

Studia austriaca XXIV

Paul Celan • Gerhard Fritsch • Thomas Bernhard
Hans Sedlmayr • Meyer Schapiro
Arthur Schnitzler • Sebastian Brunner
Rainer Maria Rilke • Robert Musil

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2925

Vol. XXIV

Year 2016

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1992

Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)

On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the first page of a manuscript by Peter Handke
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Studia austriaca
Vol. XXIV – Year 2016

Table of Contents

Jürgen C. Thöming – <i>«Die Blume Heute schmilzt hinweg». Paul Celans Signale zum Ertrinkenstod</i>	p. 5
Stefano Apostolo – <i>Il muschio della memoria. Echi del passato in “Moos auf den Steinen” di Gerhard Fritsch. Con una postilla su Thomas Bernhard</i>	p. 29
Olaf Briese – <i>Die konservative Seite des Lachens. Sebastian Brunners Romansatire «Die Prinzenschule zu Möpselglück» (1848)</i>	p. 47
Ian Verstegen – <i>Obscene History. The Two Sedlmayrs</i>	p. 73
Martin Anton Müller – <i>Neuerscheinungen zu Arthur Schnitzler</i>	p. 95
Nicholas Reynolds – <i>Echoes of the Absolute. Rainer Maria Rilke’s «Buch der Bilder»</i>	p. 109
Martin A. Hainz – <i>Augen – Blick. Miniatur zu Robert Musil</i>	p. 131
Call for papers	p. 135

Jürgen C. Thöming
(Dresden)

«Die Blume Heute schmilzt hinweg»
Paul Celans Signale zum Ertrinkenstod

Jörg Fröhlich (Nordhorn) gewidmet

Abstract

Numerous readers of Celan, among them Giuseppe Bevilacqua and John Felstiner, have pointed out diverse references to death by drowning. This biographical paper picks up evidence systematically and chronologically, thereby rejecting any «special attraction» to the element of water. By focussing Celan's poem *Kenotaph*, we can see a clear connection to the «Goll affair». Only in 1967, when the poem *Brunnengräber* was written, plans for death by drowning became apparent. Such plans further developed in renditions of Dupin and Rokeah. Gisèle Celan-Lestrange's graphic *Les flots se ferment* also deals with this issue. Celan's personal statements before his death reveal a strong interest in Hölderlin.

I. Leben in Todesnähe

Gisèle Celan-Lestrange veränderte nach dem Tod ihres Mannes den Titel ihrer Radierung *Départ* in *Les flots se ferment*. Sie erklärt also die hauptsächlichen Bildgehalte beider Titel für ungefähr deckungsgleich.

Paul Celan hat die Signale für seinen Tod im Wasser über einen längeren Zeitraum hin ausgestreut auf mehreren Ebenen¹. Über die existentiellen momentanen Hilferufe hinaus können in mehreren Texten Spuren von insistierender Sinnfindung erkannt werden. Der einsame Sterbende ohne religiöse Bindungen mag durch suggestive poetische Bilder vom Ur-Element Wasser "Tröstendes" erfahren haben. Das wird besonders deutlich in dem Gedicht *Amen* des israelischen Lyrikers David Rokeah, das in Paul Celans Übersetzung wenige Wochen vor seinem Tod in der "Neuen Zürcher Zei-

¹ Ruven Karr hat z.B. ein Fragment vom Anfang der 1950er Jahre aus Band XI der Historisch-kritischen Ausgabe (S. 492) ans Licht gebracht: "Sehr weit von hier lieg ich im Todesreich / Die Blume Heute schmilzt hinweg". Karr: *Die Toten im Gespräch*, S. 241.

tung“ erschien. Ein Abschiedsgestus in einem auch deutschsprachigen Land, doch nicht in der BRD oder in Österreich.

Neben anderen haben Giuseppe Bevilacqua – ein Duzfreund Celans – und Ruven Karr die indirekten Hinweise auf eine Selbsttötung beschrieben. Ich referiere hier die Ergebnisse Wolfgang Emmerichs, der u.a. die Nähe zu den Werken früh Gestorbener hervorhebt:

Vermutlich sah Celan sich auch immer, antizipierend, in einem Kontext mit all jenen geliebten und verehrten Menschen, die ungefähr im gleichen Alter wie er, nämlich Ende Vierzig, aus dem Leben geschieden waren: Marina Zwetajewa, Sergej Jessenin [...] und Walter Benjamin, die sich selbst den Tod gegeben hatten, und Ermordete wie die Eltern und Ossip Mandelstam. Auch die Selbstmorde anderer von den Nazis Verfolgter – Ernst Toller, Walter Hasenclever, Ernst Weiß, Stefan Zweig, Klaus Mann – sind ihm wohl immer präsent gewesen.²

Ich füge hinzu, dass Vincent van Gogh ein wichtiger Künstler für Celans Leben war und dass er mit seiner Frau, der Graphikerin – sie hatte 1945 bis 1949 Malerei und Graphik studiert – im Mai 1964 das Van Gogh-Museum in Amsterdam besuchte. Kann man die Bilder ansehen, ohne die Selbsttötung des 37-jährigen Malers zu bedenken? Hier war das Ölbild (73 x 60,5 cm) *Pietà* (1885) zu sehen, das der Maler nach einer Vorlage Eugène Delacroix' in Saint Rémy gemalt hatte: eine strahlend schwebende Maria in blauen Gewändern mit der bewusst hässlich gemalten Leiche ihres Sohns neben sich, van Goghs Selbstbildnis. Paul Antschel hatte einen Buntdruck der *Pietà* 1938 in seinem Zimmer hängen; ein erstaunliches Bekenntnis eines 18-jährigen jüdisch-gläubigen Gymnasiasten. Über Gründe und mögliche Funktionen einer solchen Bild-Wahl gibt es noch keine Hypothesen. Die (platonische) Freundin Edith Horowitz erwähnt es nur als Stimmungselement. Deren Hinweis aber, Celans Gedicht *Kenotaph* sei das erste Signal für einen möglichen Tod durch Ertrinken³, soll hier Anlass sein, *Kenotaph* näher zu analysieren.

II. Widerstands-Ironie: *Kenotaph* (1954)

Edith Silbermanns zusammenfassende Hypothese aber würde eine Selbsttötungs-Depression völlig entpolitisieren: «Das Wasser scheint eine besondere Anziehung auf ihn ausgeübt zu haben»⁴.

² Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*. Reinbek (3. Aufl.) 2001, S. 168.

³ Edith Silbermann: *Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation*. Aachen (2., veränd. Aufl.) 1995, S. 60 [zuerst 1987].

⁴ Ebd., S. 69.

Die beste Kennerin, auch der antisemitischen Stimmen im westdeutschen Feuilleton der 50er Jahre, Barbara Wiedemann, macht in ihren Studien indirekt auch deutlich, dass *Kenotaph* nicht hätte entstehen können ohne die niederträchtigen Briefe der Goll gegen Celan im August 1953 und ohne die Mai-Ausgabe 1954 des *Mercur* mit dem Artikel *Fünf junge Lyriker*⁵ eines Publizisten Hans Egon Holthusen:

Das Gedicht ist wohl das erste, das entstanden ist, nachdem Celan am 25.3.1954 den Rundbrief von Claire Goll [...] in Form des an den S. Fischer Verlag verschickten Exemplars zur Kenntnis genommen hatte.⁶

Dass der Dichter selbst diese Infamien vom August 1953 erst ein halbes Jahr später lesen konnte, hat einen einzigen Grund: Keiner nahm diesen maliziösen Schwachsinn ernst – außer Menschen mit antisemitischen Resentiments. Celan schreibt am 26.3.1954 an seine Frau: «Aber niemand hier nimmt das ernst, die Sache ist in der Tat in ihrer Schändlichkeit allzu durchsichtig. Ich denke nicht mehr daran» [übersetzt]⁷.

Kenotaph setzt genau diese Einstellung um. Es ist eine Persiflage mit ironischem Charme auf das verstiegene Holthusen-Geschwätz und die maliziösen Lügen der Goll. Mit souveränem ironischen Sprechen konnte der Verfasser die erlittenen Verletzungen relativieren. Lange brachte er diese sich selbst verleugnende Stärke nicht auf, sondern konnte nicht anders, als den Aggressionen seiner deutschsprachigen Leserschaft und den unmotivierten mörderischen Nachstellungen der Goll unermüdlich argumentativ Widerstand zu leisten. Ein früher Tod war die sehr direkte Folge; nicht die Folge der Czernowitz-Erlebnisse, sondern die der antisemitischen Anfälligkeiten der kulturellen Eliteschichten seiner Zeit.

KENOTAPH

Streu deine Blumen, Fremdling, streu sie getrost:
du reichst sie den Tiefen hinunter,
den Gärten.
Der hier liegen sollte, er liegt
nirgends. Doch liegt die Welt neben ihm.
Die Welt, die ihr Auge aufschlug
vor mancherlei Flor.
Er aber hielts, da er manches erblickt,

⁵ Teilabdruck aus Holthusen, *Ja und Nein*, München 1965, S. 154-165.

⁶ Paul Celan: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2003, S. 639.

⁷ Paul Celan – Gisèle Lestrangé. *Briefwechsel*. Brief 32.

mit den Blinden:
 er ging und pflückte zuviel:
 er pflückte den Duft –
 und die's sahn, verziehn es ihm nicht.
 Nun ging er und trank einen seltsamen Tropfen:
 das Meer.
 Die Fische –
 stießen die Fische zu ihm?⁸

Es würde nicht verwundern, wenn Celan für Holthusens beleidigende Bezeichnung «Fremdling» im altgriechischen Kultur- und Wörterbuch bei *bárbaros* und *xénos* nach lyrisch Bearbeitbarem gesucht hätte, um dann das seltene Wort *kenotáphion* zu bevorzugen. Da die Meeresnähe vorausgesetzt wird und die 2. Zeile einen Gestus suggeriert, bei dem Blumen “hinunter” geworfen werden, ist eine felsige Küste, an der griechische Sprache verstanden wird, naheliegend.

Im 7. und 6. Jahrhundert v.u.Z. haben die griechischen Flotten nicht nur das östliche Mittelmeer kolonisiert, sondern der Pontos Euxeinos – ironisch für “Gastlichkeit” – besteht an seinen Küstenstreifen zu $\frac{3}{4}$ aus ionischen Kolonien. Das Mündungsgebiet des Dnjestr ist die Kolonie Tyras, am Dnjepr liegt Olbia, die südliche Krim und der gesamte Schwarzmeerstreifen zwischen Phasis und Bosporus ist ionisch. Zwischen Donaudelta und Bosporus wechseln ionische und dorische Küstenkolonien ab. Die Schwarzmeerküsten blieben mindestens bis zur Mitte des ersten Jahrtausends n.u.Z. römisch-ost-römisch. Dieses Meer erlebte Antschel als schicksalbestimmende Region seiner früheren Twen-Zeit. *Kenotaph* scheint hinzuzufügen, dass er die 1000-jährige griechisch-römische Geschichte um den Pontos auch als seinen eigenen kulturhistorischen Hintergrund sah, ähnlich wie es z.B. der von Celan übersetzte Ossip Mandelstam empfindet, der mit seinem Gedichtband *Tristia* selbstverständlich auf Ovid anspielt, der nach achtjähriger Verbannung aus Rom im Exil in Tomi am Schwarzen Meer 18 n.u.Z. starb.

Der von Holthusen als «Fremdling» beleidigte Dichter könnte hier also “heimisch” sein und den Spieß umdrehen gegen die keltischen und germanischen Barbarenstämme der Frühzeit.

Die ersten Zeilen von *Kenotaph* beginnen mit einer kunstvollen Blumenmetaphorik, die das ganze Gedicht bestimmt. Sofort wird auch klar, dass es

⁸ Die Gedichte aus Barbara Wiedemanns Ausgabe von 2003 weise ich nicht einzeln nach. Vgl. Anm. 6.

sich nicht um einen Toten handelt. Das leere Grab ist auch eine sarkastische Replik auf Holthusens «Wesen, die es nicht gibt». Die Blumen des Fremdlings stehen metaphorisch für Dichtung. Es sei nur erinnert an die griechische Blüte, *ánthos*, die gesammelt zu *anthologia* wird, oder an Baudelaires bekanntes Buch *Les fleurs du mal*.

Celan unterscheidet zwischen Blumen und «mancherlei Flor», den Barbara Wiedemann als Nietzsche-Zitat identifiziert hat: Die Kunst muss manchmal herhalten als «Flor des unreinen Denkens», um den Alltag erträglich zu machen. Es geht, selbstbewusst und wahrheitssuchend, um Celans eigenes Dichten. Anspruchsvoll reflektierend und mit innovativer Sprache stellt sich der Autor Gedichte vor und schließt bewusst die Augen vor der Poesie des Mainstream. Aus dieser Vorstellung des Blindseinwollens gelingt Celan ein unvergleichlich neuartiges und nicht abnutzbares synästhetisches Bild: «er pflückte den Duft» – 1957 fand der Dichter zum Gedicht *Blume* das schöne Bild «Blume – ein Blindenwort».

Die mit ironischem Charme gesponnene Leichtigkeit von *Kenotaph*, das als Antwort auf eine Kränkung gelten soll, ist bis in die Erstveröffentlichung hinein durchgehalten. Es kann kein Zufall sein, dass Celan das Gedicht am Ort des Verlages der Goll veröffentlichte: Maria und Franz Vetter Verlagsbuchhandlung, Thal / St. Gallen. Am 25.12.1951, am geheiligten Tag christlicher Geschenke, hatte Franz Vetter dem Übersetzer von Yvan Golls *Chansons Malaises* einen markant kränkenden Absagebrief – wahrscheinlich von der Goll diktiert – geschrieben. Im *hortulus*, St. Gallen, wurde *Kenotaph* im September 1954 veröffentlicht.

In Celans wichtigstem Satz, «er pflückte den Duft», geht es nicht um Motiv-Variationen der alten Bilder, so hält der Sprechende seinen banalen Kritikern vor, es geht um einen Qualitätssprung des lyrischen Sprechens, der dem Dichter so oft gelungen ist. Die westdeutschen Literaturkritiker sind gemeint und auch die Goll mit ihrer völlig einseitigen Sicht – ausschließlich fixiert auf die Gedichte Yvan Golls, die sie sogar verfälscht – : «und die's sahn, verziehn es ihm nicht».

Neben der dichterischen Fähigkeit, «den Duft zu pflücken», schreibt sich Celan noch die Fähigkeit zu, «zur Tiefe zu gehn».

Das poetologische Bekenntnis «Streu deine Blumen [...] den Tiefen hinten» am Anfang von *Kenotaph* suche ich hier weniger auf Georg Heyms «Laß mich zur Tiefe gehn» zu beziehen, obwohl Celan hier 1951 mit einer bemerkenswerten Inversion übersetzt: «laisse-moi au fond aller»⁹. Ich ver-

⁹ Wie Anm. 7, Brief 106.

suche vielmehr einen Meridian zu Ossip Mandelstam (1891-1939) hervorzuheben. Barbara Wiedemann und John Felstiner machen unabhängig von einander darauf aufmerksam. Celan übersetzt 1959 *DIE FREIHEIT, DIE DA DÄMMERT, LASST UNS PREISEN* aus dem Band *Tristia*, St. Petersburg 1922. Die Vorstellungssuggestive¹⁰ «dämmern», als Schiff «zur Tiefe gehen», «die Erde schwimmt» können sowohl positiv als auch negativ besetzt sein. Die Zeitenwende der russischen Revolution ist noch nicht entschieden 1922: «Nun, wir versuchen es: Herum das Steuer!». Celan verwendet die nach Mandelstam zitierte Redewendung in der Mittelzeile des Gedichts:

Wer, Zeit, ein Herz hat, hört damit, versteht:
Er hört dein Schiff, Zeit, das zur Tiefe geht.¹¹

Diese Tiefe-Metaphorik beherrschte schon Celans Wiener Rede *Edgar Jené und der Traum vom Traume* vom April 1948:

- Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe [...]
- Ohne Zahl waren diese Straßen [...] jede bot mir ein anderes Augenpaar, die schöne Wildnis auf der anderen, tieferen Seite des Seins zu betrachten.
- blicke ich einer neuen Helligkeit ins Auge. Sie sieht mich seltsam an [...] lebt sie jedoch jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens [...] und sie ist von Gestalten bewohnt, die ich nicht wiedererkenne, sondern erkenne in einer erstmaligen Schau.
- mein Gehör ist hinübergewandert in mein Getast, da wo es sehen lernt; mein Herz erfährt, nun, da es meine Stirn bewohnt, die Gesetze einer neuen, unausgesetzten und freien Bewegung.¹²

Das Ende der dritten *Kenotaph*-Strophe zeigt die übelwollenden Kritiker: «verziehn es ihm nicht». Der Sprechende antwortet in der letzten Strophe nicht mit dem erwarteten Pathos des Gekränkten, sondern entschließt sich zu sarkastischer Ironie, die sich naiv stellt: Sollten die Kritiker gedacht haben, ich würde mir vielleicht das Leben nehmen, so antworte ich mit einer ironisch pointierten Wassertod-Szene. Da ich als Autor angeblich nur eine «innere Wirklichkeit» erlebe und mit einer «Mythologie von Wesen, die es nicht gibt»¹³ befasst bin, müssten die Fische im Meer die Probe aufs Exempel

¹⁰ Ich entleihe den Terminus "Vorstellungssuggestiv" Anton Marty (*Psyche und Sprachstruktur*. Bern 1940).

¹¹ Paul Celan: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt/M. 2000, Bd. 5, S. 103.

¹² Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt/M. 1986, Bd. 3, S. 155-158.

¹³ Barbara Wiedemann: *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*. Frankfurt/M. 2000, S. 206-208.

abgeben. Eine Selbsttötung wird nur für denkbar möglich gehalten, eine Androhung ist es nicht, eher ein – stolzer – Hilferuf an Freundinnen und Freunde.

III. Rimbaud: *Le bateau ivre* (1957)

Die seelische Stärke und besonnene Widerstandskraft, die Paul Celan 1954 in *Kenotaph* zeigt, ist auch noch 1957 bei der Übertragung von Rimbauds *Le Bateau ivre* (1883) und in der Begeisterung über das Gelingen am Werk. Für den Insel-Verlag hatte schon K. L. Ammer 1908 Rimbaud übersetzt, und dessen Villon-Übersetzung regte Bertolt Brecht an. Dass es zum *Dickicht der Städte* (1923) und zur *Dreigroschenoper* (1928) Plagiats-Ärger gab, schreckte 1957 weder den Verlag noch den Übersetzer ab.

Celans Übertragung schuf wirkmächtige Bildsequenzen, die im Bewusstsein des Autors selbstsuggestive, aber doch auch realitätsfundierte Fühlweisen dem Meereselement gegenüber auslösen konnten.

Der letzte deutschsprachige Schriftsteller, der Lyrik als Seinsgrund noch zu leben wagte, fand bei dem jungen Rimbaud eine zentrale Metapher für sein Leben und Sterben.

*Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Des Meers Gedicht! Jetzt konnt ich mich frei darin ergeben.
Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein in milchigen Strahl.
O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer!
O du mein Kiel, zersplittere! Und über mir sei Meer!
Und gäb es in Europa ein Wasser, das mich lockte,
so wärs ein schwarzer Tümpel, kalt, in der Dämmernis,
an dem dann eins der Kinder, voll Traurigkeiten, hockte
und Boote, falterschwache, und Schiffchen segeln ließ'.*

Le Bateau ivre muss keineswegs für eine Dichtung von Untergängen oder gar vom "Untergang" gehalten werden, wie Joachim Seng in seinem schönen Essay für die Insel-Ausgabe 2008 zu zeigen versucht¹⁴. Jeder Gedanke an persönliches Weiterleben nach dem Tod ist negiert. Der Gedanke, dass es Kinder geben wird, lenkt vom eigenen Sterben ab, und in der letzten Strophe scheint das *Bateau* weiterzufahren wie "lebend".

¹⁴ Arthur Rimbaud: *Das trunkene Schiff / Le Bateau ivre*. Übertragen von Paul Celan. Hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/M. u. Leipzig 2008 (Insel-Bücherei Nr. 1300).

Wie stellt aber Celan Rimbauds Tote, die im Wasser treiben, vor? Sie ziehen zum Schlafen:

*Des noyés descendaient dormir, à reculons! [...]
ein Leichnam um den andern, der rücklings schlafwärts zog.*

In der letzten Strophe ändert der Übersetzer absichtlich:

[...] *la Mer*
[...] *où, flottaison blême*
Et ravié, un noyé pensif parfois descend.

Das übertriebene “ravié”, das trockene “pensif” ersetzt Celan durch besonders treffende “deutsche” Wörter im Sinne einer bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts mit “selig” und “versonnen”. Der wenig repräsentative einzelne Leichnam wird durch eine Vielzahl ersetzt, und Celan verwendet seine geliebte Wendung vom “zur Tiefe gehen”.

*und kommt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:
ein Treibgut, das versonnen und selig war und fahl.*

IV. Tübingen, Jänner (1961)

Die mokante Ironie in *Kenotaph* – «stießen die Fische zu ihm?» – und die sarkastische Ironie in *Tübingen, Jänner* – «Besuche ertrunkener Schreiner» – sind beide von den Folgen der Goll-Invektiven beeinflusst.

TÜBINGEN, JÄNNER
Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre – «ein
Rätsel ist Rein –
entsprungenes» –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.
Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:
Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,

spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
(«Pallaksch. Pallaksch.»)

Der Autor hatte im Januar 1961 Touristen-Ansichtskarten vom Neckar mit dem Hölderlinturm gekauft und verschickt. Es entstanden danach die Genre-Bilder der ersten Strophe, die aber nur durch das Sich-blind-Stellen verantwortbar sind, ebenso wie das Rekurrieren auf den Inbegriff Hölderlinschen Dichtens, «Reinentsprungenes». Deshalb wird die erste Strophe durch das hessische “Jänner” des Hölderlin-Zeitgenossen Georg Büchner (1813-1837) relativiert oder dementiert¹⁵.

