, die sich selbst von solchen Wirnissen und Bedrohungen gefeit meinen. Die wenigen Leensläufe, die ich nun stellvertretend herausgreife, führen allesamt über Wien. Es gäbe aber noch viele andere Wege zurückzuverfolgen, ein ganzes Netzwerk, das ein ganzes Jahrhundert und halb Europa überspannt. Canettis phantasiertes "Burgtheater", in dem sich nicht nur die hohe Liebe der Eltern spiegeln muß, ersetzen heute, auch äußerlich sichtbar, tausende von Antennenschüsseln fürs Satelitenfernsehen auf den Dächern bis an die äußersten Ränder des Empfangsgebiets von "RTL plus" und von "SAT 1". Die Mischung aus amerikanischen Seifenoperen mit westdeutscher Werbung erblüht zu Programmen von unwiderstehlicher Attraktivität. Die leeren Packungen von Jakobs-Kaffee, Kaaba-Kakao und Persil zieren in ärmlichen Wohnungen, in der Ukraine ganz so wie in Rumänien, die prominentesten Stellflächen über dem Fernsehgerät und auf der Küchenkreuz.

Schon damals, zu Beginn des Jahrhunderts der medialen Vervielfachung des Strahlenglanzes der Zentren, suchten nicht bloß die Erinnerungen gebildeter Eltern begierige und aufmerksame Augen und Ohren, sondern ebenso die illustrierten Zeitschriften mit den darin angepriesenen *Neuheiten* und *Neuerungen*.

Doch erst wenn die Wanderer angekommen und die Zurückgebliebenen endgültig verlassen sind, setzt sich das Neue an beiden Enden durch. Die Wanderer verbreiten und vertiefen rasch den Kanal.

8. Eine Grundlage bietet Heinz Faßmann, "Einwanderung, Auswanderung und Binnenwanderung in Österreich-Ungarn um 1910". In: *Demographische Informationen 1990-91*, hg. v. Institut f. Demographie an der Österreichischen Akademie d. Wissenschaften 1991, p. 92-101. Sowie ders., "Migration in Österreich 1850-1900. Migrationsströme innerhalb der Monarchie und Struktur der Zuwanderung nach Wien." In: *Demographische Informationen 1986*, hg. v. Institut f. Demographie an der Österreichischen Akademie d. Wissenschaften 1991, p. 22-36.

2.

Der einsilbige Name der Haupt- und Residenzstadt hatte in jenem äußersten, fernsten Winkel der Monarchie einen Klang von stets begeisternder Wirkung. Nicht nur dem neunjährigen Knaben war Wien Glanz und Pracht, die absolute Schönheit auf Erden, die Stadt der Paläste, die nicht aus Ziegel und Stein, sondern aus leuchtenden Kristallen erbaut sein mußte, auf die sich die Nacht nie herabzusenken wagte.⁹

Manès Sperber schildert in seinem Buch *Die Wasserträger Gottes* den ersten Blickkontakt mit Wien ganz exakt. Geboren und herangewachsen war das Kind in einem ostgalizischen Nest namens Zablotow. Die Bewohner "am äußersten Rand der Welt" hinderte die Entfernung zum strahlenden Zentrum nicht in "endlosen Debatten" eifrigsten Anteil zu nehmen an den Dingen der großen Welt.¹⁰ Der Neunjährige phantasierte kurzerhand, wie er dem (fast) Allerhöchsten, dem Kaiser, unter die Augen tritt, und will, "daß wir mit unserer Intelligenz protzen."¹¹

Zwischen dem Rand und der Mitte, zwischen den Aufsteigern und den längst Arrivierten, passieren auffällige Bewegungen. "Mit den Ausnahmen Schnitzler, Wittgenstein und Stefan Zweig", rekonstruiert der Sozialhistoriker Leon Botstein das Verhältnis von "Judentum und Modernität", "waren die meisten Juden, die um die Jahrhundertwende eine kulturelle Rolle spielten, Personen, deren Familien nach 1860 nach Wien gekommen waren."¹² Gewiß, man kennt aus vielen Büchern über das Wiener "Fin de Siècle" und seine Genies die Verbindung zwischen der Residenz und den jüdischen Shtetln, zwischen der Ringstraße und Czernowitz mit seinen angeblich hundert Tageszeitungen im Kaffeehaus, die wohl kein Historiker je nachzuzählen versuchte, um nicht am besänftigenden Mythos von der unglaublichen Kulturblüte an der staubigen Peripherie zu kratzen. Selten wird gesagt, daß sich dort rundum ganze Landschaften entvölkerten, unter dem Druck von Verarmung, nationalen Querelen und Verfolgungen und kühnen Träumen von einem besseren Leben weit, weit weg. Auszuwandern war die normalste Sache der Welt.

Joseph Roth beschrieb die Mechanismen des großen Trecks :

In einer kleinen Stadt des Ostens wird der Brief eines Ausgewanderten eine Sensation. Alle jungen Leute des Orts — und sogar die Älteren — ergreift die Lust, auch auszuwandern; dieses Land zu verlassen, in dem jedes Jahr ein Krieg und jede Woche ein Pogrom ausbrechen könnte. Und man wandert zu Fuß, mit der Eisenbahn und auf dem Wasser, nach den westlichen Ländern, in denen ein anderes, ein bißchen reformiertes, aber nicht weniger grausames Getto sein Dunkel bereithält, die neuen Gäste zu empfangen, die den Schikanen der Konzentrationslager halb lebendig entkommen sind.¹³

9. Manès SPERBER, *Die Wasserträger Gottes. All das Vergangene ...*, München (dtv 1398) 1978, p. 90.

10. Ebda., p. 18.

11. Ebda., p. 90.

12. Leon BOTSTEIN, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Wien, Köln (Böhlau) 1991, p. 42.

13. Joseph ROTH, "Juden auf Wanderschaft". In : *Werke*, Bd. 3. Köln (Kiepenheuer & Witsch) u. Amsterdam (Allert de Lange) 1975, p. 296.

Dieser Bericht erschien 1927 unter dem Titel *Juden auf Wanderschaft* in Berlin in der Reihe *Berichte aus der Wirklichkeit*.

Vergleichbare Bilder gelingen uns heute wieder mühelos angesichts junger wie verkleidet wirkender Hirten in ihren Lammfelljacken aus den Karpaten, die in der Wiener Innenstadt wie wiedererstandene Rastelbinder Bergkristalldolden an Passanten verscherbeln und dazu in Fußgängerzonen auf ihren Rohrflöten blasen. Albanische Auswanderer werden in Nordgriechenland aufgegriffen, da man sie an ihrem fehlenden Schuhwerk leicht erkennt. Für fast ganz Albanien, für weite Landstriche Bulgariens und manche Bezirke Siebenbürgens gilt der Satz Joseph Roths: "Alle jungen Leute des Orts — und sogar die Älteren — ergreift die Lust, auch auszuwandern".

Mit der Angst vor der Menschenflut werden politische Geschäfte gemacht. Ob die Armen tatsächlich zu uns fliehen, ist noch lange nicht ausgemacht. Nur, die Verengung der Toleranz unter uns Reichen ist längst vollzogen. Die Politik paßt sich eilig an.

Als Joseph Roth die letzten, sich unwiederbringlich auflösenden Reste ostgalizischer Shtetl beschrieb, waren es nicht bloß die Juden, die mit Sack und Pack auszogen. Zigtausende Ruthenen gingen nach Amerika, nach Kanada und nach Australien. Heute firmieren sie als "Ukrainer" und unterstützen noch in dritter, vierter Generation die nationale Wiedererweckung in der einst verlassenen Heimat. Aus sämtlichen Randgebieten der k.u.k. Monarchie wanderten zigtausende aus, und noch mehr Menschen wechselten innerhalb der weitläufigen Staatsgrenzen ihren Aufenthaltsort, vom Land in die Städte, von Kleinstädten in die neuen industriellen Bezirke, von Ost nach West.

1910 hatte ein Viertel der Bevölkerung der österreichischen Hälfte Kakaniens den politischen Bezirk gewechselt, das waren 6,350.000 Individuen. 8,6 Prozent überschritten zusätzlich noch die Landesgrenzen. Weitere 6,5 der Gesamtbevölkerung der Doppelmonarchie wanderten überhaupt aus, das Deutsche Reich und die "Neue Welt" wurden zu den begehrtesten Zielländern. Österreich-Ungarn galt als beispielhaftes "Auswanderungsland". Jeder Blick in die Statistiken belegt, daß "gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Zahl der Migranten geradezu 'explodierte'", und dieser Trend hielt um 1910 noch ungebrochen an.¹⁴

Es gab Kassandrarufer in der Monarchie, die vor den volkswirtschaftlichen Schäden der Auswanderungen warnten. Andererseits, bemerkt der Demograph Heinz Faßmann, lassen sich, mit Ausnahme der Überseemigration, kaum zeitgenössische "wissenschaftliche oder literarische Aufarbeitungen des Themas" finden. Viele erblickten wohl in den großen Verschiebungen aus Galizien und der Bukowina, aus Kroatien oder Bosnien "natürliche Erscheinungen des verbesserten Transportnetzes oder eines liberalisierten Arbeitsmarktes".¹⁵

14. Alle Angaben nach Faßmann 1991, p. 92-101.

15. Ebd., p. 99.

Immerhin, von den 2,031.421 Einwohnern, die Wien 1910, im Jahr seines größten Wachstums, zählte, war nicht einmal die Hälfte auch in Wien geboren (48 %). Heute, bei rund 1,600.000 Einwohnern, machen die "Eingeborenen" hingegen zwei Drittel aus (65,3 %).¹⁶ 1910 stammte ein knappes Viertel aller "Wiener" aus Böhmen und Mähren. Sprichwörtlich wurden damals die böhmischen Köchinnen und Ammen sowie die tschechischen Schuster. Die Arbeiter der Ziegelwerke am südlichen Stadtrand hießen "Ziegelböhmi". Der Bedarf an ihnen und an böhmischen "Maltaweibern", den Mörtelmischerinnen, war dem Wachstum der Stadt entsprechend groß. Die Gesamtbevölkerung Wiens hatte sich in drei Jahrzehnten, zwischen 1880 und 1910, von 1,162.591 auf 2,083.630 nahezu verdoppelt. Den bedeutendsten Zuwachs brachten die Zuwanderer. Diese Jahre des Umbruchs und der geöffneten Schleusen brachte Stefan Zweig am Ende seines Lebens, nun selbst zum Flüchtling geworden, auf den wunderlichen Satz :