Ob das Bild der schwimmenden Türme – obgleich nur ein Turm existiert – in sehr zurückhaltender Symbolik Hölderlins Verwirrung ins Bild bringt, ob das Nicht-mehr-Unterscheiden von “ja” und “nein” als «Pallaksch», ob das Denken “zweier Welten”, die auch bei Celan vorkommen, schon in der Anfangsphase latent sind, ist sehr fraglich.

Das Genrebild ist nicht charakteristisch für Celan, aber das Wortspielen in der zweiten Strophe, was auch eine ironisierende Funktion hat, sogar eine selbstironische. Denn nach der Idylle des von Möwen umschwirrten Turms, gespiegelt vom Neckar, nach dem Zitat vom «Reinentsprungenes» erlaubt sich der Sprechende ein Scherzwort über seine eigene Intention “zur Tiefe zu gehen” in der letzten Strophe, zur Tiefe im Sinne Hölderlins und Büchners und Georg Heyms und Ossip Mandelstams. Die «tauchenden Worte» werden “zur Tiefe gehen”, nicht ohne selbstironisch relativierend von «ertrunkenen Schreibern» zu sprechen, die hier einzuführen keinerlei Anlass besteht außer dem Unwiderstehlichen von Wortspielen und womöglich – mit psychoanalytischer Hypothese sichtbar gemacht – die Sehnsucht nach eigenen Helfern.

Die verständnisvollen Hölderlin-Helfer, das Schreiner-Ehepaar Zimmer, Bursagasse 6, und der Hölderlin-Porträtist Johann Georg Schreiner: Der Autor stellt sie als «ertrunken» dar; er selbst vermisst Helferinnen und Helfer und muss einen Bettelbesuch bei dem Publizisten und Gelehrten

¹⁵ Es wird oft darauf hingewiesen, dass Celan außer der Winterkälte und außer der Büchner-Welt auch noch des Datums der Wannseekonferenz 1942 eingedenk sein wollte. Was immer die Intentionen gewesen sein mögen – es ist dem Dichter nicht gelungen, das im Gedicht auszudrücken.

Walter Jens machen, der dann – viel zu spät – im Sommer 1961 ein Plädoyer für Celans Gedichte veröffentlicht.

V. *Brunnengräber* (1967)

Das Genrebild vom Neckar 1961 – verglichen mit dem des Berliner Winters 1967 – ist distanziert analytisch. Das apokalyptisch visionäre Melancholie-Bild im Stil des osteuropäischen 19. Jahrhunderts lässt schon jeglichen Lebenswillen vermissen.

BRUNNENGRÄBER im Wind:

es wird einer die Bratsche spielen, tagabwärts, im Krug,
es wird einer kopfstehn im Wort Genug,
es wird einer kreuzbeinig hängen im Tor, bei der Winde.

Zwischen moll-getönter Tanzmusik, Brunnenwinde und Kreuzifix meldet sich der 47-jährige Sprechende mit einer Variante der Jesus-Worte am Kreuz «Consumatum est»: «Genug».

Celan hatte die Hinrichtungsstätte Plötzensee besucht und Elisabeth und Heinrich Hannovers *Dokumentation eines politischen Verbrechens* gelesen, die den Mord an den Reichstagsabgeordneten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht 1919 durch deutsche Soldaten beschreiben. Die von Celan verehrte Rosa Luxemburg wird in seinem Gedicht *DU LIEGST* (23.12.1967) als Tote treibend auf dem Landwehrkanal gezeigt.

Wenige Wochen zuvor hatte Celan den Freund Petre Solomon in Bukarest an den Tod der rumänischen Freundin Lia Fingerhut durch Ertrinken vor der israelischen Küste erinnert. Dieses lang zurückliegende Ereignis war dem Schreibenden erschreckend nah vor Augen: «Lia, Lia, noyée, noyée. Vanités des écritures»¹⁶.

Sein Westberlin-Erlebnis Ende 1967 bestärkt Paul Celan anscheinend darin, sich den Tod zu wünschen. Am christlichen Weihnachtstag erdenkt er sich *Brunnengräber*, lesbar, historisch, als Brunnenbauer in der alten Bukowina, lesbar prähistorisch, als Reste einer alten Bestattungskultur. Sein eigenes «Genug» ist in das Bild hineinmontiert.

Seit Gerhart Baumanns Bericht über seinen Besuch, zusammen mit Paul Celan, im Elsass – das an die Bukowina erinnerte – zum Isenheimer Altar von Matthias Grünewald in Colmar wissen wir, was für den lebensmüden

¹⁶ Petre Solomon: *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*. Paris 1990. (Brief v. 23.11.1967). Manchmal wird *ASCHENGLORIE* mit dem Tod durch Ertrinken in Zusammenhang gebracht, weil es in den Wochen nach dieser Todesnachricht 1964 entstand. Von diesem Tod ist in dem Gedicht nicht die Rede, er wird – *Aschenglorie* – vorausgesetzt.

Celan «Es ist genug!» hieß. Nach langem Betrachten des gemalten weltbekannten Jesus-Corpus wollte Celan den Raum verlassen und murmelte für sich «Es ist genug»¹⁷.

In *BRUNNENGRÄBER* bringt die zweite Zeile mit praktischer Hervorhebung das Wort «Genug» in Stellung, nachdem ein Reim gefunden ist mit «Krug». Eine alltägliche Kopfsteh-Redensart wäre zu dürftig innerhalb dieser pathetisch visionären Zeilen. Georg Büchners Satz am Anfang des *Lenz* liegt nahe:

Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm,
dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte.

Ich schlage deshalb vor, die nicht weiter begründbare Hypothese zu erwägen, ob nicht zur genannten «Winde» ein Ziehbrunnen gehört und ob nicht der Lebensüberdrüssige sich in den Brunnen stürzen will kopfüber. Das bleibt gewiss vage.

Das Brunnengräber-Gedicht dementiert ein Fortschreiten der Zeit und suggeriert eine Wiederholung der permanenten Verwundungen durch 12 Monate hindurch. Das sich wiederholende Jahr ist nur scheinbar «jung», es öffnet sich dem Sprechenden als Grab:

Es öffnet sich dir, junger
Gräber-
brunnen,
Zwölfmund.

VI. *Du wirfst mir Ertrinkendem Gold nach* (1969)

Im August 1969 bezeichnet sich der Sprechende wie selbstverständlich als «Ertrinkenden»:

DU WIRFST MIR Ertrinkendem
Gold nach:
vielleicht läßt ein Fisch
sich bestechen.
Gib mir, Tod,
meinen Stolz.

Es geht um den Ehering, den vielleicht Gisèle de Lestrangle gekauft hatte (Heirat 23.12.1952), und den der Ehemann am 4.8.1969 ablegte. In dem

¹⁷ Gerhart Baumann: *Erinnerungen an Paul Celan*. Frankfurt/M. 1986, S. 47 f.

Gedicht *GOLD* vom 12.4.1969 schien es noch darum zu gehen, eine konkurrierende Liebe zurückzudrängen:

sternverseucht legt sich ein Moor
um eine der Kiefern

infesté d'étoiles, un marais
se dispose autour de l'un des pins,
[Celans Übersetzung]¹⁸

Der Autor inszeniert 1969 einen Rückfall in surrealistisches Sprechen. Das im Präsens gehaltene Gedicht überrascht mit zwei futuristischen Zeilen, deren Realitätsgehalt niemand dem Sprechenden abnimmt, zumal er niemals einen Bart getragen hat:

es werden die Kampfgrillen kommen,
aus meinem Bart,

Es scheint aussichtslos zu sein, die konkurrierende Liebe abzuwehren und sich für den Ehering der ersten Zeile zu entscheiden. Um rationales Gehirn-Denken zu relativieren und Gesamtkörper-Reagieren anzusprechen, entschließt sich der Autor für einen (manierierten) Neologismus: «Denkkiemen» / «ouïes à penser»:

vor den Denkkiemen steht schon
die Träne.

Der Einfall «Kiemen», der nicht im geringsten ins Bildfeld passt, weil damit Unterwasser-Lebewesen völlig neu eingeführt würden, muss nicht angesprochen werden.

Die maliziöse Fabel *Du wirfst mir Ertrinkendem / Gold nach* ist von den Angehörigen Gisèle Celan-Lestrange und Eric Celan bei der von ihnen veranlassten Edition *Zeitgeböht* nicht unterdrückt worden, sondern nur um die Schlusszeilen mit dem existentiellen Pathos «Gib mir, Tod, meinen Stolz» gekürzt. Dadurch wurde die Aussage noch weniger verständlich als im vollständigen Text. Denn wozu hätte ein Fisch durch Gold bestochen werden können? Damit Fische den Ertrinkenden retten? Damit sie den Ertrinkenden angreifen? Das Verb passt keinesfalls zum Gedanken, Leben zu retten. Die Unterstellung des zweiten Satzes bleibt ganz indiskutabel. Die Metaphorisierung des Eherings bleibt ein Einfall purer Verzweiflung. Eine Bitte um weiteres Zusammenleben, eine argumentative Kritik am Verhalten der Ehefrau lassen sich durch eine ironische Unterstellung von "Bestechung" nicht ausdrücken.

¹⁸ Wie Anm. 7, Brief 649.

Entlastend wäre gewesen, Celan als von einem Supervielle-Gedicht Verföhrten anzusehen:

Schiffbruch.

[...]

Ein Mann im Meer reckt die Arme, ruft: «Hilfe!»

und das Echo erwidert: «Was verstehen Sie darunter?»¹⁹

VII. Dupin: *Je me jetterais dehors* (1970)

Für einen Bonner Ausstellungskatalog übersetzte Paul Celan Anfang 1970 Gedichte von Jacques Dupin (1917-2012). Der Lyriker arbeitete auch als Kunsthistoriker, so dass sich Interessen mit denen des Ehepaars Celan überschneiden. Das emotionskarge Referieren und der lakonische Stil des Freunds kamen Celan entgegen, der sich die 16 Gedichte selbst aussuchte und mit dem Verfasser besprach²⁰.

Der Zyklus-Titel musste Celan in seinen letzten Lebenswochen anziehen: *La nuit grandissante*. Und er zeigt nochmals seine übersetzende Sprachkraft: *Die Nacht, größer und größer*. Am Anfang geben die zweistimmig Sprechenden wie am Lebensende den Inbegriff ihres Lebens-Sinns zurück an den Kreis sich liebender Menschen in der Hoffnung, dass sie etwas aussäen konnten. Paul Celan spricht mit den Worten des Freunds und mit seinen eigenen ein dezidiert bescheidenes Vermächtnis für Freunde und Familie und mögliche Leser/innen.

De retour parmi vous
le dépôt dont j'ai la garde
est-il visible dans son tourbillon?
Parmi vous, et ne servant à rien
Qu'au désordre,
qu'aux semailles [...]

In eurer Mitte, wieder
ist da das Teil, das mir anvertraute,
sichtbar in seinem Wirbel?
In eurer Mitte, zu nichts nütze.
Als zur Nichtordnung,
als zur Aussaat [...]²¹

In dem großen Sehnsuchts-Gedicht um einen rausch-ähnlichen gemeinsamen Tod sprechen Dupin und Celan von unterschiedlichen Intentionen. Dupin sagt: «Ich würde mich hinausstürzen». Celan scheint die Differenz zwischen Autor und lyrisch Sprechendem aufzuheben und formuliert eine Prophezeiung: «Ich werde mich hinausstürzen».

¹⁹ Jules Supervielle: *Gedichte*. Übertragen von Paul Celan. Frankfurt/M. (Insel-Bücherei 932).

²⁰ Thomas Heck: *Letzte Spuren. Jacques Dupin und Jean Daive*. In: «Fremde Nähe», S. 574.

²¹ Wie Anm. 11, Bd. 4, S. 716 f.

<p>Je me jetterais dehors si c'était moi seul, cet amour compact, tenons et mortaises, dans le milieu du monde arrêté, toute sa force est dans le front bas et la corne enroulée du bélier, il charge, – comme si c'était moi sa prison, non la limite errante et la soif du ravin où je me jetterais</p> <p>si son sang sa laine noire s'agitaient au vent du roncier, [se mêlaient à l'eau du torrent soudain</p>	<p>Ich werde mich hinausstürzen: wäre ich, ich allein diese kompakte Liebe – Zapfen und Zapfenlöcher – in der Mitte der still- stehenden Welt, all ihre Kraft, ist in der niedrigen Stirn und dem gewundenen Horn des Widders, er stößt zu – als wär ich sein Gefängnis und nicht Wandergrenze [und Durst der Schlucht, in die ich mich stürzen würde, wenn sein Blut, seine schwarze Wolle rege würden im Wind, der vom [Brombeerstrauch kommt, wenn sie sich vermischten, jäh, mit dem Wildbach.²²</p>
---	---

Dupin erfindet als Ergänzungsprinzip einen allegorisch gedachten Widder, «qui charge», der sich aggressiv auflädt und den Sprechenden irrtümlich als Gegner ansieht und bekämpft. Der «Durst der Schlucht» ist ein allgemein gehaltenes Bild. Die Schlucht zieht alles Wasser der Umgebung an, “ravin” kann nicht ohne “ravine”, den Schluchtensturzbach, gedacht werden²³. In seiner blinden Wut könnte der rasende Widder seinerseits in die Schlucht stürzen, in die der todesbereite Angegriffene ohnehin sich stürzen will. Denn die Bedingung dafür wäre erfüllt, dass das Blut des sterbenden Widders sich vermischte mit dem des vermeintlichen Gegners. Der Sterbensbereite, der die Bilder erfindet, sucht die Bitternis des Sterbens zu reduzieren (für sich und die Leser/innen): Ein Brombeer-Geruch wird suggeriert – weiße Blüten oder schwarze Früchte, stark duftendes Grünblatt –, ein “betäubender” Geruch sozusagen, der den jähren Übergang in das schäumende – wenn auch tödliche – Sturzbachwasser wenig fühlbar machte und das Sterben zweier Wesen sowohl deren jeweiligem Bewusstsein als auch der realitätssuchenden – gar mitleidenden – Aufmerksamkeit der Leser/innen entrückte.

Wenig befriedigend erscheint eine solche Lesart, die als erkenntnisleitendes Interesse hauptsächlich die möglichen Intentionen eines Autors zu rekonstruieren sucht, der sich kurze Zeit nach dieser Übersetzung selbst tötet.

²² Wie Anm. 11, Bd. 4, S. 742 f.

²³ Sieghild Bogumil (*Ortswechsel*, S. 164) weist auf Dupins Heimat Haut-Ardèche hin.

Die möglichen Intentionen Jacques Dupins könnten – «mit wechselndem Schlüssel» – weniger auf einen rauschähnlichen Tod als vielmehr auf den Rausch im Leben, auf “la petite mort” des Orgasmus zielen. Das Inkognito des allegorischen Widders lässt eine mehr erotische Lesart dieses Dupin-Gedichts zu, die mit einem orgiastischen Rausch endet.

Die Anfangsthese setzt die Denkmöglichkeit einer «amour compact» in einer einzelnen Person. Die Liebe spielte nicht paarweise, sondern vollzöge sich in jedem Einzelmenschen partnerlos. Der Mythos Platons vom Kugelmenschen wäre eine Variante, wenngleich sie als glücklich bezeichnet werden. Und Dupins angedeuteter Mythos einer nicht bipolaren Liebe schildert ja den unglücklichen «Kompakt-Liebe»-Menschen, der den Tod zu suchen scheint oder etwas lebensgefährlich außerhalb der üblichen «amour compact» versuchen will: «dehors». Für den stillstehenden Mechanismus der Welt sind zwar «tenons» und «mortaise» gedacht, Zapfen und Zapfenöffnung, aber wie aus populären Lehrbüchern des Freudianismus entnommen, handelt es sich anscheinend in Sonderheit um den weltbewegenden Mechanismus des sexuellen Spiels. An kuriosen Potenzsignalen des allegorischen Widders werden kuriose sexuelle Anziehungskräfte zwischen Menschen ins Spiel gebracht. Dass zweckfreie Sexualität durch Tier-Allegorik ins Bild gesetzt wird, darf nicht verwundern: die einschlägigen Bilderwelten Hans Henny Jahnns (1894-1959) entfalten sich (*Medea*, 1926 – *Perrudja*, 1929 – *Fluss ohne Ufer*, 1949-61) seit der Jugendzeit Antschels und Dupins.

Bei den drei Gründen dafür, dass «son sang» und «sa laine noire / s’agitait», bleibt die «limite errante» undeutlich. Es wird mit einem charakteristischen Celan-Kompositum-Anteil, «Wandergrenze» übersetzt. Der Häufigkeits-Index Nielsen / Pors²⁴ weist 25-mal das Vorstellungssuggestiv “wandern” auf. Dieser biografisch ausgerichtete Deutungsstrang soll hier nicht weiter verfolgt werden.

Die dritte Strophe kann sicherlich ohne Härte auch als Orgasmus-Spiel gelesen werden. Das sexuelle Moment wird noch betont, wenn man ein Selbstzitat Celans hervorhebt: «il charge» – «er stößt zu». Der Meridian weist auf die Schlusszeile des merkwürdigen Gedichts *Entschlackt, entschlackt*. Die am 21.4.1967, dem Tag, an dem zuerst am Abendhimmel das Sternzeichen Stier sichtbar wird, entstandene Zeile «und stieße zu, stieße zu» suggeriert eine Art Doppelmord:

²⁴ Karsten Hvidtfelt Nielsen u. Harald Pors: *Index zur Lyrik Paul Celans*. München 1981, S. 262.

Wenn wir jetzt Messer wären,
 blankgezogen wie damals
 im Laubengang zu Paris, eine Augenglut lang,
 der arktische Stier
 käme gesprungen
 und bekrönte mit uns seine Hörner
 und stieße zu, stieße zu.

Barbara Wiedemann bezieht das “damals” auf 1948 in Paris, nennt aber mit *La Contrescarpe* auch 1938/1939 mit den Pawlownien des Platzes *La Contrescarpe* und denen im Jardin des Tuileries. Die messerförmigen Früchte stehen im Fokus. Die beteiligten Personen – immerhin nimmt der Stier zwei auf die Hörner – verschweigt der Autor. Er deutet einen Meridian an zum Gedicht *Ins Nebelhorn*, das 1950 im Tuileries-Park entstand. Die beiden Protagonisten scheinen identisch zu sein mit denen aus *Entschlackt, entschlackt*. Hier soll es nur darauf ankommen, Celans Vorstellung von 1967 zu betonen, den gemeinsamen Tod mit einem anderen Menschen sich vorstellen zu können. Für Literaturhistoriker ist das Beispiel Heinrich von Kleists und Henriette Vogels von 1811 immer präsent.

Ein gedoppeltes «Entschlackt» ist zweifellos eine sarkastische Überschrift. Sie verhöhnt medizinische psychophysische Methoden und stellt als Ergebnis, andernorts auch «zerheilt» genannt, eine latente Todesbereitschaft dar, die nur den Nachteil hat, dass sie eine unbeteiligte Person mit in den Tod wünscht.

VIII. Rokeah: *Tage in der Fremde – Amen* (1970)

Der israelische Lyriker David Rokeah (1916-1985) war fast ein nachbarlicher Landsmann von Paul Celan. Er stammte aus L'vuv, das keine 230 km von Czernowitz entfernt liegt. Nach einigen Gefälligkeits-Übersetzungen, deren eine Rokeah zu Recht kritisierte, weil Celan darin auch seine eigene Geschichte spiegeln wollte, gab es eine längere Schweigezeit zwischen beiden. Rokeah hielt dann in Tel Aviv am 15.11.1969 die Einführung für die Celan-Lesung, besuchte den Kollegen in der zweiten Februarhälfte 1970 in Paris, also fast am Ende von dessen verbliebener Lebenszeit. Die beiden Gedichte Rokeahs, die Celan für die “Neue Zürcher Zeitung” übersetzte, beschrieben annähernd sein eigenes augenblickliches Fühlen, nachdem er die mörderische Sehnsucht, zu zweit zu sterben, anscheinend überwunden hatte.

Die schnelle Reise – Pferde bleiben angespannt vor der Herberge – kann für ein ganzes Leben stehen, in dem nur wenige Fragen beantwortet werden

konnten. Die archaisierenden Reisebilder mit Pferden sind auch in Celans eigenen Gedichten nicht selten.

Tage in der
Fremde – Blättern
entgegengehalten
aus einem Kindheits-
Diarium. Schnelle
Pferde, die vor der Herberge halten:
Schalom dem Herbei-
gerittenen. In meiner
Satteltasche: Fragen,
die zu beantworten ich
unterließ, neulich bei den
Freunden.²⁵

Tage in der Fremde und *Amen* sind am 8.3.1970 in der Fernausgabe der “Neuen Zürcher Zeitung”, FA 66 / Nr. 111, S. 49, erschienen.

Der Sterbereite sieht bei Rokeah seine bevorzugten Vorstellungssuggestive – Meer, Lied, Wasser, Wandrung, Regen, Sand. Der Gedicht-Titel fällt – im Celan-Stil – weg.

<p style="text-align: center;">א מ ן</p> <p style="text-align: center;">אָמֵן לְהָר וְאֶמֶן לַיָּם פְּתֻחוֹת שְׂבִי לְחַיּוֹת אֶת הַשִּׁיר בְּכֹל אֲבָרַי. לְטָבֵל בְּכֹל מַיִם. הוּ, נְדוּוּדִים בְּלִי קִץ בְּנֶשֶׁם, בְּחֹל גּוֹעֵשׁ, בְּשֶׁמֶשׁ בְּלִי קִץ</p>	<p>Ein Amen dem Berg, eines dem Meer: Solcherart drängts mich auszuleben das Lied in all meinen Gliedern, einzutauchen in jederlei Wasser. Wandrung und Wandrung im Regen, endlos. Und so auch im Sand, der da wirbelt, so in ihr, der unendlichen Sonne.²⁶</p>
--	--

«auszuleben das Lied in all meinen Gliedern, / einzutauchen in jederlei Wasser»: Ob der hebräische Text diese differenzierten Fühlnuancen und Körperregungen hergibt, muss nicht bedacht werden. Die subtile Sprachgewalt, die Celan-Leser/innen gewohnt sind, kommt noch einmal zum Blühen – vergleichbar vielleicht mit der Begeisterung an der *Bateau-ivre*-Übersetzung von 1957. Auch der Groll gegen das vom gläubigen Vater aufgezogene Hebräisch-Lernen (ssafa iwrijah) ist vergessen.

²⁵ Wie Anm. 11, S. 603. Für *Tage in der Fremde* ist keine sichere Vorlage bekannt, sondern nur hebräische Varianten. So unterbleibt hier ein Abdruck des originalen Rokeah-Gedichts.

²⁶ Wie Anm. 11, S. 604 f.

Schon als 40-Jähriger hatte Celan das metaphysische Rimbaud-Gedicht *Elle est retrouvée!* übertragen, das eine vergleichbare Metaphorik wie Rokeahs *Amen* enthält:

Wiedergefunden!
 – Wer? – Die Ewigkeit!
 Verwoben Sonne und Meer:
Eine Helligkeit.²⁷

Ein Mensch, der so existenziell eng mit poetischem Sprechen lebt wie Paul Celan, setzt bis in die letzten Lebenstage hinein Zeichen dafür, dass er – nach spontanen Selbsttötungsversuchen – ein geplantes Ende seiner Existenz ins Auge fasst und begleitende Texte artikuliert für andere und für sich selbst. Das bekannteste Beispiel ist ein Brentano-Satz auf seinem Schreibtisch. In Wilhelm Michels Hölderlin-Biografie (1940) unterstreicht Celan den ersten Teil eines Satzes von Clemens Brentano. Das innige Brunnenbild strahlt Tröstliches aus für den Sterbenden selbst und für Familie und Freunde, auch für Leser/innen:

Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren
 Brunnen seines Herzens, meistens aber glänzet sein apokalyptischer
 Stern Wermut wunderbar.²⁸

Dieses Zitat wird für Celan an Hölderlins 200. Geburtstag in Stuttgart wichtig, weil ein Vortrag Martin Walsers darauf einging.

IX Gisèle Celan-Lestrange: *Les flots se ferment* (1967/1970)

Seit der Briefe-Ausgabe des Ehepaars Celan 2001 ist auch ein zweites Abschieds-Signal Celans bekannt geworden, der Bleistift-Eintrag im Kalender für den 19. April 1970: «Départ Paul – /».

Der lyrische Schweigestrich hinter dem Namen und anschließend das Zeichen für den Umbruch einer Zeile, dem nur noch der Hallraum der Stille folgt.

Der Sterbensbereite hatte anscheinend beiläufig erwähnt, er plane eine Prag-Reise. Das konnte nur heißen, ins Jugendland seiner Mutter und zum

²⁷ Wie Anm. 11, Bd. 4, S. 111. Es darf nicht unterdrückt werden, dass Celan diese beiden Rokeah-Gedichte der Freundin Ilana Shmueli gegenüber hochmütig und ungerechterweise «Mittelmäßiges» nennt. Vgl. Paul Celan – Ilana Shmueli. *Briefwechsel*, S. 104. Sobald er aber hört, dass die *Neue Zürcher Zeitung* die beiden Übersetzungen drucken will, heißt es: «gestern ein netter Anruf von Rokeah aus Zürich». Ebd., S. 106.

²⁸ Wilhelm Michel: *Das Leben Friedrich Hölderlins*. Frankfurt/M. (2. Aufl.) 1967, S. 464.

Grab Franz Kafkas, der 1924 41-jährig gestorben war. Gisèle Celan-Lestrange rief deswegen den Schweizer Franz Wurm an.

Nachdem die Ehefrau bemerkt hatte, dass die Metapher «Départ Paul» auch eine Art Zitat eines ihrer Bildtitel sein konnte, änderte sie den Titel dieser Radierung. Vom 3. bis 20. November 1967 hatte die Künstlerin im “Salon de la Jeune gravure contemporaine” im Musée Galliera Radierungen ausgestellt gehabt. Der getrennt wohnende Ehemann ging zwar nicht mit zur Vernissage, sondern besuchte die Ausstellung später allein und gratulierte der Frau in den Briefen vom 18. u. 21.11.1967 dazu.

Die Radierung *Départ* vom Juli des Jahres ist 28,5 x 42 cm groß, und die Witwe deutet sie zumindest später als Wassermotiv, denn sie benennt sie nach dem Tod ihres Mannes um: *Les flots se ferment*²⁹. Mit *Départ* konnte sie vorher den vereinbarten Umzug des Mannes gemeint haben. Ihr Fühlen beiden Katastrophen gegenüber war, von ihr bildlich graphisch dargestellt, anscheinend identisch. Sie hatte an seinem Sprechen und an seinen Texten gespürt, dass sein Lebenswille so geschwächt war, dass er in vielen Situationen den Tod begrüßt hätte.

Der Herausgeber des Bands 1300 der Insel-Bücherei Joachim Seng teilt offenbar die Auffassung, dass Gisèle Celan-Lestrange ihrer Radierung *Départ*, später *Les flots se ferment*, eine existenzielle Dimension zusprach. Er wählte einen Ausschnitt daraus als Bezugspapier für *Das trunkene Schiff* in Celans Übertragung (2008).

Ein weiteres Zeichen für den Entschluss Paul Celans zu sterben lässt sich mit den Worten Jean Daives zusammenfassen:

Gisèle sagt während Pauls Verschwinden zu mir: Paul hat seine Uhr auf dem Nachttisch liegen gelassen. Paul ist also tot – Ach so? Warum? – Paul behielt seine Uhr immer am Handgelenk. Er hatte es mir angekündigt: An dem Tag, an dem ich meine Uhr ablege, ist mein Entschluss zu sterben, gefasst.³⁰

Die Uhr für ein solches Zeichen zu gebrauchen, war vielleicht weit verbreitet, und es erübrigt sich, irgendein Vorbild zu suchen. Gleichwohl möchte ich auf den Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* hinweisen, den Paul Antschel ab 1932 in Czernowitz oder 1948 in Wien hat sehen können. Slatan Dudow zeigt nach dem Drehbuch von Bertolt Brecht und Ernst

²⁹ Wie Anm. 7, Brief 575.

³⁰ Jean Daive: *Unter der Kuppel. Erinnerungen an Paul Celan*. Weil 2009 [zuerst 1996], S. 22 f.

Ottwald zu Beginn den tödlichen Fenstersprung eines jungen Erwerbslosen, seine Uhr zurücklassend. Da Antschel Hanns Eislers Solidaritäts-Lied kennt, das durch den Film so berühmt wurde, dass Celan es ein «Wiener Lied» nennt, gehört dieser Film vielleicht in Celans Biografie³¹.

Das Sterbedatum stand anscheinend schon länger fest. Am 6. April schrieb Celan an die Schwester Sophie Scholls, Inge Aicher-Scholl, über eine Lesung an der Volkshochschule Ulm könne er «erst gegen den 20. April» entscheiden³².

X. In den bitteren Brunnen seines Herzens (1970)

Ob Paul Celan sich nach der Stuttgarter Lesung am 21. März 1970 nochmals intensiv mit Friedrich Hölderlin befasst hat oder ob Brentanos Brunnenmetapher als Abschiedswort des sterbenden Celan schon vor der Deutschlandreise feststand, ist nicht auszumachen. Das Zitat aus dem Buch Wilhelm Michels sieht eher wie ein älterer Fund aus und nicht wie ein bei erregtem Suchen zufällig Gefundenes. «Brunnen» steht natürlich nicht nur für die Menschen Hölderlin und Celan, sondern ist das Urbild der Heimat Czernowitz / Bukowina. In einem seiner schönsten Gedichte (*So bist du denn geworden*, 1950) finden sich die Zeilen

[...]
dein Herz schlägt allerorten
in einem Brunnenland
[...]

1958 klingen die Bukowina-Erinnerungen überwiegend positiv, z.B. in

OBEN, GERÄUSCHLOS:
[...]
(Erzähl von den Brunnen, erzähl
von Brunnenkraut, Brunnenrad, von
Brunnenstuben – erzähl.
Zähl und erzähl, die Uhr,
auch diese, läuft ab.
Wasser, welch
Ein Wort. Wir verstehen dich, Leben.)
[...]

Es war dem 43-jährigen Martin Walser vorbehalten, in seinem Stuttgarter Hölderlin-Vortrag am 21.3.1970 mit salopper Rabulistik zu posaunen:

³¹ Robert Neumann (Hg.): *34 x Erste Liebe*. Frankfurt/M. 1966, S. 33.

³² Zitiert nach Barbara Wiedemann: *„Ein Faible für Tübingen“*. Tübingen 2013, S. 249.

Hölderlin konnte nichts davon halten, aus einem brunnentiefen und ebenso festen Ich zu schöpfen. Er hatte keins.³³

Es gibt Zeugen für die verzweifelte Empörung des anwesenden Paul Celan. Er bat den befreundeten André du Bouchet – abweichend vom Programm – nachmittags zuerst zu referieren und las danach – anscheinend empört und aggressiv gestimmt – seine Gedichte.

Zurück in Paris befasste sich Celan vermutlich nochmals mit Hölderlin, vielleicht um Brentanos Brunnen-Metapher zu finden oder wiederzufinden. Dieses zartsinnige Bild wäre dann auch gegen Martin Walsers grobschlächtige These gerichtet.

Vom 1. bis 13. April 1970 arbeitete der Dichter an einem letzten Gedicht und suchte die herbstliche Traubenlese ins Bild zu bannen.

REBLEUTE graben
die dunkelstündige Uhr um,
Tiefe um Tiefe,
du liest,
es fordert
der Unsichtbare den Wind
in die Schranken,
du liest,
die Offenen tragen
den Stein hinterm Aug,
der erkennt dich,
am Sabbath.

Dichter gehen wie immer ihrer Berufung nach und graben die Zeit um. Es ist auch ein “zur Tiefe gehn”. Der Sprechende beteiligt sich zur Zeit nicht aktiv daran, sondern er «liest».

Ein nicht näher bezeichnetes Wesen – sei es ein deus absconditus, sei es ein von fern bedachter Mensch – fordert Unsinniges und Unmögliches. Das Scheitern des Vorhabens wird angesichts der friedevollen Stimmung des Sprechenden nicht eigens ausgesprochen. Das Lesen – sei es Erntearbeit, sei es Lektüre – des Sprechenden wird selbstbewusst dem Scheitern in der “Wind”-Strophe entgegengesetzt. Der Stein, der den Sprechenden “erkennen” soll, wird zwar metaphorisch gebraucht, erreicht aber nicht die Prägnanz eines Symbols, sondern bleibt vage Allegorie, die sich dem bildlichen

³³ Martin Walser: *Hölderlin zu entsprechen*. In: *Die Zeit* vom 27.3.1970. Zitiert nach Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*, S. 164.

Sprachgebrauch einer Gruppe von Menschen aus Antschels und Celans Lebensumgebung verpflichtet weiß, die eingeweiht sind in den metaphorischen Gebrauch von "Stein hinterm Aug".

Die nicht "auflösbare" Bildreihe lässt immerhin ein Wesen imaginativ entstehen. Dem scheint der Sprechende freudig entgegenzusehen, da er offenbar dieses Wesen kennt, und glücklich prophezeit, dieses Wesen "erkenne" ihn am Sabbath. "Erkennen" hat im Alten Testament – darauf weist John Felstiner³⁴ hin – auch die Bedeutung "liebende Vereinigung", wie es auch Luthers Verständnis war. Der bestimmte Artikel bei "Sabbath" hat zwei Bedeutungen: 1. Es wird an einem Sabbath geschehen, 2. Es wird am Sabbath, dem 18. April 1970 geschehen. Für diesen Sabbath hat Celan anscheinend bewusst das Sterben vermieden. Für diesen Sabbath stilisiert sich Celan als Wartenden, Schweigenden.

Ein demonstratives Schweigen erfährt der Freund Jacques Dupin. Er versucht am Freitag, 17. April, von der Bonner Ausstellung zu berichten. Celan bleibt am Telefon stumm, hört einige Zeit zu und unterbricht schließlich den Anschluss³⁵. Am Vortag, Donnerstag 16. April, hatte Celan zum letzten Mal den befreundeten österreichischen Maler Jörg Ortner (geb. 1940) getroffen, auch den 14-jährigen Sohn Eric Celan, dem er sagte, dass der gemeinsame Theaterbesuch am 17. ausfallen müsse. Die Eintrittskarten werden nach Celans Tod gefunden: Beckett, *En attendant Godot*.

³⁴ Paul Celan, S. 361.

³⁵ "Fremde Nähe", S. 572.

Hauptsächliche Literatur

- Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. komment. von Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2003.
- Paul Celan: Verstreut gedruckte Gedichte. Nachgelassene Gedichte bis 1963. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Holger Gehle und Thomas Schneider. Bd. XI, Frankfurt/M. 2006.
- Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Hg. u. komment. von Bertrand Badiou. Anm. übersetzt u. f. d. deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. 2 Bde. Frankfurt/M. 2001.
- Bevilacqua, Giuseppe: Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien. München 2004.
- Bogumil, Sieghild: “Ortswechsel bei den Substanzen”. Paul Celan als Übersetzer von André du Bouchet und Jacques Dupin. In: Jürgen Lehmann, Christine Ivanović (Hg.): Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk. Heidelberg 1997, S. 163-192.
- Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek (6. Aufl.) 2014.
- Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biographie. München 1997.
- “Fremde Nähe”. Celan als Übersetzer. Hg. von Axel Gellhaus. Marbach (3., durchges. Aufl.) 1997 (Marbacher Kataloge 50).
- Karr, Ruven: Die Toten im Gespräch. Trialogische Strukturen in der Dichtung Paul Celans. Hannover 2015.
- Shmueli, Ilana u. Thomas Sparr (Hg.): Paul Celan / Ilana Shmueli. Briefwechsel. Frankfurt/M. 2004.
- Wiedemann, Barbara: Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer “Infamie”. Frankfurt/M. 2000.
- Wiedemann, Barbara: “Ein Faible für Tübingen”. Paul Celan in Württemberg. Deutschland und Paul Celan. Tübingen 2013.

Verfasser dankt: Lin Bauer (Goslar), Fausto Cercignani (Milano), Andrei Corbea-Hoșie (Iași), Ulrich Deppen (Osnabrück), Werner Golbing (Dresden), Boy Hinrichs (Ludwigsburg), Cem Lang (Freiburg), Gudrun Schulz (Schildow).

* * *

Stefano Apostolo
(Milano/Vienna)

Il muschio della memoria
Echi del passato in “Moos auf den Steinen” di Gerhard Fritsch
Con una postilla su Thomas Bernhard

Abstract

Gerhard Fritsch's early novel *Moos auf den Steinen* (1956) represents a turning point in post-WWII Austrian literature. As other authors did just after the fall of the Habsburg Monarchy, Fritsch outlines the new reality and the legacy his generation inherited from a dissolving past. This essay focuses on the relevance of past memory in *Moos auf den Steinen* and on the way each character deals with it. Moreover, since Fritsch's production represents a significant contribution to the poetics of Thomas Bernhard, the last chapter focuses entirely on their personal and professional relationship.

1. Il compito del muschio

Per lunghi anni il sogno del barone Suchy-Sternberg, vecchio ufficiale in congedo del fu esercito imperial-regio, è stato quello di scrivere il più grande romanzo dell'*Altösterreich*: la vecchia Austria ante 1914, l'impero dei numerosi idiomi e delle varie culture, della rigida burocrazia e del disciplinato apparato militare, della sterminata rete ferroviaria e delle tante terre da essa collegate, diversissime tra loro ma – *viribus unitis* – tenute ben salde sotto il vessillo dell'aquila bicefala. Tra le mura del proprio studio, nell'antico castello barocco ormai in rovina in cui abita con la figlia Jutta e la governante Kathi, Suchy ha raccolto per oltre trent'anni appunti, bozze, schizzi di personaggi che avrebbero dovuto popolare quest'opera titanica. Un epos della passata grandezza asburgica, nel quale avrebbero fatto la loro comparsa migliaia di vite, di destini, di aneddoti organizzati in un'intricata trama finemente ordita. Ma il tempo è passato, siamo ormai nel pieno degli anni '50 del Novecento, Suchy ha raggiunto l'ultima stagione della vita e i progetti sono rimasti chiusi in un cassetto, insieme a un quaderno blu recante sulla copertina una sola scritta: “Moos auf den Steinen”, muschio sulle pietre. Il

muschio, lo strato vellutato e uniforme che, a poco a poco, per l'incuria e l'abbandono, cresce sulle superfici un tempo levigate e curate degli edifici del passato:

Das Moos auf den Steinen, auf den zerbröckelnden Steinen der Donaumonarchie, das Moos auf den Steinen zerfallender Bahnhöfe in der Bukowina, auf den Steinen der verwahrlosten Karlsbader Promenaden, das Moos, das wächst an den Mauern der Schlösser, Kasernen, Schulen und Verwaltungsgebäude von einst.¹

Ancora oggi, chi si ritrovi a camminare su vecchi sentieri lontani dai centri abitati, in parchi abbandonati troppo grandi per poter essere curati in ogni loro dettaglio, persino in alcuni angoli dimessi della moderna metropoli viennese, non tarderà ad imbattersi in pietre miliari, vecchie statue, pareti di "Jahrhundertwendehäuser"² poco esposte al sole e dalle fondamenta intrise di umidità: su ciascuna di esse scorgerà il proliferare del muschio, uno strato verde qua e là lungo e soffice, altrove decisamente più sottile e ruvido. È il ricordo, la reminiscenza di un tempo passato, l'unica cosa che resta di un'epoca conclusa e che di questa si nutre, esattamente come fa il muschio con l'umidità e i detriti accumulatisi sulle pietre, substrato ideale per il suo propagarsi. Ma questo manto, che ricopre ormai anche Schwarzwasser, il castello del barone Suchy, poco alla volta cresce, e con il suo continuo espandersi inghiotte le superfici della storia celandole sotto la – soggettivissima – patina dorata del tempo. Il passato dunque resta, ma allo stesso tempo è reso opaco dal filtro del ricordo, che ne impedisce una valutazione oggettiva.

Il continuo confrontarsi con epoche passate, con realtà e persone scomparse, rischia di dare vita a pericolose autoillusioni, che impediscono ai protagonisti di progredire nella quotidianità, relegandoli in un universo parallelo ed escludendoli di fatto dalla vita vera e propria. È infatti nei ricordi che i personaggi principali di questo romanzo si muovono, nelle scintille del tempo che fu, ricercato e rievocato in quadri luminosi. Suchy pensa costantemente alla moglie Melanie, morta prematuramente, ai fasti della monarchia, della quale ha potuto vivere gli ultimi bagliori, e trascorre intere serate in una locanda sperduta sulle rive del Danubio in compagnia di Kovacz,

¹ Gerhard Fritsch, *Moos auf den Steinen*, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2014, pag. 26: «Il muschio sulle pietre, sulle pietre della monarchia danubiana che si stanno sgretolando, il muschio sulle pietre delle stazioni in rovina della Bukovina, sulle pietre dei viali abbandonati di Karlsbad, il muschio che cresce sulle mura dei castelli, delle caserme, delle scuole, degli edifici amministrativi di un tempo». Tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² «Case costruite a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento».

vecchio marinaio di fiume. Anche Kathi, la premurosa governante entrata in servizio all'inizio del Novecento, vive in un mondo autoreferenziale: precisa nelle mansioni, ligia al proprio dovere e profondamente religiosa, sembra incarnare il paradigma del buon suddito asburgico, tanta è la stima e l'affetto che nutre nei confronti del barone e della figlia. A chiudere questa triade di Schwarzwasser è Jutta, che con il passato delle altre due figure non ha nulla a che vedere e che tuttavia è cresciuta in questo mondo parallelo alimentato dai ricordi, in questo solitario *hortus conclusus* al centro della foresta, protetta dal mondo e dalla realtà moderna. Almeno finché questa, con l'arrivo del celebre scrittore Herbert Mehlmann e del suo meno celebre amico Michael Petrik, non ha fatto irruzione nel Marchfeld, in quella striscia di terra ricca di campi e di acquitrini a nord del Danubio, tra Vienna e Bratislava.

2. *Cristallizzazione, disinteresse, assimilazione*

Come accennato, Suchy è il portatore del passato e di tutto ciò che resta della «Gespenstermonarchie»³. Dopo la fine del primo conflitto mondiale si è insediato a Schwarzwasser, desiderando creare un'isola silenziosa dell'ordine, del lavoro e della felicità. Con la morte della moglie, il castello e il suo parco sono diventati un santuario della tradizione e del ricordo, ma l'idillio è stato distrutto dall'arrivo del secondo conflitto. Nessuno era più disposto a farsi carico della struttura fortemente danneggiata, nemmeno lo Stato per costruirvi un orfanotrofio. Il cerchio della solitudine si allargava intorno a Suchy, ormai legato indissolubilmente al castello:

Niemand nahm es mir ab. Ich pflegte sein sanftes Verdämmern. Ich wollte noch immer ein Dichter werden. Ich kultivierte das Moos. [...] Ich gehe, langsam und bedächtig, aber ohne mich umzudrehen. Ich habe kein Recht mehr auf das Schloß, nur noch auf das Grab meiner Frau.⁴

Coltivare il muschio, permettere che cresca ovunque poco alla volta, significa prendersi cura dei ricordi e lasciare che questi si diramino liberamente nella memoria. Al contempo questa coltivazione coincide anche con l'attività poetica, vale a dire con la realizzazione del romanzo sull'*Altöster-*

³ *Moos auf den Steinen*, pag. 187. «Monarchia fantasma».