Es war das goldene Zeitalter der Sicherheit.¹⁷

Die scheinbar groteske Ansicht läßt sich auflösen, wenn man nochmals an die Feststellung von Leon Botstein anknüpft : "Mit den Ausnahmen Schnitzler, Wittgenstein und Stefan Zweig waren die meisten Juden, die um die Jahrhundertwende eine kulturelle Rolle spielten, Personen, deren Familien nach 1860 nach Wien gekommen waren."¹⁸ Auch Zweigs Familie war 'zugewandert', nämlich aus Mähren, und in seinen Beschwörungen der "Welt von Gestern" zeichnet Stefan Zweig auch nach, wie die Familie seiner Väter über Modernisierung und Industrialisierung zu Wohlstand gelangte und ihr Weg sie folgerichtig in die Hauptstadt führte. Doch wie sehr muß sich der aus seiner Lebensenttäuschung zurückblickende Schriftsteller mühen, diese Familiengeschichte in bruchloser Kontinuität, behutsam und voll von Geborgenheit, auszumalen : "Man legte sich allmählich kleine Bequemlichkeiten zu, wir übersiedelten aus einer kleineren Wohnung in eine größere [...]"¹⁹ Sprichwörtlich wurde indes Zweigs Ruf des zeitlebens Ruhelosen, der sich mühte, die gesamte Welt im Blickfeld zu haben.

Arthur Schnitzler, dessen Familie wie jene Zweigs, bereits als 'alteingesessen' gelten konnte, da schon der Vater den Ortswechsel vom ungarischen Groß-Kanizsa nach Wien vollzogen hatte, fühlte sich gar nicht bequem, wenn er sich seiner Herkunft besann :

[...] wäre ich je zu längerem oder gar dauerndem Aufenthalt nach der Stadt verschlagen worden, in der meine Großeltern gelebt haben und in der mein Vater zur Welt kam, ich hätte mich dort gewiß wie ein Fremder, wenn nicht gar wie ein Verbannter fühlen müssen.²⁰

16. John LICHTBLAU, *Schmelztiegel Wien*, p. 15.

17. Stefan ZWEIG, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main (Fischer Tb 1152) 1970, p. 14.

18. BOTSTEIN, p. 42.

19. ZWEIG, a.a.O., p. 19.

20. Arthur SCHNITZLER, *Jugend in Wien*, Wien, München, Zürich 1968, p. 15.

Gewaltige psychische Kräfte sind in zweiter und oft noch in dritter Generation aufzubieten, um mit den physischen und emotionalen Distanzen zurandezukommen, über welche die Wanderungen führen.

3.

Jonathan Green, selbst ein von Migranten abstammender britischer Journalist, hat kürzlich ein umfangreiches Buch mit lebensgeschichtlichen Umfragen unter Auswanderern im heutigen England zusammengestellt. Darin setzt er russischen Juden karibische Moslems zur Seite, vergleicht kleine Leute aus Bangladesh mit Intellektuellen aus sozialistischen Ländern und alle zusammen mit Jobsuchern aus freien Stücken aus der Neuen Welt. "Die Prämisse dieses Buches ist, daß es bestimmte Erfahrungen gibt, die von allen Immigranten geteilt wird, ungeachtet des Zeitpunktes ihrer Anknüft, des alten Lebens, das sie hinter sich ließen wie auch des neuen, das die Immigration in Gang brachte."²¹

Die Spuren aus den Wanderungen graben sich tief in die Seelen ein. "Die erste Migration geht auf Adam und Eva zurück", schreibt das in Argentinien beheimatete Analytikerpaar Léon und Rebecca Grinberg in ihrer *Psychoanalyse der Migration und des Exils*.²² Das Verlassen des Ursprungs und das Überschreiten von Grenzen entspricht der mythologischen Suche nach Erkenntnis. Wer auszieht, dem schreiben die Zurückgebliebenen Macht zu, doch betrachten sie diese Erhöhung in gefährlicher Ambivalenz. Denn wer die seinen verläßt, den bedroht der Untergang in Verwirrung und Orientierungslosigkeit. Ist sein Streben schrankenlos, zieht es wie in Babel die Verwirrung der Sprachen, also den Abbruch aller Kommunikation und gesicherter Identität nach sich. Man darf, so wie Moses, das neue Land nur erblicken, doch nicht mehr betreten. Für den Einzelnen, sagen die Analytiker, kann das Abenteuer gut ausgehen, denn "verfügt er über ausreichende Verarbeitungsmöglichkeiten, dann wird er nicht nur die Krise überwinden, sondern sie wird zusätzlich eine Art 'Wiedergeburt' darstellen, die mit der Weiterentwicklung seines kreativen Potentials einhergeht."²³ Die Arbeit an der Identität wird belohnt.

Nicht bloß der Wandernde ist betroffen :

Die Migration ist ein Akt, der das Individuum, die Mitmenschen und die gemeinsame Umwelt [die 'neu' betretene wie die verlassenene, Anm. R.W.] auf eine sich gegenseitig bedingende Weise zutiefst betrifft.²⁴

21. "The premise of the book is that there are certain experiences common to all immigrants, irrespective of the date of their arrival, the old life they abandoned and the new one the immigration set in motion." Jonathan GREEN, *Them. Voices from the Immigrant Community in Contemporary Britain*, London (Secker & Warburg) 1990, p. 9.

22. Leon GRINBERG, Rebeca GRINBERG, *Psychoanalyse der Migration und des Exils*, München, Wien (Verlag Internationale Psychoanalyse) 1990, p. 1.

23. Ebda., p. 15.

24. Ebda., p. 189.

Für die Juden in ihren ostgalizischen Shtetln waren die Ausgewanderten häufig im wörtlichsten Sinn eine Überlebensversicherung, wenn sie "aus Amerika" Briefe mit beigelegten Dollarnoten schickten. Den Ausgewanderten hingegen war die immaterielle Erinnerung an die Kindheit und die dort bewahrte Identität Rückhalt in ärgster Bedrängnis. Manès Sperber erzählt, wie er im Frühjahr 1933 in Nazigefangenschaft und stündlich mit dem Tod rechnend mit einem Mal, ausgelöst ausgerechnet durch das Horst-Wessel Lied, das bis in seine Zelle drang, zu psalmodieren begann :

Ich hörte mir zuerst mit ironischem Staunen zu, dann aber ließ ich mich gehen.
[...].

Der da singt, hält auf diese Weise sein Ich zusammen, um nicht in Zersplitterung und Verwirrung unterzugehen :

[...] als ich wieder wach war, fand ich die Erinnerung an die Lieder meiner Kindheit wieder. Sie verließen mich nicht mehr und füllten viele Stunden meiner Haft aus. [...] Nein, sie weckten in mir kein Heimweh nach der fernen Vergangenheit oder nach dem Städtel, das ich siebzehn Jahre vorher verlassen hatte. Ich werde es zweifellos nie wiedersehen, doch bleibt es in meinem Gedächtnis — in einem Neben- und Miteinander von Farben und Bildern, von Tönen, deren Mannigfaltigkeit noch heute verwundet.²⁵

Aus dem Bruch, der durch die Migration vollzogen wird, kann eine lose Struktur wachsen, die sich fortan über sämtliche Beschäftigungen legt. Der Faden, der zurückreicht, darf nicht reißen. Er wird gehütet und gepflegt, wie die Analytiker sagen :

In seinem Kampf um Selbsterhaltung muß sich der Immigrant an verschiedene Elemente seiner Heimat (vertraute Objekte, die Musik seines Landes, Erinnerungen und Träume, in denen sich Aspekte des Herkunftslandes ausdrücken) klammern, um die Erfahrung des "Sich-Selbst-Spürens" aufrechterhalten zu können.²⁶

Und an anderer Stelle fahren sie fort :

Mit der Trennung vergegenwärtigt sich die Möglichkeit des Todes, und ein Kampf bricht aus, um ihn zu vermeiden. Sich zu trennen heißt, im Geiste des Anderen zu sterben, und gleichzeitig den "Verstorbenen" im eigenen Geist zu tragen.²⁷

4.

In seinen Aufzeichnungen aus der *Provinz des Menschen* schreibt Elias Canetti : "Die Tatsache, daß es *verschiedene* Sprachen gibt, ist die unheimlichste Tatsache der Welt." Als wollte er sämtliche Traumata, die aus der Entwurzelung durch Migration entstehen können, auflisten, nennt Canetti in wenigen Zeilen den "Turmbau zu Babel", das Verlieren der "Unschuld", und

25. SPERBER, a.a.O., p. 36.

26. GRINBERG, a.a.O., p. 147.

27. Ebda., p. 190.

die "Verwirrung der Namen" als die Verwirrung von Gottes Schöpfung durch ihn selbst : "Gottes Tat war die teuflischste, die je begangen wurde".²⁸

Man muß sich den Dreck und das Elend vorstellen, die Canettis Rustschuck, das Zablotow von Manès Sperber oder Joseph Roths Brody beherrschten, auch das Visegrad an der Drina, von dem Ivo Andrić erzählt, und selbstverständlich die anonym gebliebenen Nester ohne Zahl in Galizien, der Bukowina, in Bosnien oder Siebenbürgen. Nur frivole Touristen mögen sich am exotischen Gemisch der vielen Sprachen delectieren. Jene, die drinnen stecken und unterzugehen drohen, wissen in den undurchblickbaren Zonen der Vermischung eine beständige Quelle der Angst und der Bedrohung. Keiner, der nicht eindringlich davon spricht.