⁴ Ivi, pag. 200: «Nessuno me lo prese. Io curavo il suo dolce spegnersi. Volevo pur sempre diventare un poeta. Coltivai il muschio. [...] Vado, lento e pensieroso, ma senza voltarmi indietro. Non ho più alcun diritto sul castello, soltanto sulla tomba di mia moglie».

reich, che per anni ha assorbito le forze di Suchy⁵. Totalmente cristallizzato in questo processo, tuttavia rimasto incompiuto, il barone può contare sul supporto del vecchio Lichtblau, ebreo scampato ai forni crematori, vero nottambulo incapace di trovare requie nella modernità. La sua situazione è ancora più accentuata rispetto a quella di Suchy, che invece si è salvato proprio grazie a Schwarzwasser, mentre lui, sulle orme degli ebrei erranti, è privato delle proprie radici, dei propri affetti, senza un luogo fisico di riferimento che possa essere considerato un «guter Ort». Questo «guter Ort», questo posto buono, accogliente, dove sentirsi a proprio agio, è un'idea che ricorre sovente verso la fine del romanzo e che tormenta Lichtblau, alla disperata ricerca di un posto in cui sentirsi in contatto con il passato, al quale essere legato da una sorta di “corrispondenza di amorosi sensi”. Paradigmatica è la scena in cui il vecchio ebreo cammina di notte nei pressi del Praterstern, perso nel gorgo delle automobili, stordito dal frastuono e dalle luci di fari e lampioni:

Was soll ich in diesem Wirbel? Tegethoff, der Admiral über dem Asphalt, stand nahe den Sternen, die sich gegen die Neonröhren nicht mehr durchsetzen konnten. Auch der Admiral der Gespensterflotte im Meer der Pflastersteine ist ein Verlorener wie ich.
Hier ist kein guter Ort.⁶

I segni del passato sono ovunque evidenti, a Vienna più che mai. Eppure, nemmeno un monumento esplicito come la statua di Tegethoff – ancora oggi intento a scrutare l'orizzonte su un mare d'asfalto davanti al Prater – è sufficiente a concretizzare questa presenza, anzi, rende ancora più chiaro il cozzare di due mondi, tra i quali il nuovo prende sempre più piede a discapito del vecchio. Nel nono capitolo, la ricerca ansiosa di Lichtblau ha anche conseguenze tragiche: il simbolico portatore della lanterna, lume della sag-

⁵ Si veda a proposito anche il saggio di Alfred Brandhofer, *Symbolik in den Romanen von Gerhard Fritsch*, Univ. Hausarb., Wien, 1972, pag. 6-7. Secondo Brandhofer, il motivo per cui Suchy non ha mai potuto terminare il romanzo è legato all'aver smesso di coltivare il muschio e quindi di curarsi anche del castello. Ad ogni modo non può abbandonare il castello, restando quindi di fatto in continuo contatto con il passato e facendosi portatore della sua memoria.

⁶ Ivi, pag. 238: «Cosa ci faccio in questo turbini? Tegethoff, l'ammiraglio sull'asfalto, si profilava contro le stelle che non potevano più imporsi sulle luci al neon. Anche l'ammiraglio della flotta fantasma nel mare di pietra è uno sbandato come me. Questo non è un posto buono». Wilhelm von Tegethoff (1827-1871) fu vincitore degli scontri marittimi di Helgoland nel 1864 (Guerra tedesco-danese) e Lissa nel 1866 (Guerra austro-prussiana/3^a guerra d'indipendenza italiana).

gezza e dell'esperienza, tenendosi sul margine della realtà, fallisce nel rischiare la via per le generazioni future, sicché a farne le spese sarà proprio il giovane Petrik.

La coppia della modernità Mehlmann-Petrik costituisce invece una solida antitesi. Il primo, viveur estetizzante, è un affermato scrittore di romanzi strappalacrime per il pubblico femminile, personaggio auratico e ben noto nei circoli letterari. Il secondo, dalla personalità timida ma non meno brillante, è un giovane autore a cui manca tuttavia la forza di affermarsi, compagno di studi di Mehlmann, dal quale viene anche aiutato economicamente. Conosciutisi in prigionia durante la guerra, si sono poi iscritti insieme all'università, dove il primo ha sviluppato una personalità esuberante e carismatica, mentre il secondo è rimasto perennemente nella sua ombra, in disparte. Se per Suchy il passato costituisce una certezza assoluta dalla quale non può distanziarsi e, anzi, nella quale continua a credere, i due giovani presentano attitudini ben differenti: Mehlmann sembra non curarsi affatto del patrimonio che grava sulle spalle della sua generazione, mentre Petrik, con un lento percorso di maturazione, si interroga sulle possibilità di accettare e assimilare questo passato. Il sogno di Mehlmann è estremamente pratico: vorrebbe poter ereditare il castello per ristrutturarlo e utilizzarlo come fucina culturale, organizzarvi convegni e rappresentazioni. È un tratto con molta probabilità autobiografico, in quanto Fritsch stesso, durante una gita in compagnia del critico d'arte Wieland Schmied nel Marchfeld, nei pressi di Schloss Hof, alla vista delle numerose rovine di castelli si ritrovò a formulare un'idea simile⁷. Si trattò tuttavia di un lampo: Fritsch era ben consapevole dell'insensatezza e dell'impossibilità di realizzare un tale progetto. Se ne servì tuttavia per il proprio romanzo, anche se è molto più probabile che la sua posizione, di lì in poi, sia stata più affine a quella di Petrik. Questi, riflessivo, a tratti introverso, non è interessato ai grandiosi preparativi predisposti dall'amico per la realizzazione dell'opera. Lo vediamo defilarsi sempre più, appartarsi solo con Jutta, parlarle e conoscerla. Questo processo conoscitivo introduce il giovane alle proprie radici, in quanto Jutta, in fin dei conti, è figlia del vecchio Suchy, e porta in lei molti dei valori del passato. Si potrebbe, anzi, azzardare l'ipotesi secondo la quale, nell'intricata simbologia tessuta da Fritsch, Jutta rappresenti persino la nuova Austria, il nuovo Paese sul punto di risorgere dalle macerie e prendere un nuovo cammino. Mehlmann e Petrik esemplificherebbero dunque chiaramente due possibili

⁷ Cfr. Wieland Schmied, *Aufforderung zum Misstrauen, oder: jemand, der alles ungebeuer ernst nahm*, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 21.

atteggiamenti in questo processo di rinascita: il primo, da mero calcolatore, sarebbe interessato principalmente ai propri profitti, intendendo riedificare il castello e quindi curandosi soltanto della facciata della nuova Austria; il secondo, sulla stessa lunghezza d'onda di Suchy e Jutta, sarebbe in grado di effettuare una mediazione, conciliando l'incontro tra i due mondi.

3. *Echi rothiani*

L'opera che Suchy in anni di tentativi non ha potuto realizzare è stata, per così dire, salvata da Gerhard Fritsch, che con il suo *Moos auf den Steinen* si colloca in una tradizione letteraria di altissimo livello, ergendosi a epigono di giganti del *finis Austriae* quali Musil, Roth, Hofmannsthal, Zweig e Werfel. Pubblicato per la prima volta nel 1956 presso la casa editrice Otto Müller di Salisburgo, ristampato nel 1981 da Styria e comparso in una terza edizione presso il Korrektur Verlag soltanto nel 2014, il romanzo riscosse subito un forte successo che rese definitivamente famoso il giovane autore, all'epoca già noto recensore e saggista letterario. Si trattò tuttavia in parte di un grossolano *faux pas* della critica, persa in un'errata decifrazione del significato intrinseco del testo. Non furono infatti pochi coloro che, lodando «dieses bewußte und betonte Österreichertum des jungen Autors»⁸, individuaron – o credettero di individuare – nel *Moos* una forte impronta patriottica, un elogio della defunta grandezza imperiale. Il romanzo si presentò ad alcuni come una sorta di commosso requiem per l'impero, un'elegia della sua caduta. Altri preferirono invece concentrarsi sullo spirito forse più genuino dell'opera, evidenziando il senso di smarrimento che trapela dalle sue pagine, lo spaesamento del secondo dopoguerra vissuto dai protagonisti e, prima ancora di questi, dall'autore stesso. Scriveva Herbert Eisenreich nel 1957, a un anno dall'uscita dell'opera:

Es gibt vielleicht literarisch bessere, poetisch reifere und jedenfalls routiniertere Bücher von jungen Autoren; trotzdem ist dieser Roman ein wichtiges Prosazeugnis der heranwachsenden Generation, weil der

⁸ Il passo citato è estrapolato da un articolo di Wilhelm Tepsner in *Tagbuch* (Wien), 17.11.1956. Cfr. Hermann Böhm, *Mythos und abermals Mythos*, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 79: «Ci sono forse libri, scritti da giovani autori, migliori, poeticamente più maturi e comunque più rodati; tuttavia questo romanzo è un importante attestato in prosa della generazione che si sta formando, perché con esso l'autore si fa carico di una grande tradizione della letteratura austriaca, e cioè quella di rendere la tradizione stessa problema e oggetto della rappresentazione».

Autor damit eine große Tradition der österreichischen Literatur aufnimmt: die nämlich, die Tradition selber zum Problem und zum Gegenstand der Darstellung zu machen.⁹

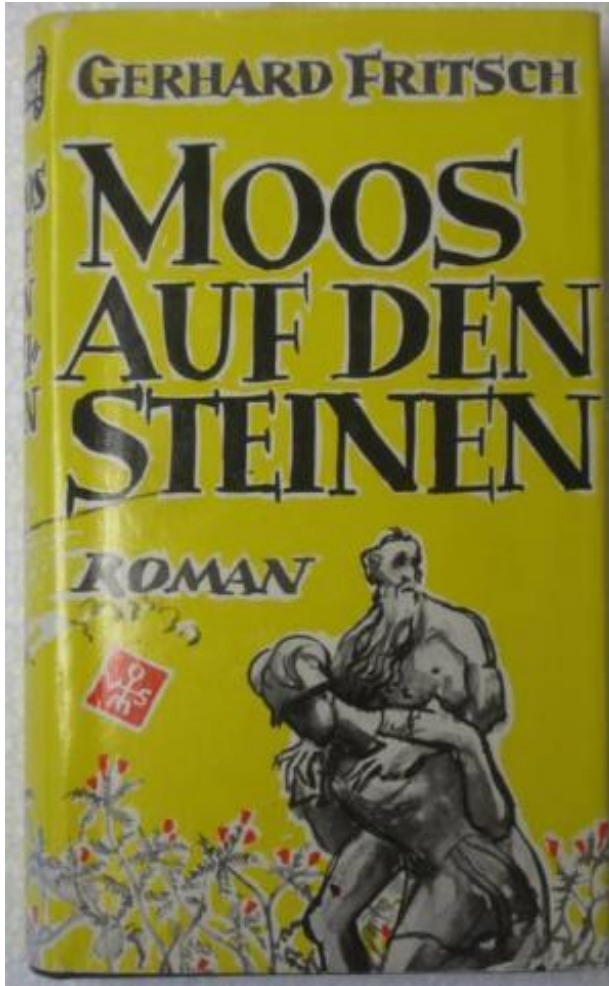
Ecco la differenza principale tra le due interpretazioni, tra l'opera di un giovane patriota e quella di un osservatore solitario e disorientato dell'Austria postbellica: da motivo di orgoglio il passato si trasforma in un fardello gravoso, in un lascito con il quale i sopravvissuti devono convivere e continuamente confrontarsi. È forse questo il motivo principale per cui è possibile ravvisare una notevole somiglianza tra Fritsch e la schiera di voci crepuscolari austriache che vissero il passaggio tra la monarchia e la repubblica, nonostante egli si ritrovi a vivere in un'epoca distante, differente sotto un punto di vista sociale e politico. Un confronto con Joseph Roth, autore da Fritsch molto stimato, porta alla luce una forte affinità: in entrambi emerge con vigore la problematicità di una tradizione passata con cui gli autori, *volens nolens*, devono continuamente fare i conti senza potersi riconoscere in essa.

L'eroe rothiano, il giovane Trotta, vive sin dall'infanzia gravato dal peso di una grandiosa storia familiare che non può fare propria. Tutta la sua carriera militare è una preparazione al grande evento, e quando questo arriva, quando la guerra vera spalanca le porte delle caserme, muore nel semplicissimo atto di recuperare acqua per la propria truppa. Non deve passare inosservato il titolo del romanzo, *Radetzky**marsch*, che, ricchissimo di significato, si pone quasi in antitesi con l'opera stessa: evocata, come un fantasma, è la figura di Radetzky, l'ultimo grande condottiero austriaco, vincitore di guerre intere e non di sole battaglie, noto per la sua capacità di istillare fiducia nell'esercito – che gli valse l'appellativo di “papà Radetzky” – e nell'Austria tutta nei giorni della rivoluzione del '48. Con questa figura, che Grillparzer volle immortalare nella poesia¹⁰, e con l'epoca ad esso legata sono confrontate in maniera impari le generazioni successive, Carl Josef, il padre e persino il nonno, il mitico eroe della battaglia di Solferino del 1859¹¹.

⁹ Ivi, pag. 80.

¹⁰ Franz Grillparzer, *Feldmarschall Radetzky*, in *Sämtliche Werke*, Band 1, Carl Hanser Verlag, München, 1960-1965, pag. 318-319.

¹¹ Solferino (1859) non vide la presenza, tra i generali austriaci, di Radetzky, il quale dal gennaio 1858 era entrato a far parte del Walhalla asburgico. Per questo motivo è possibile affermare che la battaglia, e con essa l'incipit del romanzo, si colloca esattamente sullo spartiacque tra due epoche. Tutto quanto è narrato da lì in poi non è altro che riflesso, pallida eco, mentre la grandezza tanto vagheggiata è destinata a restare relegata al solo titolo.



Gerhard Fritsch, *Moos auf den Steinen*. Roman. Schutzumschlag und Einband von akad. Maler Karl Weiser. Salzburg, Otto Müller, 1956 (erste Ausgabe).

È chiaro che il cosmo del *Radetzky* si basa su una formidabile e pericolosa capacità di autoillusione, simboleggiata dall'opera stessa di Strauss padre: dei fasti dell'epoca di Radetzky non resta nient'altro che un brano musicale, un'opera trionfale al suono della quale migliaia di soldati – non ultimo il giovane Trotta – sono marciati nella morte.

Allo stesso modo anche i personaggi di *Moos auf den Steinen* devono fare i conti con il passato e la tradizione ad esso legata. Tutte le figure del romanzo, in particolare Mehlmann e Petrik, i due amici scrittori, hanno pro-

vato le fatiche e le privazioni della guerra, l'abisso in cui intere generazioni sono state precipitate in quel periodo di ostentata rinascita dell'impero millenario, il fascismo. Il senso di disorientamento che scaturisce dal romanzo è però qui duplice, in quanto si riferisce non solo al dissolvimento del mondo asburgico, ma anche alla sconfitta totale del secondo conflitto mondiale, una sconfitta che porta con sé una radicalizzazione dei concetti di fine e confine, il primo temporale, il secondo geografico.

Il 1945 segna la fine ultima di un'epoca che ancora aveva creduto in dinamiche legate al mondo ottocentesco o, perlomeno, secondo queste aveva continuato a funzionare; contemporaneamente delinea un nuovo profilo di quei paesi centrali che nello sconvolgimento dell'Europa giocarono un ruolo di prim'ordine. Con un discorso che sembra far eco a quello di Marlow nell'incipit di *Heart of Darkness*, Suchy ripercorre le tappe salienti della storia austriaca partendo dall'epoca romana, dalla città fortificata di Carnuntum sulle rive del Danubio – allora *limes* estremo tra l'Impero Romano e le nebulose terre barbariche nel nord-est – sino alla mutilazione della monarchia nel 1918, quando un nuovo confine – ispessito da una solida cortina di ferro una trentina d'anni più tardi – si sovrappose al primo. Il fascino della terra di confine, di quella linea dove due mondi si incontrano, dove una realtà finisce per fare spazio ad un'altra in uno scambio osmotico, è un'ulteriore eco rothiana. La frontiera tra l'Austria e la Russia, dove è di stanza il battaglione di Jäger in cui Carl Joseph è inquadrato, separa infatti due mondi tra loro diversissimi:

Die Grenze zwischen Österreich und Rußland, im Nordosten der Monarchie, war um jene Zeit eines der merkwürdigsten Gebiete. Das Jägerbataillon Carl Josephs lag in einem Ort von zehntausend Einwohnern. Er hatte einen geräumigen Ringplatz, in dessen Mittelpunkt sich seine zwei großen Straßen kreuzten. Die eine führte von Osten nach Westen, die andere von Norden nach Süden. Die eine führte vom Bahnhof zum Friedhof. Die andere von der Schloßruine zur Dampfmühle. [...]. [Die Händler] lebten fern von ihr [der Welt], zwischen dem Osten und dem Westen, eingeklemmt zwischen Nacht und Tag, sie selbst eine Art lebendiger Gespenster, welche die Nacht geboren hat und die am Tage umgehn.¹²

¹² Joseph Roth, *Radetzky*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1971, pag. 148-149: Versione italiana: *La marcia di Radetzky*, Newton Compton Editori, Roma, 2010, pag. 142-143: «A quei tempi la zona di confine tra Austria e Russia, a nord-est della Monarchia, era una delle più singolari. Il Battaglione Cacciatori di Carl Joseph era di stanza in una cittadina di

L'affinità di interessi con Fritsch è inequivocabile, come scrive anche Roswitha Heger in un'attenta analisi degli influssi di Roth e Wiechert sull'opera di Fritsch:

Gerade diese Landschaft des Übergangs aber, wo sich verschiedene Völker mit ganz verschiedenen Schicksalen und, eng damit verbunden, verschiedenen Kulturbereichen berühren, war es, die den jungen Fritsch mit einem Sinn für "mystische Geomorphologie" [...] in höchstem Maße fesselte, und es ist nicht zuletzt diese Neigung zu Grenzlandschaften, die die Faszination erklärt, die das Marchfeld auf Gerhard Fritsch ausübte.¹³

L'immaginario castello di Schwarzwasser, situato quasi esattamente sul punto d'incontro tra i due confini citati, vale a dire il Danubio (civiltà-barbarie) e la Morava (mondo occidentale-blocco sovietico), corrisponde anche al punto in cui la vecchia e la nuova generazione si riuniscono per discutere il destino dell'Austria. La ricostruzione del Paese non può e non deve coincidere con il sogno di restaurazione del passato. L'ultimo conflitto ne è stato la prova, e, come afferma Petrik alla fine dell'ottavo capitolo, ogni restaurazione è destinata a fallire. Il castello può essere certamente ristrutturato, ma non sarà mai lo stesso di prima: è quindi impossibile pensare di riedificare l'antica Austria, di farla risorgere dalle proprie macerie con il solo obiettivo di riagganciarsi a un passato grandioso.

Con *Moos auf den Steinen*, Fritsch sembra collocarsi tra due fronti: da un lato è consapevole della grandezza del patrimonio austriaco, dall'altro viene a trovarsi di fronte al dilemma e alla responsabilità che un simile passato – per quanto miticizzato, e quindi in buona parte falsificato – pone alla sua gene-

diecimila nella cui ampia piazza circolare si incrociavano due grandi strade. Una l'attraversava da est a ovest, l'altra da nord a sud. Una collegava la stazione al cimitero. L'altra le rovine del castello al mulino a vapore. [...]. [I commercianti] vivevano lontani da esso [il mondo], tra oriente e occidente, incastrati tra notte e giorno, come una sorta di spettri viventi che, generati dalla notte, si aggirano di giorno».

¹³ Roswitha Heger, *Die frühe Epik von Gerhard Fritsch. Der Einfluß von Joseph Roth und Ernst Wiechert*, Univ. Diss., Wien, 1974, pag. 95-96: «Ma fu proprio questo paesaggio di transizione, dove entrano in contatto popoli diversi con destini molto diversi e, a ciò fortemente legato, con diversi ambiti culturali, ad affascinare nella misura più alta il giovane Fritsch con un senso per una "morfologia mistica", e non da ultimo è questa propensione per il paesaggio di frontiera che chiarisce il fascino esercitato dal Marchfeld su Gerhard Fritsch. Come Heger chiarisce in nota, a coniare l'espressione "morfologia mistica" per la poetica di Fritsch fu Christine Busta, figura che incontreremo anche nella postilla. Busta, amica di Fritsch e all'epoca docente a Vienna, fu intervistata da Heger nell'ambito della stesura della tesi.

razione. L'epopea progettata da Suchy è rimasta incompiuta, le miriadi di destini abbozzati e cristallizzati in un'epoca finita hanno ceduto il posto a pochi personaggi, lontani dal disegno originale ma ritratti in una situazione e in un momento storico non meno tragico. Il risultato è un'elegia sommersa di questo tempo concluso, un poema in dodici canti ricco di passaggi lirici e provvisto di un solido – a volte forse un po' ridondante – apparato simbolico e allegorico.

Ed è proprio un simbolo a marcare una forte differenza tra il cosmo di Roth e quello di Fritsch: il Danubio. In *Radetzky* *Est e Ovest*, fieramente contrapposti, sono collegati da una palude, paesaggio della stagnazione per eccellenza, nella quale si rispecchia l'indeciso Trotta, mentre in *Moos auf den Steinen* è proprio un fiume, un tempo confine, che con il suo lento, inesorabile fluire sembra indicare la via della speranza, collegando occidente e oriente, il crepuscolo di un'epoca con l'albeggiare della successiva, la morte con la vita. L'importanza del Danubio nel *Moos* è quasi paragonabile a quella del fiume Congo in *Heart of Darkness*. Tuttavia, nel testo di Joseph Conrad la risalita del fiume è collegata a un percorso di ritorno alle origini e a un'indagine introspettiva che nel *Moos* non risulta così marcata. Il Danubio, a differenza del Congo, sembra indicare il desiderio di andare oltre, di superare i confini, esattamente come – avvolti dai colori di una stagione di transizione come l'autunno – fanno Petrik e Jutta, lasciandosi trascinare dalla corrente fino alla frontiera con la Cecoslovacchia. Non è un caso che una delle bozze preparatorie del *Moos* recasse il titolo "Herbst an der Donau"¹⁴.

4. Una passeggiata nel Marchfeld con Thomas Bernhard

Al termine di queste considerazioni è opportuno aggiungere una postilla che esula dagli argomenti finora trattati. Tra i primi lettori di *Moos auf den Steinen* non deve essere dimenticato Thomas Bernhard, che a partire dalla seconda metà degli anni '50 fu legato a Fritsch da un sentimento di forte ammirazione e da una solida amicizia. Tralasciando i primissimi racconti pubblicati sin dal 1950 su giornali e riviste in maniera frammentaria, Bernhard esordì infatti come autore di poesie, e fu lo stesso Fritsch a far conoscere i suoi lavori, pubblicandone alcuni nella rivista letteraria *Wort in der Zeit*, alla quale collaborò dal 1955 al 1965. La riconoscenza di Bernhard nei confronti dell'amico di qualche anno più grande di lui – Bernhard era del 1931, Fritsch

¹⁴ Wienbibliothek, Nachlass Gerhard Fritsch, 1.2.1.6.

del 1924 – fu inizialmente enorme. Lo scambio epistolare tra i due mette in luce, in particolar modo fino alla metà degli anni '60 circa, un rapporto estremamente disteso e solare. Scrive Bernhard a Fritsch il 30 marzo 1957, ricordando una serata trascorsa in compagnia della poetessa Christine Busta:

Der Abend mit Dir bei Christine B. erweckt in mir von Zeit zu Zeit das Gefühl, daß alles gut gehen muß, solange es Geister wie Dich und Christine Busta gibt, Abende, bei denen die Menschengeschichte aus- und eingeht – das sind sie doch! Ich kann mich in letzter Zeit nur an solche Stunden klammern, oder an die Kindheit – da wird plötzlich alles klar und erträglich.¹⁵

In un periodo di ricerca stilistica, di tentativi di affermarsi e risultati non sempre soddisfacenti, Bernhard dovette trovare un valido sostegno morale in Fritsch, il quale ricambiava sinceramente l'amicizia, attratto dall'estro e dalle maniere del giovane collega. Ecco cosa scrive nel suo diario, sotto la data del 13 gennaio 1957:

Am ersten Samstag des Jahres war ich mit Thomas Bernhard bei Christine. Es war sehr schön. Er ist ein echter Dichter, er hat etwas von der Unbedingtheit und der Weltmystik Thomas Wolfes. Ich bin von ihm angetan. Wir wurden auch, auf beiderseitigen Wunsch, per du.¹⁶

Il 29 agosto 1958, chiedendo a Fritsch se fosse possibile organizzare una lettura in radio della sua raccolta poetica *In hora mortis* per Ognissanti, aggiunge Bernhard in un post scriptum:

P. S.
Ich bin in mutiger Roman-Stimmung.
Aber:

¹⁵ Thomas Bernhard, Gerhard Fritsch, *Der Briefwechsel*, hg. von Raimund Fellingner und Martin Huber, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2013, pag. 10: «La serata con te da Christine B. risveglia in me di tanto in tanto la sensazione che tutto deve andare bene finché ci sono spiriti come te e Christine Busta, serate in cui esce ed entra la storia umana – queste lo sono davvero! Ultimamente posso aggrapparmi solo a queste ore o all'infanzia – allora diventa improvvisamente tutto chiaro e sopportabile».

¹⁶ Gerhard Fritsch, «Man darf nicht leben, wie man will» (Tagebuchauszüge), in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 244: «Il primo sabato dell'anno ero con Thomas Bernhard da Christine. Fu molto bello. Lui è un vero poeta, ha qualcosa dell'illimitatezza e del misticismo mondano di Thomas Wolfe. Sono colpito da lui. Su reciproca richiesta siamo arrivati a darci del tu».

Ich beneide Dich, denn du kannst Prosa schreiben – ich kann es nicht.
Mir fehlt alles dazu! Ich kann sie nicht einmal mehr lesen.¹⁷

Tuttavia, come accade sovente nei sodalizi tra grandi scrittori – si pensi alla coppia paradigmatica Goethe-Schiller, oppure Joyce-Svevo – nemmeno in questo caso si trattò di un rapporto limpidissimo o comunque senza attriti. Con il crescere della fama di Bernhard crebbero proporzionalmente anche le difficoltà economiche di Fritsch, non più in grado di fornire supporto ma, anzi, in preoccupante bisogno di aiuto egli stesso. Bernhard sembrò, per certi versi, essersi completamente dimenticato degli sforzi fatti dall'amico per aiutarlo all'inizio della sua carriera, quando il suo nome era praticamente sconosciuto e le sue opere ancora immature. Inoltre, non nascose mai la profonda delusione nei confronti di una mancata presa di posizione di Fritsch – membro della giuria per il conferimento del premio degli industriali Anton Wildgans per il 1968 – all'annuncio dell'annullamento della premiazione, in seguito allo scandalo causato dal discorso di Bernhard alla consegna dell'Österreichischer Förderungspreis für Literatur. Scrive Wieland Schmied:

An der Wende zu den 60er Jahren waren wir beide [Schmied und Bernhard] als Habenichtse zu ihm gekommen, der eine schöne Mietwohnung besaß, er hatte uns beide, die ein halbes Jahrzehnt und mehr Jüngeren, gefördert, die Tür zu Verlagen geöffnet, in Zeitschriften, an denen er mitwirkte, gedruckt, und nun sah alles auf einmal anders aus, er konnte uns nicht mehr helfen, konnte nichts mehr für uns tun. [...] Thomas Bernhard schätzte das, was Gerhard Fritsch machte, nur sehr bedingt, und er nahm grundsätzlich gegenüber niemandem ein Blatt vor den Mund, wenn es galt – gefragt oder ungefragt – seine Meinung zu sagen.¹⁸

Eppure, il tempo dell'amicizia, così produttiva e ricca di influssi per entrambi gli autori, non può essere dimenticato. Nella Wienbibliothek è custodito il ricchissimo lascito di Gerhard Fritsch, da quando nel 2004 la città

¹⁷ Bernhard, Fritsch, *Der Briefwechsel*, pag. 21.

¹⁸ Schmied 2005, pag. 16-17: «Tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60, come due nullatenenti, andammo entrambi [Schmied e Bernhard] da lui, che possedeva già un locale in affitto, lui ci aveva stimolati, noi che eravamo di una mezza decade e oltre più giovani di lui, ci aveva aperto la porta di case editrici, stampato in riviste presso le quali collaborava, e ora tutto aveva di colpo un altro aspetto, lui non poteva più aiutarci, non poteva fare più nulla per noi. [...] Thomas Bernhard apprezzava solo fino a un certo punto quello che Gerhard Fritsch faceva, ed essenzialmente non si faceva scrupoli con nessuno, quando si trattava di dire la sua, che fosse interpellato o meno».

di Vienna decise di acquistarlo dall'erede, il figlio Georg¹⁹. Tra le carte e i numerosi documenti si contano anche quattro primissime pubblicazioni di Bernhard, regalate a Fritsch con tanto di dedica a lui e alla moglie. Si tratta dei brani *Die Irren. Die Häftlinge* (datato 09.05.1962), *die rosen der einöde* (21.08.1959), *Psalm* (05.1960), *Unter dem Eisen des Mondes* (11.11.1963)²⁰.

Nel marzo 1956, poi, Bernhard si trovava in Jugoslavia, e da Krk inviava a Fritsch in data 30 marzo una cartolina, in cui si può leggere quanto segue:

Können wir das Marchfeld Mai/Juni (?) nachholen? Ich bin ganz weg von Europa. Es ist herrlich, so nah zu sein den ganz einfachen Menschen, die von keinem Bildschirm verblödet sind. Die Küste ist weiß, blau das Meer. Ich esse Ziegenkäs u. gehe so 30 km über den Karst am Tag. Dann lieg ich u. schau ins Meer u. lese den Dr. Mehlmann. Das ist eine sonderbare, herrliche Stimmung. Viele Grüße, alles Gute, Erfolg f. d. Moos ...²¹

È impossibile sapere se i due si siano veramente recati insieme nel Marchfeld, come invece Fritsch poté fare con Wieland Schmied²². Resta tuttavia innegabile che Bernhard lesse *Moos auf den Steinen*, forse addirittura nella versione non ufficiale, prima della pubblicazione vera e propria, e che scrivesse una recensione dello stesso²³. È inoltre certo che il testo rappresentò una pietra miliare per la poetica dell'autore di Ohlsdorf, in particolar modo per quanto concerne i contenuti, come sottolineato anche da Wendelin Schmidt-Dengler: «Er [Fritsch] förderte nicht nur die Wiener-Gruppe, sondern auch Thomas Bernhard, dessen Werk in zahlreichen Punkten thematischer Natur mit Fritschs erzählerischen Praktiken eindeutige Berührungspunkte

¹⁹ Cfr. Susanne Zobl, "... weil du aus der Zerstörung des Krieges nicht heimfinden kannst". Zu Leben und Werk von Gerhard Fritsch (28.3.1924-22.3.1969), in *Der literarische Zaunkönig*, Klosterneuburg, Nr. 1/2004, pag. 41.

²⁰ Wienbibliothek, Nachlass Gerhard Fritsch 4.16.2-5.

²¹ Bernhard, Fritsch, *Der Briefwechsel*, pag. 7: «Possiamo recuperare il Marchfeld a maggio/giugno? Sono proprio via dall'Europa. È magnifico essere così vicino alle persone semplici che non sono rimbambite da uno schermo. La costa è bianca, blu il mare. Mangio formaggio di capra e cammino circa 30 km al giorno per il carso. Poi mi sdraio e guardo verso il mare e leggo il Dr. Mehlmann. È un'atmosfera particolare, magnifica. Tanti saluti, auguri, successo per il Moos ...».

²² Schmied 2005, pag. 21.

²³ Ad ogni modo *Moos auf den Steinen* arrivò nelle librerie a inizio marzo 1956, poche settimane prima del soggiorno di Bernhard in Jugoslavia (cfr. *Moos auf den Steinen*, pag. 259). Non si hanno tuttavia tracce di una recensione che Bernhard avrebbe scritto, e alla quale fa cenno in una lettera a Fritsch datata 23 aprile 1956 (cfr. Bernhard, Fritsch, *Der Briefwechsel*, pag. 8, 76).

aufweist»²⁴. La produzione bernhardiana è piena di intellettuali, scienziati, autori da anni alle prese con la stesura di un testo interminabile, esattamente come il barone Suchy. Si pensi alla figura dell'industriale in *Verstörung*, a Rudolf in *Beton*, a Roithamer in *Korrektur*, a Konrad in *Das Kalkwerk*: si tratta di personaggi rinchiusi nella gabbia dell'improduttività o dell'insoddisfazione, i due grandi tormenti dello scrittore. Questa idea del non-poter-mai-essere-concluso è trasmigrata dall'idillio di Schwarzwasser per insinuarsi negli orridi letterari di Bernhard, nelle fornaci, nelle camere in soffitta, nelle dimore solitarie di una nobiltà decaduta. E appunto la nobiltà e l'immagine del castello costituiscono il secondo punto di convergenza tra i due autori. Il profilo di Schwarzwasser si riflette anche in *Auslöschung*, nell'atmosfera decadente di disfacimento della famiglia Murau e del suo patrimonio. Questo fascino del passato, della nobiltà impoverita e del mecenatismo nei confronti di artisti e studiosi ha certamente origini anche biografiche – si pensi alla permanenza di Bernhard presso il Tonhof del compositore Gerhard Lampersberg verso la fine degli anni '50 – e viene abbozzato innanzitutto nel primo, grande tentativo di Bernhard di confrontarsi con una prosa di più grande respiro, e cioè nel romanzo mai pubblicato *Schwarzach St. Veit*. Il manoscritto, il più lungo insieme ad *Auslöschung*, mostra con quest'ultimo evidenti punti di contatto: la permanenza in un castello, la raffigurazione di una nobiltà decaduta, la problematicità del concetto di arte, il fardello dell'eredità. Da una prima analisi del manoscritto emerge chiaramente come Bernhard, verso la fine degli anni '50 impegnato nella faticosa ricerca di un proprio stile, si stesse già confrontando con tematiche che lo avrebbero poi accompagnato per tutta la produzione successiva. È in particolar modo un passaggio di *Hufnagl*, una bozza preparatoria di *Schwarzach St. Veit*, che con la descrizione di castelli barocchi nascosti nei boschi, dove artisti e letterati trovano protezione al cospetto di nuovi ricchi e vecchi nobili, rende evidente l'influsso del *Moos* nel primissimo romanzo di Bernhard:

aber es gab noch ein paar andere, nicht so grosse, nicht so auffallende Schlösser und Herrenhäuser, verstreut lagen sie im Wald, niemand sah sie, plötzlich tauchten sie hinter langen Reihen von Büschen auf, hinter Baumstämmen, ein grosses Tor aus Untersberger Marmor, hohe

²⁴ Wendelin Schmidt-Dengler, «*Modo austriaco*» – Gerhard Fritsch und die Literatur in Österreich, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 30: «[Fritsch] stimolò non soltanto la Wiener-Gruppe ma anche Thomas Bernhard, la cui opera mostra chiari momenti di contatto con le pratiche narrative di Fritsch in numerosi punti di natura tematica».

Fenster mit schmiedeeisernen Gittern, in ihnen lebten sie, Neureiche, verarmte Adelige [...].²⁵

Si confronti quindi la fine del primo capitolo del *Moos*, dove sul castello regna tuttavia un'atmosfera di disfacimento e rovina, che in Bernhard non risulta ancora così marcata:

Und dann kam auf einmal das Schloß in Sicht. Zwischen den Stämmen und Ästen der Kastanien war es plötzlich aufgetaucht. [...] Eine Ruine, einige Fensterhöhlen leer oder mit Brettern notdürftig vernagelt, viele Dachziegel zerbrochen oder herabgefallen. Der Dachstuhl über dem höheren Mitteltrakt zeigte seine Sparren wie ein Skelett die Rippen. Verfall. Langsam, melancholisch zerbröckelnde Vergangenheit in weltverlassener Gegend. Die Barockfassade hält alles noch ein wenig zusammen. Auch im Sterben ist Stil das letzte Gesetz.²⁶

Un'ulteriore affinità tra Bernhard e Fritsch consiste nell'interesse, in entrambi quasi ossessivo, per i paesaggi di transizione. L'idea di passaggio è un aspetto significativo nei testi bernhardiani, che dietro un profilo geografico nasconde uno spettro di significato ben più ampio. Si pensi, per citare solo alcuni esempi, al confine tra Tirolo e Alto-Adige in *Amras*, tra malattia – l'epilessia tirolese – e la regione dei “Kurorte”, le località di cura; in *An der Baumgrenze* alla linea immaginaria al di sopra della quale in montagna non crescono più alberi, dove uno dei due giovani protagonisti viene trovato morto, disteso appena al di là della linea tra la vita e la morte; in *Midland in Stilfs* alla figura di Midland stesso – nome di per sé già significativo – che ogni anno si reca a Stilfs per rendere visita alla tomba della sorella, in un ulteriore incontro tra vita e morte. È tuttavia forse scorretto parlare di una

²⁵ Cfr. Nachlass Thomas Bernhard, W 148/7, foglio 124: «ma c'erano anche altri castelli e palazzi signorili, non così grandi, non così appariscenti, sorgevano sparsi nella foresta, nessuno li vedeva, d'improvviso sbucavano dietro a lunghe fila di cespugli, dietro tronchi, un grande portone di marmo di Untersberg, alte finestre con inferriate di ferro battuto, lì dentro vivevano loro, nuovi ricchi, nobili impoveriti [...]». Un sentito ringraziamento va al Dr. Peter Fabjan, che ha gentilmente accordato la riproduzione del passo citato dal lascito di Thomas Bernhard.

²⁶ *Moos auf den Steinen*, pag. 17: «E poi, di colpo, comparve il castello. Era sbucato d'improvviso tra i tronchi e i rami dei castagni. [...] Una rovina, alcune finestre vuote oppure inchiodate con assi alla meno peggio, molte tegole frantumate o cadute. La capriata sovrastante l'ala centrale, più alta, mostrava i suoi travetti come uno scheletro le costole. Decadimento. Un passato che si sgretolava in una regione lontana dal mondo lentamente, malinconicamente. La facciata barocca teneva ancora un po' insieme il tutto. Anche nella morte è lo stile la legge estrema».

“geomorfologia mistica” per Bernhard come nel caso di Fritsch, non essendosi il primo mai interessato veramente ai medesimi temi indagati con tanta meticolosità dal secondo. Dai testi bernhardiani emerge piuttosto una sorta di geomorfologia esistenziale, a tratti, anzi, una vera e propria orografia interiore, se si considera l'importanza rivestita dal paesaggio montano in molte sue opere, che da mero elemento tematico diventa sintomo dei contrasti intimi e delle asperità linguistiche.

Non deve infine essere dimenticato il fatto che Fritsch, a sua volta, si ispirò allo stile di Bernhard, come sottolinea ancora Schmidt-Dengler²⁷. È il caso dei racconti *Die Vorstellung e Ihre Kreuzigung betreffend*, contenuti nella raccolta *Katzenmusik*²⁸, dove compaiono – nel primo – un io narrante estremamente loquace e spezzato solo dai tipici “sagt er” di ispirazione bernhardiana, e – nel secondo – periodi sintattici complessi e ricchi di costruzioni partecipiali. In particolar modo in quest'ultimo testo – incentrato sulla difesa di un'oscura tradizione ancestrale diffusa nelle vallate alpine e in molte regioni di lingua tedesca – è l'impostazione epistolare a ricordare al lettore il Bernhard di *Amras*, le fredde lettere dell'io narrante, il fratello del suicida Walter. Si trattò probabilmente per Fritsch di un esperimento isolato, essendo la sua produzione di natura ben altra rispetto a quella di Bernhard. Tuttavia i due brani sono testimoni di un innegabile influsso reciproco che ciascuno dei due autori, nel corso di una decennale amicizia e con esiti oggettivamente differenti, si ritrovò ad esercitare inevitabilmente sull'altro. Il fascino di un passato illustre con la sua eredità non sempre facile da un lato, i complicati virtuosismi sintattici dall'altro.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Fritsch, Gerhard, *Katzenmusik. Prosa*. Aus dem Nachlass hrsg. von Alois Brandstetter, Residenz Verlag, Salzburg, 1974.
- Fritsch, Gerhard, *Moos auf den Steinen*, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2014.
- Fritsch, Gerhard, «*Man darf nicht leben, wie man will*» (Tagebuchauszüge), in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 244.

²⁷ Schmidt-Dengler 2005, pag. 30-31.

²⁸ Gerhard Fritsch, *Katzenmusik. Prosa*. Aus dem Nachlass hrsg. von Alois Brandstetter, Residenz Verlag, Salzburg, 1974, pag. 131-148.

Grillparzer, Franz, *Feldmarschall Radetzky*, in *Sämtliche Werke*, Band 1, Carl Hanser Verlag, München, 1960-1965.

Roth, Joseph, *Radetzkymarsch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1971.

Letteratura secondaria

Böhm, Hermann, *Mythos und abermals Mythos*, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 79-90.

Brandhofer, Alfred, *Symbolik in den Romanen von Gerhard Fritsch*, Univ. Hausarb., Wien, 1972.

Heger, Roswitha, *Die frühe Epik von Gerhard Fritsch. Der Einfluß von Joseph Roth und Ernst Wiechert*, Univ. Diss., Wien, 1974.

Schmidt-Dengler, Wendelin, «*Modo austriaco*» – *Gerhard Fritsch und die Literatur in Österreich*, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 25-36.

Schmied, Wieland, *Aufforderung zum Misstrauen, oder: jemand, der alles ungeheuer ernst nahm*, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (Hg.), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wien, 2005, pag. 13-24.

Epistolari

Thomas Bernhard, Gerhard Fritsch, *Der Briefwechsel*, hg. von Raimund Fellingner und Martin Huber, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2013.

Fonti non a stampa

Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Gerhard Fritsch.

Thomas-Bernhard-Archiv, Nachlass Thomas Bernhard.

Olaf Briele
(Berlin)

Die konservative Seite des Lachens
Sebastian Brunnens Romansatire
«Die Prinzenschule zu Möpselglück» (1848)

Abstract

This essay investigates the literary work of Sebastian Brunner (1814-1893), a politically conservative Austrian writer. Focusing on his satirical novel «Die Prinzenschule zu Möpselglück» (1848), it argues two theses. First, it will show that the religiously and politically *conservative* worldview the novel articulates is not a regression behind Enlightenment ideals. Second, it argues that this novel, despite its strong polemic against the political agenda of the *Jungdeutschen*, is a direct heir to their aesthetic innovations of the genre.

Heutigen Arbeiten über literarische Satire, Komik und Humor aus der Zeit zwischen 1830 und 1850 ist nicht selten zu eigen, eine imaginative Grenzziehung vorzunehmen. Vornehmlich das, was sich als politisch emanzipativ, liberal oder demokratisch bezeichnen lässt, wird mit diesen genannten literarischen Mitteln in Verbindung gebracht. Das, was sich als politisch konservativ, autoritativ oder reaktionär bezeichnen lässt, wird mit eifernden Pamphleten, anklagenden Moralpredigten und grobgeschliffenen Invektiven assoziiert. Damit wird, in literatursoziologischer Hinsicht, das literarische Feld der Zeit in mindestens drei Punkten verzeichnet. Erstens entsteht der Eindruck, heute kanonisierte Autoren des ersten genannten politischen Spektrums hätten, allein was Veröffentlichungsanteil und Rezeption betrifft, mit ihren oft humorvollen Arbeiten eine durchgreifende öffentliche Prävalenz besessen; zweitens entsteht der Eindruck, Autoren des zweiten politischen Spektrums hätten sich humorvoller Mittel gar nicht bedienen können und hätten im literarischen Wirkungsfeld auch deshalb keine prägende Rolle gespielt; drittens entsteht der Eindruck, es ließe sich das, was jenseits dieser beiden genannten politisierten Autorengruppen *tatsächlich* im literarischen Feld dominierte und wohl etwa 80-90 % der literarischen Pro-

duktion ausmachte (nämlich unverbindliche Unterhaltung und Humor jenseits gewollt politischer Ambitionen), literaturwissenschaftlich grundsätzlich vernachlässigen.