Manès Sperbers früheste Erinnerungen gelten dem weißen Schnee :

"Immer habe ich auf den Schnee gewartet, weil ich mich nach der Reinheit sehnte", sagt in einem meiner Romane ein Pole zu der Geliebten [...] Ja, die Reinheit des Schnees, von dem im Roman die Rede ist, hatte für das empfindsame jüdische Kind im ostgalizischen Städtchen mehr als eine moralische Bedeutung. [...] Es ging um etwas anderes — es hatte mit der alles durchdringenden Armseligkeit, mit der Häßlichkeit und der Unsauberkeit unseres Städtchens zu tun. All das verschwand, wurde unsichtbar — und das Städtchen war schön, sobald es der Schnee einhüllte [...] ²⁹

In Joseph Roths großem Essay *Juden auf Wanderschaft* heißt es :

Sie sprechen mehrere Sprachen und sind so ein Produkt mehrerer Rassenmischungen, und ihr Vaterland ist dort, wo man sie zwangsweise in eine militärische Formation einreihet.³⁰

Im Vermischten haust der üble Beigeschmack des Unreinen, das sich nur mit Gewalt in übersichtliche Ordnungen zwingen läßt. Joseph Roth, der politisch Hellsichtige, schmuggelt noch eine raffinierte Volte hinein. Nur im Orient lebten "noch Menschen, die sich um ihre 'Nationalität', das heißt Zugehörigkeit zu einer 'Nation' nach westeuropäischen Begriffen, nicht kümmern."³¹. In der allgemeinen Verrücktheit biete die Rückständigkeit an der Peripherie mitunter sogar Vorteile, unterstellt Roth. Denn "nationale Gedanken" seien "westliche" Begriffe. Auch den Zionismus zählt er zum westlichen Ideengut. Der Auslöser für Umbrüche und Katastrophen gelange via Modernisierung aus den westlichen Zentren in die östliche Provinz. Das erkennt Joseph Roth, nüchtern und ohne Nostalgie.

Roth beschrieb in brillanten Prosaskizzen von wenigen Seiten, wie so mancher, der auszog, dem Druck der Wanderungen nicht standhielt. Viele seiner Helden sind Gescheiterte des großen Trecks wie jener Imre Ziska, der erst seine Dokumente verliert, worauf Körper und Seele ihr "Zugehörigkeitsgefühl" abhanden kommt :

28. CANETTI, *Die Provinz des Menschen*, a.a.O., p. 15.

29. SPERBER, a.a.O., p. 12 f.

30. ROTH, *Juden auf Wanderschaft*, a.a.O., p. 301.

31. Ebd.

Imre Ziska ist gewissermaßen demonstrativ aus der Heimatlosigkeit der Erde eingekehrt in die Heimatlichkeit seliger Gefilde. Er starb als Vertreter einer ganzen Menschheit, und deshalb gewann sein Tod philosophische Bedeutung.³²

Aus der Verwirrung über die Vielzahl der Sprachen wächst die Suche nach dem einen, gültigen Gesetz. In einem kleinen Feuilleton über den verehrten Komponisten Ernst Křenek bekennt Joseph Roth :

Ich liebe seine Sprache, weil sie den bescheidenen Glanz der Konsequenz, der Grammatik, der Syntax, *des Gesetzes* hat.³³

Das Motiv ankert tief in der jüdischen Tradition der Wanderungen. Dennoch dürfen wir auch den *modernen* Text in diesen Zeilen mitlesen. Diese Zeilen bergen einen Schlüssel für das zweite, wenig beachtete Gesicht europäischer Modernität.

Es geht um ein Ineinandergreifen von Innovation und Konservativismus, von pluralistischer Öffnung bei gleichzeitiger Beibehaltung zentraler autoritärer Strukturen, es geht um einen Aufbruch in die Welt unter dem weiterhin gültigen, ängstigenden Blick des ewigen Vaters. Darin äußern sich religiöse und kulturelle Identitäten aus der jüdischen Tradition, doch gehen deren Eigenheiten in diesen Regionen Ost- und Südosteuropas beständig einher mit eng verwandten Erfahrungen nichtjüdischer Leidensgenossen. Gemeinsam ist ihnen die über Jahrhunderte eingeübte Bedrohung, das wiederkehrende Schicksal der Ausgrenzung und der erzwungenen Wanderung.

Die westliche Moderne, die sich unter der Sonne der Provence in den Bildern van Goghs, Picassos und Massons oder in den Texten Aragons, Bretons und Leiris' entpuppen durfte, ist von grundsätzlich anderem Licht erfüllt als die Moderne von Brancusi oder Chagall, von Joseph Roth oder Elias Canetti. Beide Stränge sind, ganz im Sinn von Zentrum und Peripherie, zueinander komplementär.

Die Moderne der Peripherie ist getragen von einer Zielrichtung, die Transzendenz und Flucht vereint. Die unübersichtliche Vielheit muß überwunden werden, um — hinauf in der Hierarchie kultureller Wertigkeiten oder, je nachdem, hinauf zu Gott — zu der einen, gültigen und verbindlichen Sprache zu gelangen. Selbst daß ausgerechnet unter jenen, die in die "offene" Welt zogen, heute die Fundamentalismen und Integrismen jeglicher Prägung besonders Furore machen, ist Teil des psychisch-kulturellen Gemeingutes aller modernen Migranten und ohne diese komplizierten Mechanismen nur schwer zu begreifen.

Daß die Vielheit dabei auf der Strecke bleibt, lebt fort im Leiden über den Verlust der Welt der Kindheit, das wiederum intensiv ausgestaltet wird. Den Tausch aber nimmt man für die Überwindung der Ängste in Kauf. Es geht, existenziell und wahrhaftig, um die Rettung des Lebens und der Identität.

32. Joseph ROTH, "Die Heimkehr des Imre Ziska". In ROTH, *Werke*, a.a.O., Bd. 4, p. 77.

33. Joseph ROTH, "Für Ernst Křenek". In ROTH, *Werke*, a.a.O., Bd. 4, p. 289.

Ivo Andrić, selbst "bloß" ein "Binnenmigrant", der zu Studienzwecken innerhalb der Grenzen der Donaumonarchie aus Bosnien nach Zagreb, Graz, Wien und Krakau, dann aber doch wieder zurück in die Heimat zog, hat es in seinen bosnischen Romanen und Erzählungen am drastischsten weil blutigsten ausgemalt. Seine Landsleute ehren ihn zwar als Nobelpreisträger vor der Welt, haben ihm aber Offenheit und Klarheit bis heute nicht nachgesehen und erst jüngst, in Visegrad an der Drina, am Schauplatz seines berühmtesten Romans, seine Büste in Stücke gehauen.

In der kleinen und offensichtlich autobiographischen Erzählung *Brief aus dem Jahr 1920*, sprach Andrić die argen Verhältnisse ungeschminkt und kunstlos an. Ein Intellektueller und Jugendfreund will Bosnien und Europa "für immer verlassen". Die Ursache benennt Andrić ohne Umschweife :

Bosnien ist ein Land der Angst und des Hasses.³⁴

Dies rühre von der Aufspaltung des Landes in drei Religionen, in drei Identitäten, die nicht überwindbar sind. Andrić schwärmt von der Tiefe der Gefühlswelt in den Städten und Dörfern, ganz so wie Manès Sperber von den "Melodien unserer Gebete" und dem "Gesang ukrainischer Bäuerinnen" oder Elias Canetti von der "Farbigkeit" im Rustschuk der Kindheit. Aber nur Andrić spricht aus, "wieviel Haß in Eurer Liebe liegt, in Eurer Begeisterungsfähigkeit, Eurer Tradition und Eurer Religiosität."³⁵

Auch in Bosnien lebte man, ganz wie in Galizien oder in der Bukowina, seit dem späten 19. Jahrhundert, mit gebanntem Blick und in "Angst vor der Welt draußen." Aus Andrić Roman *Die Brücke der Drina* wissen wir von den Auswirkungen des Eisenbahnbaus, der so wie überall den Anschluß an die Welt vollzog. Dennoch hinterließ, wie Andrić bemerkt, infolge der Annexion durch Österreich die "neue Obrigkeit [...] nach den ersten Mißverständnissen und Konflikten bei den Menschen einen bestimmten Eindruck der Festigkeit und Dauer."³⁶ Hier leuchtet wieder das bereits zitierte, seltsame "goldene Zeitalter der Sicherheit" Stefan Zweigs durch. Es ließe sich ebensogut als das "goldene Zeitalter der deutschen Sprache" bezeichnen. Denn in dieser Sprache der Verbindlichkeit, die an die Stelle des *Gesetzes* rücken soll, bündelten sich, über die Ängste hinweg, Hoffnungen und Orientierungen. Wir dürfen nicht unterschlagen, daß über diese Sprache auch die Eisenbahn und sämtlicher technischer Fortschritt bis in die entferntesten Winkel drang.

Die Sprache ist denen, die alle Grenzen überschreiten, ein Versprechen auf Identität.

Selbst Andrić, der serbisch sprach und schrieb und skeptischer als viele seiner Zeitgenossen war, läßt den Europa und das Bosnien des Hasses fliehenden Freund deutsch zurückschreiben. Identität meint, im Angesicht der

34. Ivo ANDRIĆ, "Brief aus dem Jahr 1920". In ANDRIĆ, *Die Geliebte des Veli Pascha*, Frankfurt/Main (Fischer Tb 481) 1962, p. 144.

35. Ebd., p. 146.

36. Ivo ANDRIĆ, *Die Brücke über die Drina*, Frankfurt/Main (Fischer Tb 438) 1962, p. 172 f.

Brüche, ein Stück Sicherheit. Deutschland, oder Österreich, Wien oder Berlin, sollen für die Auswanderer Endstationen sein.

Für Canetti ist "Freiheit" der "heftige Wunsch, eine Grenze zu überschreiten."³⁷ Manès Sperber erzählt, wie selbst unter fünfjährigen Kindern die Grenzen zwischen den Gruppen und den Religionen, zwischen Juden und Nichtjuden, schier unüberbrückbar waren.³⁸ Aus solcher Zersplitterung wächst der Wunsch nach neuer Einheit, nach Innovation, die dennoch — formal und moralisch, was stets als Eines betrachtet wird — konservativ bleiben kann.