Der einst recht bekannte österreichische Autor Sebastian Brunner (1814-1893) – promovierter Theologe und Philosoph, zeitlebens als niederer Kleriker in und um Wien tätig – gehört zum Spektrum humoristisch, komisch und satirisch arbeitender Schriftsteller, die sowohl vor als auch nach der Epochenscheide 1848 ein politisch klar konservatives Profil aufwiesen. In den an einer Hand abzuzählenden Aufsätzen und Dissertationen über ihn aus den letzten fünfzig Jahren steht jedoch, bis auf eine Ausnahme, der späte Brunner im Mittelpunkt, der ultramontanistische Kirchenschriftsteller und *Antijudaist*, der sich nach dem Aufkommen sozialdarwinistischer Vorstellungen zum *Antisemiten* wandelte. Seine literarischen Satiren der Jahre 1843-1849 sind gänzlich unaufgearbeitet. Lediglich ein sehr gründlicher Aufsatz Werner M. Bauers thematisierte *literarische* Veröffentlichungen Brunners, analysierte seine drei kurz aufeinanderfolgenden Künstlerromane¹. Die zeitlich daran anschließende umfangreiche Bildungssatire «Die Prinzenschule zu Möpselglück» – Bildungssatire, Zeitroman und Schlüsselroman in einem – harrt hingegen noch wissenschaftlicher Aufarbeitung. Der Beitrag über diesen humoristischen Roman soll zwei Annahmen nachgehen. Erstens soll er die Vermutung prüfen, dass die im Roman religiös wie auch politisch ausgestellte *konservative* Weltsicht keinesfalls einen Rückfall hinter Aufklärungsprämissen darstellt, sondern dass sie, in einem «weiteren» inhaltlichen wie gattungspoetologischen Sinn, die Vorlagen aufklärerischer Bildungs- und Erziehungsromane transformiert. Und zweitens soll die Annahme geprüft werden, dass dieser genannte Roman (journalistisches Vademecum, Intellektualprosa und satirischer Zeitroman gleichermaßen) in «engerer» gattungspoetologischer Hinsicht die stilistischen Vorgaben der Jungdeutschen, die in ihm durchgehend äußerst scharf kritisiert und angegriffen werden, geradezu spiegelbildlich beerbt. Zeitgemäße politisch-konservative Literatur steht, so scheint es, in einer Amphibolie: einerseits vom Inhalt her bewahrend bzw. nach rückwärts orientiert, andererseits aber gattungshaft-formell durchaus auf der Höhe der Zeit.

¹ Vgl.: Werner M. Bauer, Geniekritik und Restauration. Die Künstlerromane Sebastian Brunners und ihre Bedeutung in der österreichischen Literatur des Vormärz, in: Ders., Aus dem Windschatten. Studien und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Österreich, Innsbruck 2004, S. 151-186.

Ein Bildungsroman oder ein Verbildungsroman?

Der Roman «Die Prinzenschule zu Möpselglück» (mit dem Erscheinungsdatum 1848, aber nach Brunners mehrfachen autobiographischen Angaben schon im Herbst 1847 erschienen) beginnt als Erziehungsroman. Es handelt sich um eine fiktive norddeutsche, also nördlich der Alpen gelegene Residenzstadt eines Herzogtums. Der Leser wird in ein bis zur Kenntlichkeit verzerrtes Preußen geführt (das aber bekanntlich ein Königreich war). Dieses Preußen reproduziert sich in einer der vielen Kleinmonarchien, die in den Jahren von ca. 1820 bis 1848, also der Handlungszeit des Romans, Elemente des Staatenbündels «Deutscher Bund» bildeten. Bereits als Name ist Möpselglück Programm. Einerseits evoziert der Titel «Mops» den einstigen aufklärerischen Spott über eingebildete Gelehrte, die sich, Aufklärungssatiren zufolge, nicht selten als «Möpsen» gerierten (Richter, Müller, Gleim, Thümmel, Kortum). Vor allem aber wird das aufklärerische affirmative Selbstverständnis selbst angegriffen, nicht zuletzt aufklärerische Institutionalisierungsbestrebungen. Denn bestimmte Freimaurergesellschaften im katholischen Raum tarnten sich, um das päpstliche Verbot von 1738 zu umgehen, u.a. auch als «Mops-Orden» (Bayern, ca. 1740)². «Möpsen» waren also potentielle hinterlistige Verschwörer, die noch geheimer als die ohnehin schon im Geheimen operierenden Freimaurer die öffentliche Ordnung subversiv unterwanderten, um sie sich allmählich untertan zu machen.

Möpselglück ist also das wiederhergestellte Aufklärungsparadies des 18. Jahrhunderts, ein idealer Ort einer zunehmend rücksichtslos über sich hinaustreibenden Aufklärung. Anfangs vermittelt der Roman das Bild einer Idylle, aber schon auf den ersten Seiten erweist diese sich als gestört. Die beiden Herzogskinder, Prinzessin Blanda und Prinz Achilles, vom Alter her kurz vor der Schwelle zum schulfähigen Alter, spielen scheinbar unbeobachtet, und sie zeigen deutlich deviante Verhaltensmerkmale. Blanda dreht sich verführerisch mit einem neuen Schal vor einem Spiegel; ihre «kokettierenden Schlangenwindungen» (I, 9)³ weisen sie geradezu als eine adlig-zeitgenössische Eva aus. Sie kommt ins Taumeln und stürzt in die Armee von Spielzeugsoldaten, die ihr Bruder hatte aufmarschieren lassen. Die zerquetschten Soldaten rühren die Kinder nicht weiter; altklug und mit Verweis auf das Menschenheer des wirklichen Kleinstaats debattieren sie darüber, wie wenige Groschen so ein Soldatenleben wert sei, bis sie ihre Aufmerksamkeit

² Vgl.: [Anonym], *Der verratene Orden der Freimaurer und Das enthüllte Geheimnis der Mopsgesellschaft* (1745), hrsg. v. Reinhold Mueller, Hamburg 1973, S. 135ff.

³ Im Folgenden wird zitiert nach: S. Brunner, *Die Prinzenschule zu Möpselglück. Schildereien aus der jungen Welt*, 2 Bde., Regensburg 1848.

plötzlich einer vor dem Fenster schlummernden Katze zuwenden. Der Versuch, sie mit kaltem Wasser zu erschrecken, schlägt fehl; ärgerlich wirft der Sohn ihr einen wertvollen Krug aus chinesischem Porzellan hinterher. Der Vater, der heimlich das Gebaren der beiden beobachtet, diagnostiziert, offenbar nicht ohne schlechtes Gewissen, endgültig bestimmte asoziale Tendenzen. Erziehung muss her! Aber statt den beiden im direkten familiären Gespräch die Normen von «gut» und «böse» zu verdeutlichen, beschließt er, den sich abzeichnenden Defiziten anders abzuhelpen. Er greift, und das wird das weitere Romangeschehen bestimmen, gezielt zu den Mitteln, die bereits für diese Sozialdefizite verantwortlich gewesen waren. Er setzt auf Hauslehrer, auf außerfamiliäre Erziehung.

Im Folgenden erfährt der Leser, wie eine Art von Personalkanzler des Herzogtums («Bretthupfer») den künftigen Hauslehrer der beiden Kinder auswählt. Er examiniert Kolem, den Diener des favorisierten Professors. In schöner Offenheit – ob es sich um Naivität oder um Arroganz handelt, wird nicht aufgelöst – vereint dieser Diener alle Merkmale seines Herren Aleph: «Ich bin Berliner, Kind der geräuschvollen Residenz. Mein Herr ist das, was man einen Philosophen nennt, der Alles weiß und alles lehrt» (I, 16f.), und sofort hebt Kolem mit großsprecherischen philosophischen Faselien an. Bretthupfer, der zukünftige unmittelbare Brotherr dieses nach Möpselglück strebenden Philosophen Aleph, versteht zwar absolut nichts von diesem neumodischen Gerede. Aber er lässt sich von diesem Diener beeindruckt. Immerhin ist Bretthupfer Mitglied eines gelehrt-aufgeklärten Trink- und Debattierkreises, und er will und muss seinen Aufklärungsbrüdern imponieren. Er möchte dem Chemiker Dr. Panscher und dem Hofastronomen Dr. Bambosi – Universitätsprofessoren und einflussreiche Mitglieder dieses Zirkels – etwas entgegensetzen. Denn beide sind hemmungslose naturwissenschaftliche Materialisten. Folglich beruft Bretthupfer flugs diesen Philosophen Aleph an die Universität zu Möpselglück. Es handelt sich um keinen anderen als um einen unmittelbaren, geradezu zwillingshaften Abkömmling des preußischen «Staatsphilosophen» Hegel, und Bretthupfer geriert sich nunmehr selbst als ebenso hemmungsloser wie unverständlicher Anhänger der hegelschen idealistischen Philosophie. Damit bleibt er keine Ausnahme. Philosoph Aleph (der also nicht nur unmittelbar Prinzenenerzieher wird, sondern zum Generalerzieher des ganzen Herzogtums aufsteigt) weiß sich nach seiner Berufung die gesamte Führungsschicht des Kleinstaats hörig zu machen. Das aufklärerische Fazit seiner Lehre, dass die moralischen Regeln des sozialen Zusammenlebens nicht göttlich gegründet seien, sondern man die Tugend um der Tugend lieben müsse (I, 35) – Kantsche und Fichtesche Lehren werden hier von Brunner in merkwürdiger Weise mit Hegelschen

amalgamiert – ergreift auch die adligen Führungseliten. Selbst die «Oberhofzeitung» macht sich zu einem Sprachrohr Alephs. Er erweist sich als intellektuelles Alpha-Tier, das sich den ganzen kulturellen Organismus machtbewusst unterwirft.

In diese neu entstandene Lage fällt der routinemäßige, jahreszeitliche Wechsel des Hofstaats aus der Residenz Möpselglück nach Muskatell, ein Sommerschloss. Für die beiden Kinder bringt das die schmerzhafteste Trennung von engen Spielkameraden mit sich. Am Hof wuchsen nämlich, betreut und erzogen von einem mehr oder weniger einflusslosen Hofmarschall, zwei weitere Kinder auf (adlige Waisenkinder gräflicher Abkunft). Diese enge Kinderfreundschaft wird zerrissen. Und nicht nur diese Freundschaft wird zerrissen; der Wechsel nach Muskatell bedeutet für die beiden herzoglichen Nachkommen das Ende der Kindheit überhaupt. Sie kommen in einen goldenen Käfig – einen Erziehungskäfig. Warfen sie nach der Ankunft im neuen Schlossrefugium noch Bettlern kleine Almosen durch bestimmte Fensteröffnungen zu, so wurden diese alsbald vermauert. Räumlich gesehen, entstand ein Gefängnis, und es entstand auch ein mentales Gefängnis. Hervorzuheben ist bereits hier: Brunner, der scheinbar erzreaktionäre Ultramontanist, durchspielt hier die Rolle des Aufklärers und Fürstenaufklärers. Er durchspielt diese Rolle, oder er vertritt sie tatsächlich. Mit rund hundertjährigem Abstand proklamiert er genuin aufklärerische Positionen, stellt sich in den Sog Rousseaus: Der Mensch ist naturgemäß gut, aber durch Kultur und Adelskultur verdorben; der Mensch ist frei geboren, aber überall liegt er in Ketten. Auch die beiden Herzogssprösslinge, so verdorben sie mittlerweile bereits sind, haben nach wie vor noch natürliche moralische Anlagen. Dem wird aber umgehend ein Riegel vorgeschoben, der Panzer der Aufklärungsmacht sperrt sie ein. Die in Möpselglück verbleibenden zwei Waisenkinder hingegen vermögen es, ihren wohlgesinnten Erzieher in einer ähnlichen Situation zu tätiger philanthropischer Mithilfe zu bewegen. Auf ihre Intervention erhält ein armer *Schlosserjunge* – kein unspezifischer Betteljunge, kein Bauer oder Landarbeiter – eine nunmehr lebenserhaltende und geradezu lukrative Anstellung am Hof «statt eines Mohren» (I, S. 71). Eine vom Autor affirmativ verklärte, atemberaubende absolutistische Karriere: vom verarmten Schlosserjungen zum Adelsdiener und Lakai.

Der Roman, der hauptsächlich als Briefroman angelegt ist, dokumentiert nunmehr anhand der Briefe der heranwachsenden Kinder und eingeschobener weiterer Dokumente und nicht zuletzt mittels der Kommentare des auktorialen Erzählers selbst die verschiedenen Entwicklungsoptionen und die sich trennenden Wege der Jugendlichen. Die herzoglichen Kinder befinden sich in der pädagogischen Provinz Muskatell. Sie werden, statt Erziehung

zu genießen, von den Hauslehrern systematisch aufklärerisch «verzogen». Ein Brief des Prinzen Achilles', der noch Kraft hat, sich innerlich dagegen aufzulehnen, verdeutlicht diese allmähliche und stetige materialistisch-moralisierende Zurichtung (I, 204ff.). In Möpselglück hingegen, der eigentlichen Residenz, tobt sich an der Universität, in der Presse, im Vereinswesen und nicht zuletzt im adligen Staatsapparat die radikale Aufklärung aus. Die dort verbliebenen jugendlichen Waisenkinder müssen standhaft sein. Und sie erweisen sich als standhaft. Mittels der weisen Hilfe ihres Adoptivvaters, des bereits erwähnten Hofmarschalls, können sie sich ihre natürlichen religiösen und moralischen Anlagen bewahren. Sie erweisen sich, unter der gütigen Hand ihres Ersatzvaters und Lehrers, der auch aktiv ihr religiöses Bewusstsein fördert, als verführungsresistent.

Dennoch kommt auch für sie die Zeit, das Tollhaus Möpselglück zu verlassen. Nach Abschluss von Bianors Universitätsstudien begeben sich er und seine Schwester Chelidonia in ein Refugium, suchen ein selbstgewähltes Exil am Rande des Herzogtums auf: das Bergschloss Stillfried. Dort führen sie ergreifende Gespräche über das Lebensschicksal, über Pflicht und Entsagung, über die göttliche Fügung und über religiösen Gehorsam, über Freiheit und Verantwortlichkeit. Sie debattieren schließlich ausführlich über die Schwächen und Mängel der Hegelschen Philosophie, die in Möpselglück so um sich gegriffen hatte. Nach diesen etwas unmotivierten theoretischen Reflexionen werden die beiden Jugendlichen schließlich Zeugen eines melodramatischen Ereignisses, das im Roman den eigenständigen Raum einer Novelle einnimmt: Sie werden Zeugen einer Beerdigung. Eine wohlhabende Bauerstochter, die von ihrem hartherzigen Vater an einen hochmütigen, aber reichen Müllerssohn verscherbelt wird – obwohl allen bekannt ist, wie sehr der bescheidene Knecht und sie sich lieben –, stirbt noch vor der Hochzeit den stolzen Entsagungstod (II, 56ff.).

Die Bedeutung dieser Geschichte wird in späteren Abschnitten des Romans offenbar. Es ist eine Allusion auf die Entsagung Chelidonias. Denn zwischen den vier einst befreundeten Kindern hatten sich zarte Liebesbände entsponnen. Der Herzog unterbindet das gewaltsam, verbietet sogar den Briefwechsel, denn er hat konkrete dynastische Heiratspläne für seine Kinder. Chelidonia schreibt ihrem Prinzen daraufhin einen entsagungsvollen Brief, der stark von religiös-moralischen Prinzipien getragen ist: Pflicht, Opfer, Vorsehung, Erlösung (II, 160ff.). Der Autor liefert die Zusatzinformationen zum richtigen Verständnis des Briefs mit: Beide Waisenkinder sind katholisch getauft (gleichwohl von ihrem Hauslehrer, dem Hofmarschall, tolerant protestantisch erzogen). Ihre katholische Taufe war gewissermaßen der natürliche Schutzmantel gegen alle modernistischen Abirrungen

(II, 158). Ihre natürliche Moralität, die anfangs wie ein Relikt eines idealen rousseauschen Naturzustandes wirkte, war also gar nicht eine naturhaft gegebene Moralität, sondern war eine konfessionell gegebene. Das gab und gibt den Jugendlichen die Kraft, allen Anfeindungen der sich überstürzenden Aufklärung in Möpselglück zu widerstehen, und das gibt beiden auch die Kraft, ihrer Liebe zu entsagen, ihren Geliebten zur unvermeidlichen Hochzeit zuzureden und sich in ein gewissermaßen klösterliches Exil zurückzuziehen. Insofern handelt es sich gar nicht um einen Erziehungsroman, keinen Bildungsroman. Es ist ein Anti-Erziehungs-Roman, ein Anti-Bildungs-Roman, der Roman einer Fehlerziehung. Nur die durch katholische Taufe Gewappneten haben die Kraft, sich dieser Anti-Erziehung zu entziehen. Nur sie vermögen es, der ihnen «natürlich» eingepflanzten Religiosität – und das ist Brunners Rekurs auf Aufklärungsmodelle des 17. und 18. Jahrhunderts, die von einer sog. «natürlichen Religion» ausgingen – freien Lauf zu lassen⁴.

Eine Wissensgeschichte

Bianor und Chelidonia sind die einzigen – nämlich katholischen – Positivgestalten des Romans. Ansonsten agieren in ihm nur Anti-Helden: fast ausschließlich protestantische. Sie unterscheiden sich allenfalls dadurch, ob sie die unheilvollen Veränderungen hilflos dulden oder ob und in welchem Maß sie sie radikal vorantreiben. Im Roman entfaltet sich ein Panoptikum sich übersteigender aufklärerischer Bemühungen, die in die Katastrophe führen müssen. Wie gestaltet sich der Lehrbetrieb an der «Prinzenschule», also der Universität von Möpselglück, an der alsbald auch der Sohn des Herzogs, also Prinz Achilles, aufs Leben vorbereitet wird und an der der hegelianisierende Philosoph Aleph das zukünftige Unglück ins Rollen bringt?

Sie ist ein Herd von aufklärerischen Naturalisten und Materialisten, von Naturwissenschaftlern, die die christliche Religion weit hinter sich gelassen haben. Zwei von ihnen geben den Ton an: der Chemiker Dr. Panscher und der Astronom Dr. Bambosei. Dieser Roman, der nicht nur als Bildungssatire und Zeitroman, sondern auch als Schlüsselroman zu lesen ist, stellt mit diesen Kunstfiguren tatsächliche Wissenschaftsvertreter aus, und zumindest Dr. Panscher ist eine mehr oder weniger zur Kenntlichkeit entstellte Persönlichkeit des vormärzlichen Zeitgeschehens. Entweder handelt es sich

⁴ Matthias J. Fritsch, *Religiöse Toleranz im Zeitalter der Aufklärung. Naturrechtliche Begründung – konfessionelle Differenzen*, Hamburg 2004.

um Carl Vogt. Dieser avancierte ab 1847, ausgehend von Feuerbachs philosophischem Materialismus (aber in seinen Fächern Biologie, Physiologie und Geologie verortet) bei Gebildeten Deutschlands zum Erfolgsautor. Vor allem mit seinem Erfolgsbuch «Ueber den heutigen Stand der beschreibenden Naturwissenschaft» (Mitte 1847) tat er sich als öffentlichkeitswirksamer Vorreiter einer Popularisierung neuer naturwissenschaftlicher Errungenschaften hervor. Diese war durchaus von philosophischen Ansprüchen getragen und drängte überlebte metaphysische Spekulationen, auch Hegelsche Spekulationen, einflussreich beiseite, und Vogt ersetzte sie aktiv und gewollt mit neuen materialistischen Anschauungen⁵. Oder es handelt sich um Vogts direkten Lehrer und Förderer, um den Chemiker Justus Liebig, dessen «Chemische Briefe» ab 1841 öffentlichkeitswirksam in der «Augsburger Allgemeinen Zeitung» erschienen waren; Liebig hatte zudem im Jahr 1838 einen äußerst kritischen Aufsatz «Der Zustand der Chemie in Oestreich» veröffentlicht⁶; 1840 sollte Liebig sogar nach Wien berufen werden (lehnte den Ruf aber ab). Eine von beiden Personen wird zu Dr. Panscher stilisiert. Oder, und das scheint ebenso wahrscheinlich, Brunner spiegelt Vogt und Liebig ineinander und schafft eine Art von Kunstfigur.

Wie wird Panscher im Roman eingeführt? Der Text gibt eine fingierte Vorlesung Panschers zum Besten, die das betreibt, was man heute als «Hierophanie» von Wissenschaft charakterisiert⁷. Unumwunden: Chemie wird zum Religionsersatz. Das vollzieht sich im Rahmen dieser Vorlesung über mehrere Stufen. Erstens werden «Geist» und andere metaphysische Gegenstände auf Chemie reduziert. Zweitens nimmt diese Chemie gezielt den Platz dieser metaphysischen Entitäten ein («dadurch hoffe ich [...] die Chemie und den Pantheismus der Chemie an die Stelle zu setzen, und die Chemie zur Weltweisheit zu erheben!», I, 81). Drittens scheinen die Pioniere der neuen Naturwissenschaft die exklusive Position bisheriger Religionsstifter zu beerben («Es gibt kein Gesetz außer der Chemie, es gibt keine Religion außer der Chemie, Chemie ist Alles in Allem. [...] Meine Herren, ich bin Gott, und sie sind Götter», I, 93f.). Panscher scheint sich zum neuen Wissenschaftsapostel aufzuschwingen, aber eine nächste Vorlesung gerät fast zum Desaster. Der Versuch, den gasförmigen Atem eines Pudels als

⁵ Zu Vogt vgl.: Annette Wittkau-Horgby, *Materialismus. Entstehung und Wirkung in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998, S. 77ff.

⁶ Vgl.: J. L., *Der Zustand der Chemie in Oestreich*, in: *Annalen der Pharmacie*, 25 (1838), S. 339-347.

⁷ Vgl.: Stefan Breuer, *Technik und Wissenschaft als Hierophanie* (1990), in: Ders., *Die Gesellschaft des Verschwindens. Von der Selbsterstörung der technischen Zivilisation*, Hamburg 1992, S. 153-172.

wirkliche Gedankensphäre zu dechiffrieren und somit die wirkliche Emanzipation der Hunde durchzusetzen, mündet in eine Grotteske. Der vormalige Besitzer des Experimentalpudels dringt ins Auditorium, und der Pudel, sichtlich nicht emanzipiert genug, hört auf die Stimme seines Herrn und beide verlassen triumphierend die Szene (I, 100ff.).

Dennoch wird Panschers Ruf durch solche Ereignisse nicht angetastet. Er ist der heimliche Wissenschaftskönig des Herzogtums, argwöhnisch belauert vom Astronomen Dr. Bambosi. Auch für Bambosi lässt sich ein vor-märzliches Vorbild finden, es scheint, dass sich unter dieser Namenschiffre die beiden nach 1830 bekannten und einflussreichen Wiener Astronomen Josef Johann von Littrow und Carl Ludwig von Littrow verbergen (ersterer war auch ein bedeutender Mathematiker). Auch dieser naturalistisch fehlgeleitete Astronom Bambosi kämpft um intellektuelle Deutungshoheit; auch er kämpft für das, was der Wissenschaftssoziologe Pierre Bourdieu sehr viel später als «symbolisches Kapital» bezeichnete. Er schwärmt für die reine Mathematik, verkörpert im höchsten Wissenschaftsstadium der Null («wenn wir aufhören *Einheiten* zu sein, und anfangen *Nullen* zu werden», I, 136).

Aleph, der dritte der neu berufenen Professoren, der Möpselglück-Hegel, nimmt all das vorerst taktierend zur Kenntnis. Zwar verachtet er diesen Unsinn, registriert aber, wie durch diese naturwissenschaftlichen Enthusiasmen und Pantheismen der Boden für seine ebenso pantheistische wie panlogistische Weltgeistphilosophie nur bereitet wird. Und in der Tat folgt er diesen ebenso großsprecherischen wie verantwortungslosen Dilettanten von der Wirkung her nach. Brunner stellt und arrangiert die historischen Wirkungsphasen also um. Denn in realitate folgten die neuen naturwissenschaftlich-philosophischen Erfolgsautoren der späten 1840er und der 1850er Jahre der idealistischen Ära (also auch der Hegelschen Ära) zeitlich gesehen *nach*. Der Logik des Romans zufolge gehen sie ihr aber zeitlich und sachlich *voraus*, und damit wird ein generalisierender Bogen zurück zur Aufklärung und zur Frühen Neuzeit überhaupt geschlagen. Erst kam es, der Brunnerschen Logik zufolge, zu einer *naturwissenschaftlichen* Entgötterung der Welt. Nachfolgende Philosophien, vor allem die Hegelsche, vollendeten dieses Geschäft. Die satirische Kritik an Panscher und Bambosi wird somit zur Kritik an einer sich radikalisierenden Aufklärung schlechthin.

All diese Erfolge Panschers und Bambosis werden übertroffen von Aleph. Kaum an die Universität Möpselglücks berufen, entwirft der Philosoph das theoretische Gespinnst eines ebenso abstrakten wie pantheistischen Weltgeists, der alle Weltgeschehnisse regiert. Pantheismus und Panlogismus erweisen sich also als die wahren Horrorgespenster der Moderne. Die Professoren

Panscher und Bambosi mögen auf ihre Weise ihre Spezialgebiete zu universalem Rang verhelfen wollen. Sie diskreditieren damit aber mehr oder weniger doch nur ihre Fachrichtungen und sich selbst. Wirkliche Gefahr geht nur von Aleph aus. Der philosophische Spezialist fürs Ganze bedroht tatsächlich das Ganze, nämlich das Ganze der Religion. Auf welche Weise? Aleph ist Pantheist. Er unterwandert die herkömmliche Trennung von Geist und Körper, von Gott und Welt, und er hat damit eine einflussreiche Alternative zur christlichen Zwei-Welten-Lehre zur Hand. Anfangs polemisiert er nur gegen einen aparten, personalen Gott und stellt dem die universale Weltvernunft entgegen, deren legitimer und krönender Teil die *menschliche* Vernunft sei (I, 36f.). Später dechiffrieren das die beiden unverführbaren – weil katholisch immunisierten – Geschwister Bianor und Chelidonia unumwunden als «Pantheismus» (II, 49). Dieser Vorwurf erfolgt an dieser Stelle ausdrücklich mit namentlicher Berufung auf einen einflussreichen österreichischen Theoretiker bzw. Ideologen der Jahre vor 1848: Carl von Hock.

Auch damit, aber nicht nur damit, gibt Brunner zu erkennen, für welches theologisch-philosophisches Programm er steht und in welches theoretisches und institutionelles Netzwerk er eng verflochten ist: das der Anti-Josephinisten, die sich, zum Teil ultramontanistisch orientiert, bis zum Tod Clemens Maria Hofbauers im Jahr 1820 um diese charismatische Persönlichkeit gesammelt hatten, und die unter stärker philosophisch-theologischem Vorzeichen ab ca. 1825 um Hofbauers Anhänger Anton Günther in Wien die philosophisch-theologische Strömung des «Güntherianismus» bildeten⁸. Günther lebte finanziell unabhängig als freischaffender Philosoph und Theologe in Wien (schlug sogar mehrere Rufe an deutsche Universitäten aus), und er favorisierte, philosophisch gesehen, eine Neubegründung von Theologie auf rationalistischer Grundlage. Günther und seine Anhänger bezogen sich dabei hauptsächlich auf die Autorität Descartes'. Mit dem strikten Ziel einer Trennung von Geist und Materie, die alle pantheistischen Systeme von Spinoza bis hin zur Gegenwart negiert hätten, stritten für einen «deutschen Cartesianismus» statt eines «deutschen Pantheismus»⁹.

⁸ Zum Konnex Hofbauer / Günther vgl.: Rudolf Till, Hofbauer und sein Kreis, Wien 1951, S. 76f.; zur ersten Generation der Güntherschule Mitte des 19. Jahrhunderts in Wien bzw. Österreich vgl.: Johann Reikerstorfer, Anton Günther (1873-1863) und seine Schule, in: Christliche Philosophie im katholischen Denken des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Emerich Coreth SJ / Walter M. Neidl / Georg Pfligersdorffer, Bd. 1, Graz, Wien, Köln 1987, S. 266-284; Wolfgang Klaghofer, Kritische Differenz. Biographisch-theologische Studien zur Wiener theologischen Schule des 19. Jahrhunderts, Innsbruck, Wien 2000.

⁹ Eduard Winter, Romantismus, Restauration und Frühliberalismus in der Donaumo-

Auch Hocks «Cartesius und seine Gegner» (1835) bezog prononciert die Position von Descartes gegen Spinoza, und damit im Zusammenhang wandte er sich schon 1835 gegen die Spinoza-Rezeption etwa Ludwig Feuerbachs oder Johann Eduard Erdmanns¹⁰, also gegen die Ausläufer der Hegel-Schule. Der Romanautor Brunner – bis zur offiziellen Verurteilung der Güntherschen Lehren und Indizierung Günthers Schriften durch den päpstlichen Stuhl 1857 war er selbst aktiver «Güntherianer» und verfocht sogar als Gesandter in Rom die Güntherische Sache bei den päpstlichen Untersuchungen – beerbte diese Kritik an jeglichen Pantheismen, insbesondere an Hegel und der Hegel-Schule.

Hegel, so die Logik des satirischen Romans, hätte ein pantheistisches System der Selbstvergottung des Menschen entworfen. Die Schüler des preußischen Staatsphilosophen hätten auch in Möpselglück die radikalen Konsequenzen daraus gezogen. Dem im Roman agierenden Hegel-Klon Aleph ist das zwar gar nicht recht. Aber gerade, weil er angesichts dieser Radikalisierungen auf seine letzten Tage fromm wird, enteilt ihm die Bewegung der «Alephiten», also der Junghegelianer. Sie läuft aus dem Ruder. Erst kommen immer neue «kritische» Theorien auf, und dann toben – wie Brunner den Bildungs- und Zerfallsprozess der zumeist in Berlin agierenden Junghegelianer zutreffend beschreibt¹¹ – Kriege dieser kritischen Theorien und Schulen gegeneinander («*Kritik der Kritik der Kritik*», II, 185). Zum Schluss kommt nach Möpselglück eine Kopie Max Stirners, der all diese kritischen Absonderlichkeiten beendet und unumwunden erklärt: die Gottheit sei das «Ich», das individuelle «Ich», also jeder einzelne Mensch selbst (II, 186). Diese These sei aber, so der auktoriale Autor Brunner, weniger skandalös, als es scheine. Denn bereits sog. «Althegeleaner» wie Philipp Konrad Marheineke und Friedrich Förster hätten 1831 durch ihre offiziellen Reden an Hegels Beerdigungstag den Verstorbenen geradezu vergötternd zu einem neuen Christus erhoben – eine Feststellung, die nicht aus der Luft gegriffen ist; tatsächlich ist von beiden führenden Althegeleanern dieser Vergleich in öffentlichen Reden anlässlich Hegels Begräbnis' gezogen worden¹².

narchie, Wien 1968, S. 221 ff. Vgl. auch: Christoph Kronabel, *Die Aufhebung der Begriffsphilosophie. Anton Günther und der Pantheismus*, Freiburg, München 1989.

¹⁰ Vgl.: Dr. C. F. Hock, *Cartesius und seine Gegner, ein Beitrag zur Charakteristik der philosophischen Bestrebungen unserer Zeit*, Wien 1835, S. 84.

¹¹ Vgl.: Wolfgang Eßbach, *Die Junghegelianer. Soziologie einer Intellektuellengruppe*, München 1988, S. 108 ff.; Olaf Brieske, *Konkurrenzen. Zur philosophischen Kultur in Deutschland 1830-1850. Porträts und Profile*, Würzburg 1998.

¹² Vgl.: Philipp Konrad Marheineke, *Worte der Liebe und Ehre [...]*; Friedrich Förster,



S. Brunner, Die Prinzenschule zu Möpselglück. Schildereien aus der jungen Welt, 2 Bde., Manz Verlag, Regensburg 1848. Titelblatt, Erster Band.

An dem Grabe unseres Freundes und Lehrers [...], in: Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen, hrsg. v. Günther Nicolin, Berlin 1971, S. 474f., 478.

Eine Religionsgeschichte

Die polemische Zielrichtung des Romans scheint eindeutig zu sein: Protestantismus, Pantheismus, Hegelianismus. Dennoch stellt sich die Frage nach seinen Adressaten. Dient er der Mobilisierung, der warnenden Mobilisierung der katholischen Trägerschichten sowie der katholischen Eliten des Habsburgerreichs? Ist er also für die gedacht, die es immer schon wussten und besser wussten? Oder richtet er sich an andere Lesergruppen? Es scheint, dass das Zielpublikum des Romans sich nördlich der Alpen befindet: vor allem im katholischen Rheinland. Denn letzteres gehörte seit dem Ende der Napoleonischen Kriege zu Preußen und war damit direkt dem institutionellen Zugriff des protestantischen Staats ausgesetzt. Dass es damit auch dem ideologischen Zugriff von philosophischen Aufbruchsbewegungen ausgesetzt war, deren Hort im protestantischen Teil Preußens liegen würden, ist das Konstrukt, das der Roman etablieren möchte – um diesen Einflüssen mit Mitteln des satirischen Zeitromans vehement entgegenzusteuern. Damit wirkt die Satire aber auch nach Österreich zurück: Sollten auch im katholischen Rheinland solche Emanzipationsbewegungen genuin entstanden sein, dann seien das eben Ergebnisse jenes gezielten «Emanzipationsexports», dem Österreich um seiner selbst willen umso mehr wehren muss.

Dabei geht es nicht nur um philosophische Aufbruchsbewegungen, sondern auch, vor allem im zweiten Band des Romans, um religiöse. Insbesondere vier tagesaktuelle religiöse Bewegungen werden von Brunner namhaft gemacht: die des protestantischen «Gustav-Adolph-Vereins», die der protestantischen «Lichtfreunde», die der innerjüdischen Reform sowie die der «Deutschkatholiken». Der «Gustav-Adolph-Verein» (gegründet 1832 in Leipzig) hatte das Ziel, protestantische Gemeinschaften auf der ganzen Welt, die in einer Minderheitenlage und damit auch in finanzieller Not waren, zu unterstützen. Das wurde in Staaten des Deutschen Bunds wie Bayern und Österreich sorgfältig und teilweise besorgt registriert, weil Eingriffe in die Kirchenpolitik befürchtet wurden; die Vereinsarbeit wurde behindert und verboten. Die «Lichtfreunde» waren eine heterogene protestantische Aufbruchsbewegung vor allem in Sachsen und Preußen, deren Mitglieder sich von den protestantischen Landeskirchen lossagten. Statt eines dogmatischen und Kirchenchristentums plädierten sie für ein liberales, vernunftgeleitetes und praxisorientiertes Laienchristentum¹³. Beiden Bewegungen

¹³ Vgl.: Herbert Peters, Die religiöse Oppositionsbewegung der Lichtfreunde in der preußischen Provinz Sachsen vor und während der Revolution von 1848/49, in: Sachsen-

begegnet Brunner kritisch: Dem Gustav-Adolph-Aktivisten hält er vor, eine blutige Einigung Deutschlands auf protestantischer Basis anzustreben (wie es einst ebenso todesmutig wie erfolglos der Schwedenkönig unternommen hätte); die «Lichtfreunde», von denen in Brunners Augen kaum Gefahr auszugehen scheint, senden vor allem «Lichtfreundlichkeiten» aus (II, 189f.; I, 231). Etwas ausführlicher geht Brunner dann auf innerjüdische Reformbestrebungen ein. Explizit antijudaistisch ist die Romanhandlung deshalb noch nicht; Brunners berüchtigter Antijudaismus scheint sich – obwohl sich bereits in seinem Epos «Der Nebelungen Lied» (1845) entsprechende Tendenzen finden lassen¹⁴ – erst ab 1848 verhärtet zu haben¹⁵. Im Roman bleibt es, gemessen daran, noch eher bei moderaten Tönen. Im Zuge allgemeiner religiöser Emanzipations- und Fortschrittsbestrebungen wollen auch die Juden nicht zurückbleiben, und Dr. Sternbeißer, ein Berliner, macht sich zum Vorreiter dieser neuen «Lichtjuden» (II, 220). Der religiöse Inhalt: pantheistisches Vernunftjudentum ohne klare Begriffe von Gott und Unsterblichkeit der Seele. Als Vertreter dieses religiösen Lichtjudentums figuriert der genannte Dr. Sternbeißer, wahrscheinlich die literarische Personifizierung Dr. Sigismund Sterns, eines jüdischen Lehrers, der Anfang 1845 in Berlin vielbeachtete Vorlesungen «Die Aufgabe des Judenthums und des Juden in der Gegenwart» gehalten hatte, aktiv an einer im März 1845 gegründeten «Genossenschaft für die Reform im Judentum» mitwirkte und ebenfalls aktiv an der 1847 in Berlin erscheinenden «Reform-Zeitung» beteiligt war¹⁶.

Anhalt. Beiträge zur Kultur- und Landesgeschichte, 12 (1998), S. 43-65; Diasporaarbeit im Wandel der Zeit. Festschrift anlässlich des 175. Gründungsjubiläums des Gustav-Adolf-Werks [...], hrsg. v. Wilhelm Hüffmeier u.a., Leipzig 2007.

¹⁴ Vgl.: S. Brunner, *Der Nebelungen Lied*, Regensburg 1845, S. 32ff.

¹⁵ Vgl.: Erika Weinzierl, *On the Pathogenesis of the Anti-Semitism of Sebastian Brunner (1814-1893)*, in: *Yad Vashem Studies*, 10 (1974), S. 217-239; Hans Novogoratz, *Sebastian Brunner und der frühe Antisemitismus*, Diss. Wien 1979 (die letztere Arbeit stand mir nicht zur Verfügung); Christian Pape: *Brunner, Sebastian*, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Wolfgang Benz, Bd. 2/1, Berlin, New York 2009, S. 107.

¹⁶ Vgl.: Ludwig Geiger, *Geschichte der Juden in Berlin. Als Festschrift zur zweiten Säkular-Feier*, Berlin 1871, S. 191ff., 260f.; Arthur Galliner, *Sigismund Stern. Der Reformator und der Pädagoge*, Frankfurt/M. 1930, S. 46ff., 56ff.; Julius H. Schoeps, *Liberalismus, Emanzipation und jüdische Reform. Die Anfänge der Berliner Reformgemeinde zur Zeit von Samuel Holdheim, Sigismund Stern und A. Bernstein*, in: *Ders., Deutsch-jüdische Symbiose oder Die mißglückte Emanzipation*, Darmstadt 1996, S. 53-84; *Ders., «Das Bedürfnis der Zeit». A. Bernstein, die «Reform-Zeitung» und die Beschlüsse der Rabbiner-Konferenzen in Braunschweig, Frankfurt a.M. und Breslau*, in: *Zwischen Selbstbehauptung und Verfolgung. Deutsch-jüdische Zeitungen und Zeitschriften von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus*, hrsg. v. Michael Nagel, Hildesheim, Zürich, New York 2002, S. 83-100.

Verglichen mit diesen drei Bewegungen bzw. Strömungen, die von Brunner eher gestreift werden, konzentriert sich seine satirische Polemik viel stärker auf die der «Deutschkatholiken». Hier wittert Brunner ernsthafte Gegner. Und damit wirkt er gewissermaßen staatstragend, denn diese Abschnitte sind verlängerte Brunnersche Machtpolitik. Diese Bewegung des «Deutschkatholizismus», die sich ab 1844 in Preußen herauszubilden begann und sich von der als reformunfähig kritisierten katholischen Zentrale in Rom loslösen wollte, war bereits 1845 Gegenstand eines umfassenden Gutachtens Brunners für Staatskanzler Metternich gewesen. Brunner greift im Roman zentrale Punkte seiner einstigen Argumentation auf, kleidet sie literarisch ein und spitzt sie satirisch zu. Grundtenor seiner einstigen Analyse für Metternich waren folgende Aspekte gewesen: protestantische Staaten sind aufgrund der sie tragenden protestantischen Religion nicht regenerationsfähig. Vielmehr degenerieren sie beständig. Religion löse sich, staatlich geduldet oder gar gefördert, in Pantheismus auf, das Christentum werde um seinen Bestand gebracht. Die politischen Folgen seien – wie Brunner am Beispiel Preußens und der sog. Hegelschen Staatsphilosophie demonstriert, auf die sich dieser Staat nunmehr gründe – verheerend. Nichtchristlichkeit und Pantheismus gingen Hand in Hand, die Folge sei die Untergrabung des monarchischen Prinzips und jeder Autorität schlechthin: Religion, Recht, Sittlichkeit. Zur Gefahr werde das aber auch legitimen katholischen Staaten. Denn erstens werde die politische Zersetzung im Fall revolutionärer Umbrüche außenpolitisch nicht folgenlos bleiben, und zweitens gedeihen in diesem bereits jetzt destruktiven Klima subversive Angriffe auf die katholische Religion prächtig. Diese Angriffe gehen von den «Deutschkatholiken» aus, die eben nicht römische, sondern deutsche Christen sein wollten und eine Reihe reformatorischer Veränderungen einforderten. Das sei umso erfolgreicher, da gerade die preußische Regierung – so der sich auf diesem heiklen Terrain vorsichtig gebende Duktus der einstigen Brunnerschen Denkschrift – diese Reformbewegung dulde, ermutige oder gar instrumentalisieren. Die «Deutschkatholiken» würden im preußisch-österreichischen Dualismus als heimliche Kolonne eingesetzt, eigene staatspolitische Interessen durchzusetzen. Zumindest hätten die Spitzen der protestantischen Konfession alles Interesse, ihren katholischen Hauptfeind mit dieser Oppositionsbewegung zu schwächen¹⁷.

¹⁷ Vgl.: Seb. Brunner, Die sogenannte deutsch-katholische Kirche (1845), in: Renatus Ritzen O. F. M., Der junge Sebastian Brunner in seinem Verhältnis zu Jean Paul, Anton Günther und Fürst Metternich, Aichach 1927, S. 155-183, hier: S. 177.

Nicht alles an dieser Legende stimmt; so schuf Brunner das Zerrbild eines staatlich-politischen Interesses Preußens an dieser Bewegung, um Metternich antipreußisch und antiprottestantisch zugleich zu aktivieren. Das Gegenteil war jedoch der Fall, denn auch der reaktionäre preußische Staat wollte sich diese reformkatholischen Unruhestifter vom Hals halten, und es erfolgte, lokal unterschiedlich, eine massive Behinderung einzelner Gemeinden, und bestimmte Personen wurden strafrechtlich belangt¹⁸. Zumindest aber bestimmte protestantische Theologen Preußens unterstützten diese katholische Opposition, wobei die Gründe ihrer Unterstützung sicher ganz verschieden waren. Im Prinzip lässt sich von zwei Hauptzielen ausgehen: Die einen erhofften sich die Schwächung der katholischen Kirche, die anderen eine kommende Synthese der Konfessionen, freilich mit Prädominanz des Protestantismus, teilweise unter nationalistisch-deutschem Vorzeichen. Zu letzteren Vertretern gehörte der rationalistische protestantische Theologe Dr. Carl Gottlieb Bretschneider, Generalsuperintendent in Gotha und relativer protestantischer Freigeist¹⁹. Seine Programmschrift «Für die Deutsch-Katholiken. Ein Votum» war 1845 erschienen, aber erst nach Brunners Denkschrift, die bereits Mitte des Jahres abgeschlossen und Metternich übergeben worden war. Aber schon in dieser Denkschrift wurden Bretschneiders Ansichten kritisch erwähnt, und in «Die Prinzenschule zu Möpselglück» bekommt Bretschneider als «Bretthupfer» einen großen Auftritt. Wir sind ihm als Romanfigur bereits begegnet – er war als eine Art von Kanzler für die Personalpolitik des Großherzogtums verantwortlich. Nunmehr stellt er sich dummstolz auch an die Spitze der deutschkatholischen Bewegung: «Nachdem Bretthupfer aus guten Händen wußte, daß man von Hof aus auf die neue Bewegung nicht eben ungünstig hinschaue [...] so erklärte sich Herr Bretthupfer als Deutschkatholik, und wurde Vorsteher der Möpselglücker Gemeinde» (II, 214). Aber die Massenbewegung verebbte und löste sich per Beschluss selbst auf, Bretthupfer wird zur komischen Figur.

All das – Lichtfreunde, emanzipierte Juden, Deutschkatholiken – waren Aufbruchsbewegungen *außerhalb* des Möpselglücker Durchschnittsprotestantismus. Um ihn selbst ist es, so scheint es, dennoch offenbar gut bestellt.

¹⁸ Vgl.: Friedrich Wilhelm Graf, Die Politisierung des religiösen Bewußtseins. Die bürgerlichen Religionsparteien im Vormärz: Das Beispiel des Deutschkatholizismus, Stuttgart 1976; Eckhardt Pilick, Religiöse Opposition im Vormärz: Deutschkatholiken und Lichtfreunde, in: Forum Vormärz Forschung, 4 (1998), S. 213-232.

¹⁹ Vgl.: Eckehart Stöve, Bretschneider, Karl Gottlieb, in: Theologische Realenzyklopädie, hrsg. v. Gerhard Krause / Gerhard Müller, Bd. VII, Berlin, New York 1981, S. 186f.