Joseph Roth hat, scheint's, oft über diesen Zwiespalt nachgedacht, wenngleich meist nur jene Passagen zitiert werden, die ihn als verschrobenen Spätmonarchisten in eine langsam verstaubende Aura aus Untergang kleiden. Indessen bewegte ihn — so wie jeden, der selbst als Migrant darum weiß — die fragile Eigenheit des Individuums bei der Ankunft in der neuen Welt, die leicht im Aufprall der Landung zerbricht. "Die Emigranten", schreibt Roth, "assimilieren sich — leider ! — nicht zu langsam, wie man ihnen vorwirft, sondern viel zu rasch an unsere traurigen Lebensbedingungen." Roth beklagt tatsächlich, daß aus der großen Wanderung heraus keine — wie wir heute sagen würden — "Multikulturalität" entsteht. Er weiß auch, daß dafür andere Voraussetzungen notwendig wären. Es fehlen, erläutert der politische Pragmatiker Roth an vielfältigen Beispielen, die konkreten Durchführungen, Minderheitenverordnungen, Paragraphen, Papiere und Kommissionen. Man meint, wenn Roth über die ungarische Revolution von 1919 und das Österreich zugeschlagene Burgenland schreibt, einem Beamten der KSZE zuzuhören.

Was bleibt, was Joseph Roth — zumindest bis ans Ende der zwanziger Jahre, bevor nach der Katastrophe des Ersten Krieges sich der zweite als Folgekatastrophe abzuzeichnen beginnt — hartnäckig hochhält, ist auf allen Ebenen die "Form". In der *Literarischen Welt* veröffentlicht er noch, als erschöpften Schlußstrich, am 17. u. 24.1.1930, als alle gütlichen, gar nicht zu reden von den demokratischen, Ordnungen zu kippen begannen, eine politische Polemik unter der Überschrift *Schluß mit der Neuen Sachlichkeit* :

Die Begriffe "sachlich" und "Sachlichkeit" erweitern ihren Fassungsraum, verschlingen irrtümlich und in der Hast des Tempos ein Stück vom "Modernen", verbinden sich in der Phantasie des Lesers mit der vagen Vorstellung, die er von den Maschinen haben mag, vom Sport, von den Automobilmarken, von den hunderttausend Dingen, die den Inseratenteil der Zeitungen erfüllen. Die "Sachlichkeit" beginnt, die "Zweckmäßigkeit" zu ersetzen und zu verdrängen. Schließlich bekommt sie den gefährlichsten Nebensinn, den der Zeitgemäßheit.³⁹

Es zeugt von kurzsichtiger Engstimmigkeit, aus Roths späteren Artikeln und Manifesten in den Organen des austrofaschistischen Ständestaats zu zitieren,

37. CANETTI, *Die Provinz des Menschen*, a.a.O., p. 9.

38. SPERBER, a.a.O., p. 9.

39. Joseph ROTH, "Schluß mit der Neuen Sachlichkeit !" In ROTH, *Werke*, a.a.O., Bd. 4, p. 257.

um ihn als legitimistischen Nostalgiker vorzuführen. Roths Haltung ist vielleicht stur und, im Gegensatz zu seinen früheren Einsichten, politisch wenig klug, doch entbehrt sie selbst da nicht einiger Konsequenz und pragmatischer Hellsicht. Einmal am — ersehnten — Ziel angelangt, als Jude in finsternen Zeiten noch dazu, können weitere Veränderungen dem Migrant leicht lebensgefährlich werden. Eingebrannt ins Gedächtnis blieb ihnen die Tradition der Pogrome, die letzten Endes stets die unbeteiligten Juden trafen, wenn um sie herum ethnische, soziale oder nationale Konflikte aufflammten.

Joseph Roth, der für viele steht, hat die Wahl, Nationalist, und das heißt Zionist zu werden, oder Konservativer, der ultimativ das vergangene Reich als hingegangene Hoffnung betrauert. Was wir uns vielleicht, von heute aus, wünschen, stand kaum zur Disposition : ein politisch zuversichtlicher, parlamentarisch-republikanischer Demokrat zu sein.

5.

Einen kurzen Moment lang und in großer Naivität blitzte im Augenblick des neuerlichen Umbruchs von 1989 die Analogie auf : “Wie in alten Zeiten : Aus Prag, Brünn und Budapest nach Wien.”⁴⁰ Man soll solche Zeitungstitel nicht als Wiederbelebungsversuche an verblaßten Habsburger-Mythen mißverstehen. Verwechslungen zwischen Vergangenheit und Zukunft taugen höchstens zur Werbung für den Fremdenverkehr. In die politisch aktuellen Schlaglichter ging die Vorahnung ein, daß, “wie in alten Zeiten”, neuerlich Brüche in den Identitäten, mögliche Wellen von Wanderungen und ganz bestimmt überhöhter Erwartungsdruck, Wettkämpfe und Konflikte um die besten Verbindungslinien zwischen den Zentren und den Peripherien anstünden. Deren Konturen und potentiell verheerende Wirkungen sind noch nicht aus der Erinnerung gelöscht. Die Profile decken sich, zwangsläufig, mit jenen der früheren Etappe der Expansion in den Zentren und der schmerzhaften Aufbrüche an den Peripherien. Der zu ahnende Schmerz ist stark genug, um sogar wieder Sehnsucht nach der Stille und dem Elend davor aufkommen zu lassen. Die Erinnerung sucht nach dem kurzen Moment aus Stillstand und vermeintlicher Geborgenheit, in dem sich jedoch schon deutlich der Wechsel voraussehen läßt.

Wem der Ausbruch gelingt, der verdient, sei es den Aufstieg in den Rängen der Gesellschaft oder, intellektuell ebenfalls attraktiv, Einblicke in den inneren Zusammenhalt von Identität. Es ist eine Binsenweisheit, daß unter jenen, die aufbrechen, viele der besten Einfälle geboren werden. Mobilität und Innovation gehen Hand in Hand. Die Kosten, die symbolischen wie die pekuniären, sind in jedem Fall hoch.

Politisch läßt sich diese Konstellation in der Gegnerschaft von Öffnung und Abgeschlossenheit interpretieren. Elias Canetti erkannte an diesen Spannungen, wie Macht und paranoider Wahnsinn untrennbar zusammenspielen, und wie beide ihm *Feinbild* sind :

40. Vgl. Anm. 3.

Zweierlei kommt hier zusammen : einmal die Fertigkeit und Abgeschlossenheit des Wahns, die ein Entrinnen sehr schwierig macht; nirgends Türen; alles fest verschlossen; [...] alles ist wie Granit; alles ist finster, und wie natürlich geht diese harte Finsternis auf einen über. In allem, was ich selbst versucht habe, habe ich mich vor eben diesem Abschluß gehütet; nur Öffnungen, nur Platz, war mein oberster Gedanke, so lange viel Platz bleibt, ist nichts verloren.⁴¹

Innovation passiert, wo Platz ist für Unterschiedlichkeiten, für Differenz und die nötige Mobilität, um die Variationsmöglichkeiten zu nutzen. Das ist nicht hierarchisch zu verstehen. Doch wer in solcher Bewegtheit lebt, baut sich gerne einen Bezirk der Geborgenheit auf. Kein Ort taugt dafür besser als die Kindheit, die der Auswanderer doppelt hinter sich gelassen hat : weil er wegging und weil sie, durch die Modernisierung, die er selbst voranzutreiben hilft, unwiederbringlich verändert wird. Diese Kindheit in der Imagination ist ein literarischer Ort der Moderne. "Alles was ich später erlebt habe, war in Rustschuk schon einmal geschehen" schreibt Elias Canetti.⁴²

Die anderen aber, die in der Vergangenheit Zurückgebliebenen, die als erste unter die Räder der Veränderungen zu geraten drohen, meinen, ausgerechnet durch die Wanderer noch weiter zurückgeworfen und deklassiert zu werden. Sie betrachten sich, ganz analog, als doppelte Opfer, als Hinterbliebene und Überfahrene.

Wie aus solchen Konstellationen politische Reaktion und Gewalt hochkommt, hat Carl E. Schorske in seinem Buch über Wien im Fin de Siècle vorgeführt, als er das "österreichische Trio" (Schorske) Schönerer, Lueger und — als Gegenpol — Herzl im Moment ihres Aufstiegs beschrieb. In unserem Zusammenhang ist besonders Georg von Schönerer interessant, der aus den Reihen der fortschrittlichen Liberalen ausbrach, um, gegen sie rebellierend, den schlimmsten Impulsen des Antisemitismus und des Terrors der Straße zum Aufschwung zu verhelfen.

Es ist kein Zufall, daß Schönerer das Potential erkannte, das in Polemiken gegen die (größtenteils ost-jüdischen) Zuwanderer steckte, die die große Zahl der herkömmlichen Ladenbesitzer bedrohten. Schönerer entnahm diesem Kalkül seine Ideen für rassische Ausschluß-Gesetze, mit denen er schließlich den Reichsrat unterminierte. Seine zentrale Zielscheibe wurde alles, was integrativ den Vielvölkerstaat zusammenhielt. Und ausgerechnet die Liberalen hatten ihm gegenüber die unglücklichste Position :

Den Liberalen gelang es wohl, die politische Macht der Massen zu entfesseln, aber eher gegen sich selbst als gegen ihre alten Gegner. Jeder Schuß gegen den Feind oben löste eine feindliche Lawine von unten aus.⁴³

Die Schriftsteller, die uns zu Augen- und Ohrenzeugen wurden, wuchsen bereits in den Konfrontationen, die sich aufbauten, auf. Roth, Sperber, Canetti

41. Elias CANETTI, *Alle vergeudete Zeit. Aufzeichnungen 1949-1960*, München (C. Hanser) 1970, p. 19.

42. CANETTI, *Die gerettete Zunge*, a.a.O., p. 11.

43. Carl E. SCHORSKE, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt/Main (S. Fischer) 1982, p. 112.

und die anderen zählen zur zweiten und dritten Generation von Migranten, deren frühe Wanderungen massiv um 1880 einsetzten. Die später Ankommenden hat der Kulturschock vielleicht etwas weniger erschöpft, so daß sie sich leisten konnten, den freien Platz, den sie fanden, behutsamer zu füllen. Sie waren nicht mehr — auch nicht kulturell — revolutionär, und noch weniger national. Sie blieben zeitlebens heimatlos. Doch suchten sie — anders als manche Vorgänger, anders als etwa Schnitzler oder Zweig, wir erinnern uns — den Blick auf die Wahrheit der zurückgelassenen Orte der Kindheit und der Vergangenheit. Besser waren ihre Lebensaussichten allerdings nicht, denn Jahrzehnte nach der ersten ereilte sie das Schicksal einer zweiten Migration, 1933, 1934 oder 1938. Die große Masse der Migranten jedoch, die Nicht-Juden, die dann nicht flüchteten, verschwanden. Ihre Spuren hinterließen sie allein mit tschechischen, ungarischen, polnischen Namen in Adreßverzeichnissen und in den Benennungen von Straßen und Plätzen. 1981 gab es in Wien ganze 1.594 Personen mit tschechischer Umgangssprache (wohl allesamt Flüchtlinge von 1968 und danach), gegenüber 62.257 im Jahre 1910.

Die kulturelle Gewalt, die für solch eine *Einebnung durch Assimilation* Voraussetzung ist, läßt sich nur schwer vorstellen. Sie läßt sich ablesen an den Dingen, die *fehlen*. Keine Integration, keine übergeordnete Sicherheit verbindlicher gemeinsamer Werte — wie etwa in den USA als klassischem Einwanderungsland — wurde und wird den Ankommenden angeboten. Das einzige Angebot, das diese Gesellschaft den Zuwanderern offenließ, war die Option vollständiger Unterwerfung und Verzicht auf ihre Differenz, im übrigen jedoch “nirgends Türen; alles fest verschlossen”, wie Canetti es nannte. Die derart erstarrte Ordnung zerbrach. Sie zerbrach nicht bloß in Wien. Auch in den Herkunftsländern der Migranten, in den Regionen der Zurückgebliebenen waren die offenen Systeme höchst ephemere und wichen bald autoritär-nationalen Junten, die, in Polen, in Ungarn, in Rumänien, komplementär aus dem Verzicht auf Veränderung ihre *raison d'être* bezogen. Was sich durchsetzte, war die Antithese zu einer europäischen Integration, wie sie zuvor, um 1910, zumindest vorstellbar gewesen war.

Das scheinbare Paradox ist, wie wenig ein Begriff von ausgleichender “Multikulturalität” zur Bewältigung der ethnisch so vielfältigen Verhältnisse taugt, weder als praktische Politik, noch als utopische Erinnerung an ein Land der Vergangenheit. Unwahrscheinlich ist auch, sieht man von den literarischen Spuren, die nur für uns vorübergehend Mittelpunkt waren, einmal ab, wie geringfügig die *sichtbare* Hinterlassenschaft dieser Jahrhundertumwälzungen ist. Die *spürbaren* Folgen hingegen, die über Katarakte von Brüchen zerschlissene Identität, tritt — verworren und voll Aggressivität — als Normalität und Alltag ans Licht.

Richard Wagner, Schriftsteller aus dem rumänischen Banat, seit 1987 ausgereist über Wien nach West-Berlin, empfand die Geschichte so :

Im Schaufenster eines Antiquariats in der Jordanstraße sah er eine Karte des Banats. Die Ortsnamen waren alle ungarisch geschrieben, so kam ihm die Karte fremd vor. Es war eine Karte der Jahrhundertwende, aus der Zeit, als die

Behörden seine Großeltern zwangen, in der Schule ungarisch zu sprechen. Der Großvater murmelte noch im hohen Alter bei Kopfrechnungen die Zahlen auf ungarisch.

Bendas Banater Karte hätte Ortsnamen in mehreren Sprachen gehabt. Wenn er seine Banater Karte jemandem beschrieben hätte, hätte man ihm geantwortet, es sei eine fiktive Karte. Aber sie entspräche der Realität, hätte er geantwortet, und er hätte im gleichen Augenblick gewußt, daß dieses Argument nicht zählt.⁴⁴

Rüdiger WISCHENBART



44. Richard WAGNER, *Die Muren von Wien. Roman*, Frankfurt/Main (Luchterhand Literaturverlag) 1990, p. 113.

AUTEURS DES CONTRIBUTIONS DE CE VOLUME

Dr. Andrea ALLERKAMP, lectrice, Département d'allemand, Université Paul-Valéry de Montpellier, route de Mende - B.P. 5043 - F- 34032 Montpellier Cedex.

François AMY DE LA BRETÈQUE, maître de conférences, Institut d'études cinématographiques, Université Paul-Valéry de Montpellier.

Prof. Dr. Achim AURNHAMMER, Institut für Neuere Deutsche Literatur, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, D-7800 Freiburg.

Prof. Dr. Albrecht BETZ, Germanistisches Institut in der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, Eilfschornsteinstraße 15, D-5100 Aachen.

Alain BLAYAC, professeur, Département d'anglais, Université Paul-Valéry de Montpellier.

Michel COLLOMB, professeur de littérature générale et comparée, Université Paul-Valéry de Montpellier.

Jean-Pierre COMETTI, maître de conférences, Département de philosophie, Université de Provence, 29 avenue Robert Schumann, F-13621 Aix-en-Provence Cedex 1.

Prof. Dr. Moritz CSÁKY, Institut für Geschichte, Universität Graz, Heinrichstraße 26/II, A-8010 Graz.

Maurice GODÉ, professeur, Département d'allemand, Université Paul-Valéry de Montpellier.

Ingrid HAAG, professeur, Département d'Etudes Germaniques, Université de Provence, 29 avenue Robert Schumann, F-13621 Aix-en-Provence Cedex 1.

Dieter HORNIG, maître de conférences, Section d'allemand, Université de Paris VIII, 2 rue de la Liberté, F-93200 St Denis Cedex 02.

Univ.-Doz. Dr. Endre KISS, Département d'Etudes Germaniques, Université de Budapest, 1143 Budapest, Népstadion ut 21, Hongrie.

Françoise KNOPPER, professeur, Section d'allemand, Université de Toulouse, 5 allée Antonio Machado, F-31058 Toulouse Cedex.

Jacques LE RIDER, professeur, Section d'allemand, Université de Paris VIII, 2 rue de la Liberté, F-93200 St Denis Cedex 02.

Gilbert MERLIO, professeur, Section d'allemand, Université de Bordeaux III, Domaine universitaire, 33405 Talence Cedex.

Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Germanistik, Universität Innsbruck, Innrain 52, A-6020 Innsbruck.

Univ.-Doz. Dr. Sigrid SCHMID-BORTENSCHLAGER, Institut für Germanistik, Universität Salzburg, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg.

Gerald STIEG, professeur, Institut d'allemand d'Asnières, Université de Paris III, 94 avenue des Grésillons, F- 92600 Asnières.

Prof. Dr. Peter SPRENGEL, Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, D-1000 Berlin 33.

Prof. Dr. Gotthart WUNBERG, Deutsches Seminar der Universität Tübingen, Wilhelmstraße 50, D-7400 Tübingen.

Prof. Dr. Walter WEISS, Institut für Germanistik, Universität Salzburg, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg.

Dr. Rüdiger WISCHENBART, Laudongasse 50/7, A-1080 Wien.



Les dessins de la couverture ont été réalisés spécialement pour ce volume par Jürgen SCHILLING, 24, rue Jean Clavel – F-11590 Sallèles-d'Aude.

TABLE DES MATIÈRES

	page
Présentation, par Maurice GODÉ, Ingrid HAAG et Jacques LE RIDER . . .	5
Vorwort von Maurice GODÉ, Ingrid HAAG und Jacques LE RIDER	9
Relations entre les avant-gardes	
<i>Tropen</i> de Robert Müller et <i>Bebuquin</i> de Carl Einstein — Un dialogue entre avant-gardistes, par Andrea ALLERKAMP	17
Verehrung, Parodie, Ablehnung : Das Verhältnis der Berliner Früh-expressionisten zu Hofmannsthal und der Wiener Moderne, par Achim AURNHAMMER	29
Hanns Eisler entre Vienne et Berlin, par Albrecht BETZ	51
Un poète viennois à Berlin : Albert Ehrenstein durant les années 1911-1920, par Maurice GODÉ	59
Avantgarde in Wien — ein Mangel und seine möglichen Ursachen, par Sigrid SCHMID-BORTENSCHLAGER	73
Karl Kraus et Elias Canetti à Berlin ou la “bousculade des noms”, par Gérard STIEG	85
Berlin et Vienne dans les fictions littéraires	
Vienne et Berlin dans la littérature anglaise de l'Entre-Deux-Guerres, par Alain BLAYAC	97
Hermann Broch et <i>Les Somnanbules</i> : Berlin, scène imaginaire, par Dieter HORNIG	101
Robert Musil zwischen Wien und Berlin, par Walter WEISS	113
Arts du spectacle	
<i>Liebelei</i> de Max Ophüls(1932), par François Amy DE LA BRETÈQUE . . .	121
Le tumulte noir : Joséphine Baker à Berlin et à Vienne, par Michel COLLOMB	129
Bronnen et Brecht. Dramaturgische Momentaufnahme einer Begegnung, par Ingrid HAAG	139
Alfred Polgar als Wiener Theaterberichterstatter der <i>Schaubühne</i> und der <i>Weltbühne</i> , par Sigurd Paul SCHEICHL	149
Schnitzler in Berlin — Schnitzler und Berlin, par Peter SPRENGEL . . .	163
Philosophie, histoire des idées	
La conception scientifique du monde ou Vienne contre Berlin, par Jean-Pierre COMETTI	183

Die Intellektuellen Mitteleuropas zwischen Wien und Berlin, par Endre KISS	197
Berlin et Vienne dans la rhétorique conservatrice du début du siècle, par Gilbert MERLIO	205
Wien und Berlin : Zum Thema Tradition und Moderne, par Gotthart WUNBERG	219
Sociologie, sciences sociales, histoire	
Pluralität und Wiener Moderne, par Moritz CSÁKY	233
Berlin et Vienne dans les relations de voyage (1900-1930), par Françoise KNOPPER	253
Antisémitisme et antisémites, réactions juives à l'antisémitisme à Vienne et à Berlin autour de 1900, par Jacques LE RIDER	267
Moderne Migranten : Auswanderung, Identität und Modernität in Wien nach 1910, par Rüdiger WISCHENBART	285
Les auteurs	303

CAHIERS D'ÉTUDES GERMANIQUES

- N° 1 (1972) — G. HERMANTIER, Relations spatiales et compléments en allemand moderne. — Y. CARBONNEL, La poésie dite "rococo" et le refus du monde. — R. GÉRARD, Kafka ou la difficulté d'écrire. — A. RUIZ, La place de l'Allemagne dans la formation des agents diplomatiques telle qu'on la concevait en France à la fin de l'Ancien Régime. — A. CALVIÉ, Zur Frage der Pressefreiheit im deutschen Vormärz. Entwürfe Ludwig Uhlands zu seiner Rede vom 5. November 1833. — J. GRANDJONC, Les émigrés allemands sous la Monarchie de Juillet — Documents de surveillance policière 1833 - février 1848. 75 F
- N° 2 (1978) — Y. CARBONNEL, La fin de la poésie rococo. Goethe à Leipzig, 1765-1768. — M. GODÉ, Les paradigmes politiques, philosophiques et esthétiques dans la revue expressionniste *Die Aktion* de 1911 à 1918. — G. JUGAN, La réception de *Mutter Courage* sur les scènes de l'Allemagne Fédérale. — R. SCHMIDT, L'infraction sémantique dans le discours expressionniste. — S. ALBERT, Schöpferische Erziehung und Gemeinschaftsbildung im Bauhaus. — M. CHARRIÈRE, Pour une lecture contrapunctive de *La Mort de Virgile*. — R. GÉRARD, Silence et parole dans l'œuvre de jeunesse de Musil. 60 F
- N° 3 (1979) — D. BRESSON, Texte et prosodie. — H. RÜNNEBURGER, Langues et métalangues. — Y. CARBONNEL, Les tournants d'un soldat-poète. Ewald von Kleist, 1715-1759. — J. SCHRAMKE, Wilhelm Heinse als Spätaufklärer. — A. CALVIÉ, Le Parlement de Francfort et la Contre-Révolution en Prusse. Un discours inconnu de Louis Uhland. — M.-A. ROY-JACQUEMART, Deux bibliothèques ouvrières sous le deuxième Reich : Köpenick et Breslau. À propos de la politique culturelle de la Social-Démocratie allemande. — S. ALBERT, La genèse festive de la peinture chez Emil Nolde et Wassily Kandinsky. — R. GÉRARD, Cogito corporel et morphogénèse. *Les Noces* de Robert Musil. — M. GODÉ, Le pacifisme de la revue expressionniste *Die Weißen Blätter*. — R. SCHMIDT, Causalité, simultanéité et expérience urbaine. Trois interrogations convergentes dans la littérature allemande au début du XX^e siècle. — G. JUGAN, L'expérience théâtrale de Piscator. — A. SAUVAL, La voie de Bitterfeld ou le discours dominant sur la littérature en R.D.A. dans les années soixante. 75 F
- N° 4 (1980) — H. RÜNNEBURGER, Esquisse d'une terminologie prosodique de l'allemand. — D. ROCHER, Essai sur la spiritualisation du Tristan de l'Estoire à Gotfried (I). — Y. CARBONNEL, La Courasche de Grimmelshausen et la Société de Cour. — R. GÉRARD, Traumland ou Trakl avant Trakl. — R. SCHMIDT, Découverte de la grande ville : l'appréhension du phénomène urbain dans les écrits extralittéraires au XIX^e siècle. — A. RUIZ, À l'aube du kantisme en France. Sieyès, Karl Friedrich Reinhard et le traité *Vers la Paix perpétuelle* (hiver 1795-1796), avec le texte inédit de l'adaptation française du traité par Reinhard. — J. GRANDJONC, En marge du *Manifeste* de Marx et Engels : le spectre du communisme. — Peter NETT, Politik und Geschichtsschreibung. Hermann Oncken und die französische Rheinpolitik vor 1870 und nach 1918. — Sabine BÉTOULAUD, Hanns-Erich Kaminski (1899-1960). Éléments de biographie. — A. CALVIÉ, Wilhelm Reich et Léon Trotsky. Lettres inédites (1933-1936). 80 F
- N° spécial. Utopie (Congrès de l'AGES, Aix-en-Provence, 1980) — P. BANGE, Le discours utopique. — B. BELHALFAOUI, Utopisches Erzählen nachgewiesen an Hesses *Glasperlenspiel*. — J. BRUN, Georg Lukács ou la fonction poétique. — M. GODÉ, L'utopie de la Gemeinschaft dans *Die Weißen Blätter*. — J. GRANDJONC, L'utopie en quête de science. Remarques sur l'utopisme social au XIX^e siècle. — J.-P. HAMMER, La fonction poétique de l'utopie. — J.-B. NEVEUX, Comment commencer, comment terminer un roman utopique. — A.-M. ROTH, Robert Musil et l'utopie. — A. SAUVAL, Utopie et production romanesque dans les années soixante en R.D.A. 60 F
- N° 5 (1981) — D. BRESSON, Les faits de topicalisation en allemand oral. — H. RÜNNEBURGER, Enseignement de la civilisation des pays de langue allemande dans le premier cycle du second degré (Instructions officielles et manuels scolaires). — Y. CARBONNEL, De la plaisanterie à la sagesse : la notion de "Scherz" dans la poésie de J.W.L. Gleim. — L. GUILLERMIT, Le droit des gens selon Rousseau et selon Kant. — A. RUIZ, À l'aube du kantisme en France. Le texte inédit de l'adaptation française du traité de Kant *Vers la Paix universelle* par Karl Friedrich Reinhard. — J. GRANDJONC, Remarques sur la notion d'antagonisme en philosophie de l'histoire ou de Kant à Marx et à Engels par l'intermédiaire des socialistes français (1784-1844). — A. CALVIÉ, La social-démocratie allemande et la dictature du prolétariat (1869-1891). — M. GODÉ, L'Adamisme ou l'utopie de la jeunesse dans la revue *Die Weißen Blätter*. — G. JUGAN, La mise en scène de *Leben des Galilei* en Allemagne Fédérale (1955-1969). — P. FOUCHER, Émigrés allemands et autrichiens en Pays d'Aix (1933-1939). — A. FONTAINE, Le Camp des Milles (septembre 1939-mars 1943). Historique provisoire. 80 F
- N° 6 (1982) — J. GRANDJONC, Comment ne pas écrire une biographie de Karl Marx. — A. CALVIÉ, A propos d'une traduction des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe. — D. ROCHER, Essai sur la spiritualisation du Tristan de l'Estoire à Gotfried (II). — Y. CARBONNEL, La "poésie rococo" est-elle rococo ? — M. GODÉ, Le "renouveau catholique" dans une revue de l'expressionnisme : *Die Weißen*

Blätter. — D. BRESSON, La langue et les relations grammaticales dans l'organisation du récit : *Kindheitsmuster* de C. Wolf. — T.M. TRAN, *Kein Ort. Nirgends*. Christa Wolf. Une façon d'être-hors-la-phrase. — H. RÜNNEBURGER, Prosodie des interrogatives allemandes (I). 60 F

N° 7 (1983) — M. CHARRIÈRE-JACQUIN, Le concave et le convexe. "Eine Art Einleitung" à *L'Homme sans qualités* de R. Musil. — U. MARTIN, *Der Sand aus den Urnen*. Zu Paul Celans erster Gedichtsammlung. — Y. CARBONNEL, Le rêve rococo. Essai sur la thématique du rêve chez les poètes rococo de l'École de Halle. — D. ROCHER, Les trois mariages du roman de Tristan. — M. E. GRANITO, Nämlich, und zwar : étude syntaxique et sémantique (I). — H. RÜNNEBURGER, À propos "eben" - Apropos "justement". — A. RUIZ, Les dernières étapes d'un jacobin allemand en exil : Johann Friedrich Hilscher, fonctionnaire de la République française, et sa fin à Paris de l'Empire à la Restauration (I). — J. GRANDJONC, À propos des relations des frères Blanqui entre eux et avec P.-J. Proudhon : quelques documents oubliés ou inédits. — A. CALVIÉ, Ernest Toller et Léon Trotsky. Cinq lettres inédites. — A. FONTAINE, Le théâtre du Camp des Milles, de septembre 1939 à janvier 1940. 75 F

N° 8 (1984) — D. ROCHER, Oswald de Wolkenstein, un Villon tyrolien ? Raisons et déraison d'une comparaison. — Y. CARBONNEL, Imagination et matière dans le *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen. — I. HAAG, Otilie la fascinante. À propos des *Affinités sélectives* de Goethe. — M.-O. BLUM, Catherine II de Russie dans les biographies de Mary Lavater-Sloman et d'Henri Troyat. — M. GODÉ, *Le Retour de Casanova* d'Arthur Schnitzler. — F. VO-CONG-TRI, *Der Hausierer* : une structure ouverte. — H. RÜNNEBURGER, Dérive vocalique et graphie bien tempérée de l'alsacien. — M.E. GRANITO, Nämlich, und zwar : étude syntaxique et sémantique (II). — A. RUIZ, Les dernières étapes d'un jacobin allemand en exil : Johann Friedrich Hilscher, fonctionnaire de la République française, et sa fin à Paris de l'Empire à la Restauration (II). 75 F

N° 9 (1985) — H. RÜNNEBURGER, Les consonnes du dialecte alémanique de Benfeld (Alsace). Étude phonographémique. — Y. CARBONNEL, Voyage et vêtement dans le *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen. — J. GIORDANI, Réflexions d'un Allemand, ami des "philanthropistes", sur un système d'éducation publique pour la France révolutionnaire. — R.-M. PILLE, Une visite impertune de Chateaubriand à Chamisso. — R. SCHMIDT, Untersuchung einer Gewebeprobe : Döblins Sprache in Berlin Alexanderplatz unter dem Mikroskop. — S. ALBERT, La figure du démiurge dans le cinéma allemand des années 20. — M. ROESKE, Féminité et narcissisme dans *Le Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse. — M.-O. BLUM, La lecture de l'œuvre de Barbara Frischmuth ou l'identification à une question. — G. JUGAN, À la recherche du désir perdu : *Der Park* de Botho Strauß. — A. SAUVAL, Tableau de la presse écrite quotidienne et hebdomadaire en R.D.A. Esquisse d'une typologie. 65 F

N° 10 (1986/1) Conscient, inconscient dans le texte littéraire — P. HENNINGER, *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud ou comment parle l'inconscient. — G. FAVIER, Le savoir des poètes. Freud lecteur de Jensen. — I. HAAG, *La Gradiva* de Jensen. Quelques notes de lecture. — P. HENNINGER, Autour de la *Gradiva*. — D. TASSEL, Ni musique ni folie. Hofmannsthal et le problème de l'écriture moderne. — I. HAAG, Les silences d'Emilia. À propos d'*Emilia Galotti*, tragédie bourgeoise de G.E. Lessing. — J.-J. ALCANDRE, Médecine et écriture dramatique. À propos du jeune Schiller. — J. LEFEBVRE, Nécessité et limites d'une lecture psychanalytique de *Penthésilée*. — J. MUTSCHLER, Le dit et le non-dit ou l'au-delà du langage dans *Travail à domicile* de Franz Xaver Kroetz. 75 F

N° 11 (1986/2) — R. LOSNO, *Leben der schwedischen Gräfin von G.* de C.F. Gellert (1715-1769). Essai de lecture psychanalytique. — R.-M. PILLE, La genèse de la première édition française de *Peter Schlemihl*. — J. LEFEBVRE, Codes non verbaux dans *Querelle entre frères chez les Habsbourg* de Franz Grillparzer. — S. ALBERT, Ernst Ludwig Kirchner et "l'art nègre". L'évolution d'un style pictural au contact de l'art océanien et africain. — J.-B. BRUNET-JAILLY, Littérature scandinave, traductions récentes. — J.-M. BOBILLON, *Ohne daß* : quelques remarques sémantiques et syntaxiques. — M. DALMAS, Marques linguistiques de l'interaction verbale. — J.-F. MARILLIER, La réduction coordinative dans les structures coordonnées de groupes verbaux. — M. PÉRENNEC, Négation et isotopie du discours : quelques observations sur la négation en allemand. — H. RÜNNEBURGER, "Ass geht jëtzt alles automatisch". Transcription graphique automatisée de l'alsacien de Benfeld. 60 F

N° 12 (1987/1) — D. ROCHER, Le débat autour du mariage chez les clercs et chez les écrivains "mondains" à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle. — R. LOSNO, Désirs et fantasmes dans les *Wahlverwandtschaften* de Goethe. — M. GODÉ, *Der Sturm* 1910-1932. Les grandes phases de la revue. — A. COMBES, Réflexions sur quelques machinations scéniques de la *Piscator-Bühne*. — A. SAUVAL, Die Theorie des sozialistischen Realismus in der DDR. Zur Diskussion in den 70er Jahren. — D. HEDRICH, Technique et art de l'idéogramme. Notes de lecture sur un poème de Rudolf Otto Wiemer. — D. BRESSON, Étude des propriétés syntaxiques d'expressions verbales psychologiques de l'allemand. — M. DALMAS, La demande d'information et de justification : son marquage dans le dialogue. — J.-F. MARILLIER, La coordination avec énoncé(s) non assertif(s). — H. RÜNNEBURGER, Connecteurs et opérateurs du dialecte alémanique de Benfeld (Alsace) (I). 65 F

N° 13 (1987/2) Exils et migrations d'Allemands, 1789-1945 — K. DIETRICH — M.-H. VARNIER, Les Allemands naturalisés en France de 1791 à 1848. — É. DÉSIDÉRI, Allemands et Autrichiens naturalisés en France de janvier à juillet 1914. — J.-M. DI COSTANZO, L'émigration allemande

en Algérie de 1830 à 1890. – A. RUIZ, Le retour "au pays des ancêtres" en 1795 du huguenot Charles-Guillaume Théremin. – R. GREGAREK, *Argos oder der Mann mit hundert Augen 1792-1793*. – M. WERNER, Les correspondants allemands de François Guizot. – H. JEANBLANC, La librairie Carl Reinwald en France dans la seconde moitié du 19^e siècle. – M. ESPAGNE, La carrière universitaire française d'un quarante-huitard allemand, Alexandre Büchner. – K. VOIGT, "Les Naufragés". L'arrivée dans les Alpes-Maritimes des réfugiés allemands et autrichiens d'Italie (septembre 1938-mai 1940). – J.-L. PANICACCI, La colonie allemande dans les Alpes-Maritimes de 1933 à 1945. – R. MIGUET – A. SOUYRIS, Deux peintres émigrés à Cagnes-sur-Mer, Jupp Winter et Heinrich Davringhausen. – Jp. GUINDON, Pour une saisie informatique de l'exil allemand et autrichien : l'exemple du Var (1933-1945). – P. LINGERAT – S. NARBUTT, Itinéraire d'un exilé : Ernst Erich Noth dans sa correspondance avec Jean Ballard. – V. PIERRE, Le "poète engagé". De l'exil allemand à la Résistance française. – Ch. KAMBAS, Briefwechsel aus der Emigration Walter Benjamin – Fritz Lieb – Dora Benjamin (1936-1944). – J. GRANDJONC, Thomas Mann und das Amsterdamer Comité Nederland-Duitsland im Sommer 1947. 100 F

N° 14 (1988/1) Sprachwissenschaft — J.-F. MARILLIER, Zur semantischen Definition der Koordination. – M. VUILLAUME, Können nebenordnende Konjunktionen und Konjunkionaladverbien keine größeren syntaktischen Einheiten als Sätze einleiten? – M. PÉRENNEC, Über- und Unterschreitung eines Grenzwertes. Überlegungen zu *schon* und *noch*. – M. DALMAS, Bewertung im argumentativen Handeln. – H. RÜNNEBURGER, Connecteurs et opérateurs du dialecte alsacien de Benfeld (Alsace) (II). – M.-H. PÉRENNEC, Von floatenden Quantoren und topikalisierten Nominalphrasen. – P. VALENTIN, L'anaphore dans le texte. – D. BRESSON, Der nominale Teil in den Funktionsverbgefügen. – G. FINKE-LECAUDEY, Untersuchung einiger parodistischer Verfahren in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. – Henri ZINGLE, Automatische Phonemisierung im Deutschen. 80 F

N° 15 (1988/2) — J.-F. MARILLIER, *Er läuft und läuft* ou la coordination intensive. – M. DALMAS, Bewertung im argumentativen Handeln (2. Teil). – N. MESLI, Classification des verbes simples et composés de l'allemand fondée sur les Aktionsarten. – D. BRESSON, Classification des verbes supports (*Funktionsverben*) de l'allemand. – J. DARMAUN, "Bonne" ou "mauvaise" Allemagne, un modèle caractéristique de glissement : les *Considérations d'un apolitique* de Th. Mann. – J. POUMET, L'opinion publique en RDA à travers les textes satiriques (1971-1980). – A. FAURE, La femme-île. La part de l'imaginaire dans le genèse du fragment dramatique de Goethe *Nausikaa*. – E. HÜNNECKE, Dichtung und Wirklichkeit. Zur Poetologie des Lyrikers Paul Celan. – F. SALVAN-RENUCCI, Bildung in der Gemeinschaft. Ein Vergleich von Gottfried Kellers *Das Fähnlein der Sieben Aufrechten* und Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. – C. MANFREDINI, Hermann Hesse et l'Orient. – G. KRAUSE, Text und 'Rapport'. Zur Produktion des Einverständnisses. – Y. HOFFMANN, Fragmente einer Sprache des Konsums. Zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. 80 F

N° 16 (1989/1) Broch. — Colloque de Paris : A. KERN, Broch et son temps. – G. SCHLOCKER, Le poète artificiel. – R. THEBERGER, La curieuse genèse d'un roman en nouvelles. – F. KNIFFKÉ, Remarques sur *Une légère déconvenue* (1933) de Broch. – M. SARRABEZOLLES, Virgile et Broch. – J.-M. RABATÉ, Broch, traduit. – J.-P. BIER, Lecture des *Somnambules*. – C. KLEIBER, La liberté d'action dans *Les Somnambules*. – E. KISS, Broch im Lichte der poststrukturalistischen Philosophie. – P. OZZARD-LOW, Barraqué Broch Heidegger. A Philosophical Introduction to the Music of Jean Barraqué. — Colloque de Lyon : R. THEBERGER, Le problème du non-retour chez Broch. – F. DERRÉ, Quelques réflexions sur *Die Entsöhnung*. – J. LEFEBVRE, Renaissance, Réforme et Moyen Âge dans la philosophie de l'histoire chez Broch. – M.-H. PÉRENNEC, *Der Tod des Vergil* : délire verbal ou création langagière ? Le point de vue d'un grammairien. – J.-Ch. MARGOTTON, Le rationnel et le mythique dans le roman *Die Verzauberung* de Broch. – D. HÉDRICH, Techniques de représentation dans *Nuage passager* de Broch. 80 F

N° 17 (1989/2) — J. GRANDJONC/Ph. JOUTARD, La perversion du travail d'historien. – Ch. EGGERS, Jubitz' Reise durch die Internierungslager im Süden Frankreichs. – N. HUBERT-GUÉRAUD, Eine Stimme der französischen Internierungslager : die Zeitschrift *Aufbau / Reconstruction*. – R. LOSNO, Luther : *Von der Freiheit eines Christenmenschen*. – Y. CARBONNEL, Barock und Rokoko : zwei Pole einer Spannung. – Ch. MARRET-GEITNER, Révolution française et mises en œuvre du *Danton*. – D. HARTH, Woyzeck, un "fou raisonnant" ? – F. SCHANEN, Ornament und Referenz auf Trakls Dichterweg. – M.-O. BLUM, *Narcisse et Goldmund* de Hermann Hesse. Révoltes et conquêtes. – J. LEFEBVRE, Critique de la culture, critique de la civilisation dans *Le Jeu des perles de verre*. – J.-Ch. MARGOTTON, Littérature et peinture chez Hermann Hesse. – J. DARMAUN, *Fiorenza*. L'image de Florence chez Thomas Mann. 80 F

N° 18 (1990/1) — U. MARTIN, Freude Freiheit Götterfunken. – G. FINKE-LECAUDEY, L'argumentation dans *Les Discours de Zarathoustra*. – M. PÉRENNEC, *Eigenlich et überhaupt*. – B. APFELBAUM, Zur Konstruktion von Modalität in der Fremdsprache. – M. VUILLAUME, Approbation et désapprobation indirectes. – J.-F. MARILLIER, Les prédicats complexes : un concept superflu. – N. SAVALL, Les préverbes adjectivaux. – M.H. PÉRENNEC, Mutmaßungen über *als*-Appositionen. – B. COUDURIER, Fachsprachenvermittlung zwischen Grenzen und Möglichkeiten. – D. PIC, Lecture-souvenir du "Roi des Aulnes". – J. DARMAUN, La bohème italienne du jeune Th. Mann. – C. ERHART, Dekadenz, Ästhetizismus, Faschismus – Alles, nur keine Ironie. – G. KRAUSE, Echos letzter verzwei-

N° 19 (1990/2) Littérature et Société dans les pays de langue allemande (1910-1930) — D. ROCHER, Réception du Moyen Âge par les écrivains allemands avant et après la "Grande Guerre". – Y. CARBONNEL, *Vanitas et Memento mori* dans la poésie de Trakl. – R. SCHMIDT, L'urbanisation, contexte de la poésie expressionniste. – D. BRESSON, Langage et dialogues dans la *Lulu-Tragédie*. – S. ALBERT, Eine Untersuchung der Beziehung von Bild und Titel bei Klee im besonderen Hinblick auf die Rezeption. – F. SALVAN-RENUCCI, Richard Strauss und seine Textdichter. – J.Ch. MARGOTTON, Les Lieder de Gustav Mahler. – Cl. CHEVALIER, *Die Schwärmer (Les Exaltés)* de Robert Musil. – I. HAAG, Überlegungen zu Brechts Bühnen-Revolution. – J. GRANDJONC, "Les Prussiens masqués". – J.M. PAUL, *Les Betrachtungen eines Unpolitischen* de Th. Mann. – J. DARMAUN, Crise révolutionnaire et problème juif à travers le *Journal* (1918-1921) de Th. Mann. – A. SAUVAL, *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara*. – M. GODÉ, *Angst* de Stefan Zweig. – P. KRAUSS, Les Baltes dans l'œuvre d'Eduard von Keyserling. – G. IMHOFF, Utopie et Modernité. – J. MENANT, Les pays de langue allemande dans l'œuvre de Sperber. – M.O. BLUM, *La Rose* de R. Walser : pièges et leures de la société. 80 F

N° 20 (1991/1) Lectures du texte de théâtre — I. HAAG, Lire le texte de théâtre. – M. DALMAS, Aspettes des Dialogs in *Romulus der Große* von Friedrich Dürrenmatt. – A. BETTEN, Der Monolog als charakteristische Form des deutschsprachigen Theaters der achtziger Jahre. – R. THIEBERGER, L'écrit et l'oral. – S.P. SCHEICHL, Wer spricht bei Raimund hochdeutsch ? – M.-O. BLUM, *Les Iphigénie* de Hauptmann. – C. ERHART, Anmerkungen zur Sprachlosigkeit im expressionistischen Drama. – D. HEDRICH, Raimund und die Kunst des Spektakulären. – G. JUGAN, *La Mort de Danton* : mode d'emploi. – J. LEFEBVRE, Pour une lecture psycho-historique du *Prince de Hombourg*. – Ch. MARRETT-GEITNER, De la contrainte du texte à la liberté du jeu théâtral. – G. FINKE-LECAUDEY/J.-P. RAF-FAELI, Passage du texte dramatique à la scène. – J.-Ch. MARGOTTON, Le dramatique dans l'opéra. – F. SALVAN-RENUCCI, *Betrachtungen zur Zauberflöte*. – G. KRAUSE, Das Theater gegen die Schrift. – Y. HOFFMANN, Zu Elfriede Jelineks Stück *Krankheit oder Moderne Frauen*. – A. STRASSER, Die Minderleister von *Peter Turriani*. – G. FISCHBORN, Zur Krise der Autor-Subjektivität in Ostdeutschland. – J.-Cl. FRANÇOIS, *Die Bauern* de Heiner Müller. 80 F

N° 21 (1991/2) — D. OBSCHERNITZKI, Christa Wolfs Erzählungen *Was bleibt* und *Kassandra*. – A. ALLERKAMP, Anmerkungen zu Hubert Fichtes Entwurf poetischer Doubles. – E. AURENCHÉ, Contribution à l'assimilation du passé nazi : *Hecke* de Hanns-Josef Ortheil. – D. HARTH, Literatur trotz Geschichte. Eine Alfred-Andersch-Lektüre. – A. FAURE, Le père-vautour. Essai d'interprétation de *Der Geier* de Franz Kafka. – G. FOIS-KASCHEL, Die Verlagerung des Schwerpunkts — von Kleists Aufsatz "Über das Marionettentheater" zu Rilkes "Vierter Duineser Elegie". – R.-M. PILLE, *Peter Schlemihl* récit initiatique ? Essai de lecture anthropologique. – A. CALVÉ, Les sources françaises de la formule de Winkelmann "Edle Einfalt und stille Größe". – Y. CARBONNEL, La guerre de Trente Ans dans le *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen. Références historiques et nécessités romanesques. – M. VUILLAUME, *Das Wort Zeit*. Au sujet d'un texte de Peter Handke. – M.-H. PÉRENNEC, Ironie et polyphonie dans la nouvelle de Hildesheimer "Das Ende einer Welt". – B. GIRIBONE, Die sprachlichen Mittel des Rätsels. – B. ULLMANN, Komplexe deutsche Richtungsverben und ihre Übertragung ins Französische. – D. BRESSON, Zur Analyse nominaler relationaler Komposita im Hinblick auf die maschinelle Sprachverarbeitung. – H. RÜNNEBURGER, Plaidoyer pour un dictionnaire monolingue alsacien informatisé de l'(alémanique) alsacien. – R. GREGAREK, Joutes franco-allemandes autour du thème de la paix sociale. – D. BOSQUELLE, L'Institut Français de Berlin dans les années trente. 80 F

N° 22 (1992/1) Regards sur le XVIII^e siècle allemand — P. CHEVALIER, Sur un dialogue de J.K. Wezel. – M. GILLI, Les Français vus d'Allemagne pendant la Révolution française. – J.-P. LARTHOMAS, Sensibilité, sens commun et sentiment moral chez Kant. – R. LOSNO, Les idées et les mots dans l'essai de Kant : *Was ist Aufklärung* ? – J.-Ch. MARGOTTON, Les oratorios de Haydn et l'esprit de l'*Aufklärung*. – J. MONDOT, Stratégies émancipatrices. – A. NIVELLE, Fundamentalismus in der Aufklärung. – M.-O. BLUM, *Philotas* de Lessing. Le dire et le faire. – M.-R. DIOT-DURIATTI, *Minna von Barnhelm*. Lessing, le joueur. – A. FAURE, *L'Empfindsamkeit* et le *Kitsch*. – G. HORN, Ansichten der Jenaer Frühromantik. – J. KOHNEN, *Mit dem Glockenschlag Zwölf*. – R. KREBS, Hermann au temps des lumières. – A. PÖTHE, Das Bild der Kindheit in Goethes *Werther*. – G. PONS, Les Allemands et Lessing de 1945 à 1968. 80 F

N° 23 (1992/2) Beiträge zur Lexikologie und Lexikographie des Deutschen — W. MOTSCH, Zur Analyse von Derivationen. – J.-M. BOBILLON, Zu Komposita auf *-mann, -frau* & Co. – M. PÉRENNEC, Zur semantischen Beschreibung der Verbpräfixe : Überlegungen zu *ein* und *aus*. – G. FINKE-LECAUDEY, Poetische Verfahren der Wortbildung in *Also sprach Zarathustra*. – J. SCHRÖDER, Fortbewegungsverben im Schnittpunkt von Wortbildung, Semantik und Syntax. – N. MESLI – D. BRESSON, Nominale Prädikate und Funktionsverben bei Martin Luther. – J. KUBCZAK – H. SCHUMACHER, Eine lexikographische Beschreibung mit kontrastive Ausblick. – W. TEUBERT, Zur Behandlung von Präpositionalattributen im Wörterbuch. – B. APFEL-

BAUM, Verfahren der Versprachlichung von enzyklopädischem Wissen in deutsch-französischen Tandems. – D. DOBROVOL'SKIJ, Zur deutschen Phraseographie. – C. HEGEDÜS, Zum Phraseologiegebrauch in der Werbung. – R. MÉTRICH, Zur Konzeption eines deutsch-französischen Partikelwörterbuches. – H. RÜNNEBURGER, Dictionnaires de l'alsacien et traitement informatisé du corpus. – H. DUPUY-ENGELHARDT, M.-J. MONTIBUS, SELEX – Banque de données en sémantique lexicale. 80 F





BULLETIN DE COMMANDE

à retourner directement à l'administration de la revue :

CAHIERS D'ÉTUDES GERMANIQUES

Université de Provence
29, avenue Robert Schuman
13621 Aix-en-Provence Cedex

NOM : PRÉNOM :
Adresse personnelle :
.....
Adresse administrative :
.....

- désire recevoir : exemplaire(s) des *Cahiers d'Études Germaniques* N°
au prix de 80,00 F (franco)

- désire s'abonner à partir de 1993 au tarif de 150,00 F l'année (2 numéros)

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ou postal établi à l'ordre de :

RÉGISSEUR RECETTES CAHIERS D'ÉTUDES GERMANIQUES — CCP MARSEILLE 94 01 12 A
pour l'étranger, règlement en monnaie française uniquement.

Désire recevoir une facture : OUI NON



BESTELLSCHHEIN

Bitte zurückschicken an :

CAHIERS D'ÉTUDES GERMANIQUES

Université de Provence
29, avenue Robert Schuman
F. 13621 Aix-en-Provence Cedex

Bitte in Druckschrift ausfüllen

ZUNAME : VORNAME :
ANSCHRIFT :
.....
.....

- Hiermit bestelle ich Exemplar(e) *Cahiers d'Études Germaniques* Nr.
(80,00 FF portofrei)

- abonniere ich die *Cahiers d'Études Germaniques* ab 1993 (jährlich FF. 150 2 Hefte)

Zahlung erfolgt durch Post- oder Bankscheck (*ausschließlich in frz. Francs*)

RÉGISSEUR RECETTES CAHIERS D'ÉTUDES GERMANIQUES — CCP MARSEILLE 94 01 12 A

Composition, maquette et mise en page

Dominique BLANC

13100 AX-EN-PROVENCE

tél. 42 21 58 25 — fax 42 23 02 53