Aber der Schein trügt. Die Kirche selbst ist vom Fortschritt infiziert bzw. hat sich den Fortschrittmächten klaglos unterworfen. Denn statt allen Liberalisierungen und Aufweichungsversuchen religiöser Dogmen und klerikaler Machtpolitik entschlossen entgegenzutreten, lavieren die protestantischen Kirchenoberen hilflos. Sie sind kleinliche Kriecher. Prinzipienlos schmiegen sie sich dem Zeitgeist an, hängen ihre Fahne kraftlos in jeden neuen Wind. Vor allem in diesen kirchenkritischen Passagen zeigt sich: Brunner argumentiert von Österreich her, Möpselglück ist Wien. Das verdeutlicht Brunner vor allem anhand der Person des Oberkirchenrats und ehemaligen Oberhofpredigers Dr. Faßmann. Denn wer ist Faßmann? Möglicherweise verweist dieser Name auf David Faßmann. Der preußische König Friedrich Wilhelm I. (der «Soldatenkönig») hatte Faßmann als Referenten an seinen Hof geholt, und dort spielte er, ähnlich wie Jacob Paul Freiherr von Gundling (den aber alsbald ein weitaus tragischeres Schicksal erlitt) die Rolle eines akademischen Hofnarren²⁰. Das wäre aber lediglich ein äußerlicher Bezug auf Preußen, um Brunners wahre Zielrichtung notdürftig zu kaschieren. Denn Oberkirchenrat Faßmann, ein treuer Diener seines Staats, ist ein Servilist, der alle kirchlichen Belange den staatlichen untergeordnet hat und sich ganz seinem Karrierismus und seiner Lust auf klimpernde Orden hingibt (II, 130, 140). Er ist nichts anderes als Josephinist. Er hat die Kirche völlig unter staatliche Fuchtel gebracht. Er verkörpert das josephinisch-metternichsche Staatskirchentum, er ist nichts als ein ängstlicher Vermittler (II, 114f., 131, 140f., 145, 228ff.). Und damit ist klar, wer in diesem Schlüsselroman als Faßmann agiert. Es handelt sich entweder um den Wiener Fürstbischof Vincenz Eduard Milde oder um den für Kirchenfragen zuständigen Staats- und Konferenzrat Josef Alois von Jüstel, oder, was noch wahrscheinlicher ist, um eine literarische Synthese beider²¹. Beide Persönlichkeiten, die die österreichische Kirchenpolitik der vierziger Jahre in entscheidender Weise prägten, waren in Brunners Augen nichts als schmählische Verräter, und in späteren autobiographischen Schriften hielt er seinen Unmut ihnen gegenüber nicht zurück²². In allen wichtigen Fragen katholischer Kirchenautonomie (Beziehungen zu Rom, Mischehenfrage, Gänge-

²⁰ Vgl.: Th. Hirsch, Faßmann, David F., in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 6, Leipzig 1877, S. 580f.

²¹ Zu Milde und v. Jüstel vgl.: Eduard Hosp, Kirche Österreichs im Vormärz, 1815-1848, Wien, München 1971, S. 126ff., 238ff.

²² Vgl. zu Milde: Sebastian Brunner, Denk-Pfennige zur Erinnerung an Personen, Zustände und Erlebnisse vor, in und nach dem Explosionsjahre 1848, Würzburg, Wien 1886, S. 83ff.

lung christlicher Orden durch den Staat, Erziehungsfrage) hätten diese beiden Exponenten, die für den Typ josephinischer Aufklärung generell stehen, versagt. Sie seien auf ihre Weise Staatspantheisten. Staat und Kirche seien unter der dominierenden Hand des ersten miteinander verschmolzen. Gegen diese Synthese hält Brunner seinen kämpferischen Dualismus von Kirche und Staat²³. Das war auch das Hauptziel der von Brunner sofort in den ersten Wochen der Revolution 1848 gegründeten «Wiener Kirchenzeitung»: Kampf *gegen* die staatliche Unterdrückung von Kirche und gegen ihre absolutistische Funktionalisierung, Kampf gegen eine Kirche, die «in feiger Beamtenkriecherei, [...] in geknechteter, kritzelseliger Subordination» verharre²⁴. Brunner, dessen Zeitschriftenprojekte, die er vor der Revolution geplant hatte, vom josephinischen Hochklerus verhindert worden waren, profitierte also von der neuen Pressefreiheit und nutzte sie sofort engagiert. In der Phase vor der Revolution musste oder wollte er seine Polemik, die direkt die Zustände Österreichs betrafen, *satirisch* umschreiben.

Eine Politikgeschichte

Der erste Band des Romans endet mit der Religionsthematik, der zweite Band wendet sich gleich eingangs und programmatisch der Politik zu. Brunner greift auf den in den «Rheinischen Jahrbüchern zur gesellschaftlichen Reform» 1846 anonym erschienenen Text «Kommunistisches Bekenntniß in Fragen und Antworten» zurück (dieses anonym erschienene «Bekenntnis» stammte von Moses Heß, der zu dieser Zeit zu den führenden theoretischen Kommunisten in Deutschland zählte)²⁵. Brunner reibt sich an den utopisch-kommunistischen Vorstellungen zur Ehe und zur Frauenemanzipation, aber er verlässt diese Vorlage recht schnell, um wieder an den Hauptschauplatz Möpseglück zurückzukehren. Auch hier treibt ein Kommunist sein Unwesen, ein intellektueller Kommunist: «Durch Professor Aleph, der alles Große und edle unter seine Flügel nahm, war ein Dr. Weltbrenner nach Möpseglück berufen worden, der mit großem Beifall über die sociale Ent-

²³ Zu diesem Dualismus von Kirche und Staat bei Brunner vgl.: Klaghofer, Kritische Differenz, S. 397ff.

²⁴ Sebastian Brunner, Kritiken staatskirchlicher Ukasen, in: Wiener Kirchenzeitung für Glauben, Wissen, Freiheit und Gesetz in der katholischen Kirche, Nr. 21, 20. Mai 1848, S. 82f., hier: S. 83.

²⁵ Vgl.: Moses Heß, Kommunistisches Bekenntniß in Fragen und Antworten (EA 1844), in: Moses Heß, Philosophische und sozialistische Schriften 1837-1850. Eine Auswahl, hrsg. v. Wolfgang Mönke, 2. bearb. Auflage, Berlin 1980, S. 359-368.

wicklung der Gegenwart Collegien las» (II, 12). Hier wäre einerseits an Eduard Gans zu denken, den 1839 verstorbenen liberalen Rechtshistoriker und Rechtsphilosophen, dem Hegel den Weg zur Berliner Universität geöffnet hatte, der in seinen Vorlesungen nach der Juli-Revolution unmittelbare Zeitprobleme aufgriff. Vor allem aber weist Dr. Weltbrenner unverkennbar Züge von Dr. Theodor Mundt auf.

Mundt, einer der fünf Autoren, die 1835 unter das Bundestagsverbot «jungdeutscher» Schriften gefallen waren, hatte Verbindung zum akademischen Milieu gehalten und war 1842 (also weit nach Hegels Tod) Privatdozent an der Berliner Universität geworden. Damit stand ihm das Vorlesungsrecht zu, und eine seiner vielbeachteten Vorlesungen veröffentlichte er 1844 in Buchform: «Die Geschichte der Gesellschaft in ihren neueren Entwicklungen und Problemen». Hauptinhalt der Vorlesungen bzw. des Buchs – und das erwies sich als skandalös genug – waren die sozialistischen und kommunistischen Systeme der Gegenwart, und Mundt plädierte angesichts der aktuellen Sozialentwicklungen für eine genossenschaftliche Arbeiterassoziation. Hält Brunner fest, dass die ersten dieser Vorlesungen mit Ingrimme alle Institutionen des Mittelalters verunglimpfen, so deckt sich das mit Passagen Mundts²⁶. Und beklagt Brunner, dass dieser «Professor der Socialistik» (II, 14) die «Ausrottung des Geldes» empfehle (II, 119), so verweist das offenbar auf Passagen der Mundtschen Vorlesungen, in denen er die kapitalistische Geldwirtschaft anprangert²⁷. Das sind aber nur Elemente der Kaskade von Vorwürfen, die Brunner aufführt. Dr. Weltbrenner – *non enim est omen* – will nämlich nicht nur das Geld abschaffen, sondern Religion und sogar Moral, um die kommunistische Zwangsbeglückung einzuführen. Das überzeichnet Mundts Positionen unzulässig, denn Mundt gab zwar ausführlich kommunistische Vorstellungen wieder, bekannte sich in seinen Vorlesungen aber lediglich zum utopisch-sozialistischen Ideal einer genossenschaftsähnlichen Arbeiterassoziation. Er verwahrte sich sogar entschieden vor allen kommunistischen Ideen. Brunner (der in den Namen *Weltbrenner* offensichtlich auch den aus Berlin stammenden Dichter Adolf *Glaßbrenner* eingehen lässt, der 1846 sein antijesuitisches und antipapistisches Verspoem «Neuer Reineke Fuchs» veröffentlicht hatte)²⁸ braucht aber einen «Berliner» Kommunisten, einen intellektuellen Berliner Kommunisten, einen jungdeutschen Berliner Kommunisten. Mangels tatsächlicher Vertreter fingiert

²⁶ Vgl.: Theodor Mundt, Die Geschichte der Gesellschaft in ihren neueren Entwicklungen und Problemen, Berlin 1844, S. 55ff., 64ff., 115ff., 136ff.

²⁷ Vgl.: Mundt, Die Geschichte der Gesellschaft, S. 246ff., bes. 252f.

²⁸ Vgl.: Adolf Glaßbrenner, Neuer Reineke Fuchs, Leipzig 1846.

Brunner einen intellektuellen Brandstifter. Nur das kann die Gefährlichkeit belegen, die von den scheinbar politisch unverfänglichen Pantheismen Alephs ausgeht. In Brunners literarischer Warnschrift führt Pantheismus zu Religionskritik, Religionskritik zu Atheismus, Atheismus zu moralischer Indifferenz und zu aktivem Kampf gegen moralische Konventionen. All das mündet in den radikalsten Umsturz aller gesellschaftlichen Verhältnisse, mündet in Kommunismus.

Hervorhebenswert ist hier, dass Brunner aber nicht nur satirisch-verschwörungstheoretisch operiert. Er erkennt durchaus bestimmte soziale Ursachen für das Aufkommen kommunistischer Ideen und für ihre Attraktivität unter den arbeitenden Klassen, dem Proletariat. Seine Analyse – wenn man bestimmte Romanpassagen denn als «Analyse» rubrizieren will – beschränkt sich aber auf religiös-moralische Perspektiven und scheint die gravierenden Veränderungen der Moderne nur bedingt zu erfassen: «Der Unglaube an Gottes ausgleichende Gerechtigkeit, der Mangel an wahrer Nächstenliebe, Hochmuth und Sinnenlust der Reichen – das sind die Gnadenstöße, die dem armen Proletarier das Herz zerbrechen; das sind die vier Evangelisten des Communismus, die ihn eindringender predigen als alle Redner communistischer Vereine» (II, 175). Das Problem, auf diese Art und Weise religiös-moralisch konturiert, könnte eine Lösung finden, könnte auch in Möpselglück gelöst werden. Wäre da nicht Kolem (der Diener Alephs), der sich nach einem Gelddiebstahl so dialektisch-sophistisch verteidigt, dass er zum Finanzrat des Herzogtums ernannt wird. Er, ein gnadenloser und doppelzüngiger Liberaler, effektiviert das Maschinen- und Fabrikwesen so blindwütig, dass sich Arbeits- und Brotlosigkeit einstellt (I, 189), und er verhindert alle sozialverträglichen Reformversuche. Sozialpolitische Alternativen wären zur Hand, aber Kolem verficht unerbittlich sein liberalistisches Selbstlaufsystem und verhindert sozialverträgliche Ausgestaltungen. Demonstrativ stellt er sich gegen das, was man heute *soziale Marktwirtschaft* nennen würde, präziser: christlich-soziale Marktwirtschaft.

Der programmatische Vertreter dieser christlichen Modernisierungsabfederung an der Universität zu Möpselglück ist Professor Beth. Er sieht die Schattenseiten des Fortschritts, er sieht die ungehemmte Kapital- und Maschinenwirtschaft ausnehmend kritisch. Er veröffentlicht einen Zeitschriftenaufsatz, in dem er ausmalt, wie die dreiarmlige Dreschmaschine aus Kapital, Industrialisierung und Finanzspekulation ein Proletariat schaffen wird, das mit leerem Geldsack, leerem Magen und leerem Herzen zwangsläufig gegen diese neue gesellschaftliche Ordnung revoltieren und jegliche soziale Ordnung zerstören wird. Daraufhin von Kolem in einer anonymen Replik als «Jesuit» und «Obscurant» gebrandmarkt, präzisiert er in einem

weiteren Aufsatz seine Positionen: Er sei kein Feind der Wissenschaft, kein Feind der Erfindungen und des Fortschritts. Nur müsse man wissen, wohin man eigentlich schreiten wolle, Fortschritt dürfe kein blindwütiger sein. Das liberale kapitalistische Wirtschaftssystem sei solch ein blindwütiges Fortschreiten, es habe sich vom Christentum gelöst (der «eiserne Egoismus des Besitzenden hat kein Christenthum») und schaffe ein Heer verelendeter Proletarier, das, ebenso entchristianisiert, keinen anderen Ausweg habe als den verzweifelten Sturz in die Anarchie oder gar die Tyrannei des Kommunismus (I, 190ff.). Die Reaktion der Behörden Möpselglücks: Sie verdrängen den Kritiker von der Universität. Auch diese Episode und diese Person Prof. Beth lassen sich aufschlüsseln. Gemeint sein dürfte hier zweifellos Franz von Baader, der in einem programmatischen Aufsatz von 1835 erstmals in Deutschland von konservativ-christlicher Seite die «soziale Frage» und die des rapide anwachsenden verelendenden Proletariats auf die Agenda stellte («Über das dermalige Mißverhältniß der Vermögenslosen oder Proletairs») ²⁹. Baader hatte zwar seit 1826 eine Philosophieprofessur an der Universität München inne, aber Verbindungen zum Milieu der Berliner Universität und den Hegelianern liegen auf der Hand. Denn 1823/24 lebte Baader als Privatgelehrter ein halbes Jahr in Berlin und versuchte, einen Kampf- und Gedankenbund mit Hegel und den Hegelianern zu schmieden – in der Rückschau Baaders ein furchtbares Missverständnis ³⁰. Die Romanhandlung löst den Konflikt so, dass Professor Aleph (der Hegelianer) und sein Diener Kolem, der inzwischen zum Finanzrat avanciert ist, Professor Beth mit unlauteren Mitteln von der Universität vertreiben.

Folglich siegt auch hier, wie auf allen anderen kulturell relevanten Feldern Möpselglücks, der von Aleph ausgehende verhängnisvolle und ungebremste Modernisierungsschub. Ergebnis sei letztlich nur der «Communismus [...] mit der schauerlichsten Tyrannei» (II, 210), und zusammenfassend lässt sich sagen, dass Brunner eine Verhängnislinie vom gegenchristlichen Pantheismus über den Liberalismus bis zum Kommunismus zieht, namentlich von Hegel bis zu Heß' «Kommunistischem Bekenntniß». Und was wird die politische Zukunft bringen? Brunner versagt sich alle weitschweifigen Orakel. Die letzte Seite des Buches zierte ein schwarzes Quadrat.

²⁹ Vgl.: Franz von Baader, Über das dermalige Mißverhältniß der Vermögenslosen oder Proletairs (1835), in: Franz von Baaders Schriften zur Gesellschaftsphilosophie, hrsg. v. Johannes Sauter, Jena 1925, S. 319-338.

³⁰ Vgl.: Olaf Briese, «Eine große bedeutende Erscheinung». Die Hinwendung der Hegelianer zu Franz von Baader, in: Ders., Konkurrenzen, S. 90-100.

Brunners Satire: Anti-jungdeutsch und jungdeutsch zugleich

Was Brunner mit diesem Romanende und dem Bild eines schwarzen Quadrates vorführt, ist literarisch originell, aber auch nicht originell. Eine solche schwarze Fläche findet sich bereits in Lawrence Sternes Aufklärungssatire «The Life and Opinions of Tristram Shandy», vor allem aber ist es eine Replik auf Heines «Deutschland. Ein Wintermärchen» (1844), wo der abschließende Blick in Deutschlands Zukunft in einen Kackstuhl wies. Und das ist beileibe nicht der einzige Brunnersche Bezug auf Heine sowie auf die Schriftstellerbewegung «Junges Deutschland» (der Heine durch ein diskriminierendes Bundestagsdekret von 1835 zugeschlagen worden war). Die letzte Romanpassage, also die, welche direkt zu dieser Quadrat-Pointe hinführt, lautet: «wir sind der Meinung, daß [...] statt der vom jungen Deutschland angerühmten *lichten Freiheit* – ein *schwarzer Druck* kommen wird, demnach bedürfen wir auch, um das nächste Kapitel in der Geschichte Möpselglücks zu malen, nichts anders als *Druckerschwärze*» (II, 233). Alle aktuellen Emanzipationsbestrebungen Deutschlands werden also als «jungdeutsch» bezeichnet. Gegenchristlicher Pantheismus, Liberalismus oder Kommunismus – «jungdeutsch» sei der diese Strömungen einigende gemeinsame Nenner. Damit wird natürlich nicht nur auf die polizeilich-gerichtlich zur «Fraktion» erhobene Literaturströmung verwiesen, sondern, durchaus im Sinne des einstigen Bundestagsdekrets von 1835, auf ein angebliches, ganz Deutschland unterwanderndes intellektuelles Terrornetzwerk³¹. Wenn Brunner den Terminus «jungdeutsch» gebraucht, hat er also mehr im Sinn als eine Schriftstellergruppe.

Aber die Literaturströmung «Junges Deutschland» spielt durchaus eine Rolle im Roman, verdeckt oder demonstrativ. Ein angehängtes zusätzliches Kapitel der Neuauflage des Romans aus dem Jahr 1865 macht keinen Hehl daraus, dass der literarisch-publizistische «Einfluß des „jungen Deutschland“ auch auf die Entwicklungsperiode im kleinen Möpselglück groß genannt werden muß»³². So erinnert im Roman die Schilderung einer Fehde zwischen den Unterhaltungsblättern «Die Sonnenuhr» («Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst, Theater, Mode, geselliges Leben, Literatur und andere

³¹ Vgl.: Verboten! Das Junge Deutschland 1835. Literatur und Zensur im Vormärz, hrsg. v. Jan-Christoph Hauschild, Düsseldorf 1985.

³² Sebastian Brunner, Die Prinzenschule zu Möpselglück. Schildereien aus der jungen Welt, 2. Aufl. Regensburg 1865, Bd. 2, S. 228 (Gesammelte Erzählungen und poetische Schriften, Bd. 8). Mein herzlicher Dank gilt Wolfgang Rasch (Berlin) für die Überlassung dieses Exemplars der Zweitausgabe.

Neuigkeiten») und der «Gaslaterne» (I, 154ff.) durchaus an jungdeutsche Konkurrenzkämpfe. Und Prinz Achilles ist selbst *verjungdeutscht*. Er trägt alle Züge jungdeutscher Literaturhelden, jungdeutscher Unbehaustheit, wie sie etwa Salzsreiber Seeliger in Theodor Mundts Roman «Moderne Lebenswirren» aus dem Jahr 1834 verkörperte³³. Explizit und ausführlich diagnostiziert Chelidonia die Lage des Prinzen, seine «Zerrissenheit» und seine «Verzweiflung» (II, 171, vgl. auch I, 204ff.)³⁴. Theoretisch von Hegel verbildet, lebensweltlich zum Jungdeutschen verkommen: Geradezu folgerichtig ficht das Nachwort zur 2. Auflage des Romans, die im Rahmen einer Werkausgabe erfolgte, im Jahr 1865 immer noch anti-jungdeutsche Kämpfe. Es konzidiert aber gerade dem späten Heine eine ernsthafte Abkehr von seinen hegelianischen und jungdeutschen Jugendsünden und zeigt noch fast zwanzig Jahren später, wie sehr der Roman auf der Inhaltsebene «jungdeutschen» Diskursen verpflichtet ist³⁵.

Und vor allem: Der Roman schreibt nicht nur inhaltlich gegen das «Junge Deutschland» und gegen Heine an, sondern er bedient sich geradezu «jungdeutscher» und Heinescher Mittel. Das «Junge Deutschland» ist nicht nur der Fokus polemischer Attacken. Es ist das geheime Zentrum des Romans auch insofern, als er spezifisch jungdeutsche humoristische Stilmittel variiert. Das ist keine Besonderheit allein dieses Brunnerschen Romans. In seinem gesamten literarischen Werk, also seinen Arbeiten vor 1848/49, und vor allem in seiner Versepik, stehen Heine und Heines Humor im stilistischen Fluchtpunkt: «Eine Zeitlang ist Brunner dem Spötter Heine wie auf dem Fuße gefolgt, und hat seinerseits dessen Satiren in gewissem Sinne parodiert. [...] So erschien nach Heines “Deutschland. Ein Wintermärchen” (1844) Brunners “Der Nebeljugen Lied” (1845) und “Der deutsche Hiob” (1846) [...]. In gleicher Weise folgten auf Heines “Atta Troll” (als selbständiges Werk 1847), Brunners “Blöde Ritter” (1848)»³⁶. Brunner will Heine mit dessen eigenen humorvollen, komischen und satirischen Mitteln schlagen, mit jungdeutschen Mitteln überhaupt. Und hebt Brunners Neuausgabe der «Prinzenschule» von 1865 namentlich Karl Gutzkows Roman «Wally,

³³ Vgl.: Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers. Herausgegeben von Theodor Mundt, Leipzig 1834.

³⁴ Zur jungdeutschen «Zerrissenheit»: Helmut Koopmann, Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses, Stuttgart 1970, S. 111ff.; Walter Erhart, «Das Wehtun der Zeit in meinem innersten Menschen». “Biedermeier”, “Vormärz” und die Aussichten der Literaturwissenschaft, in: Euphorion, 102 (2008), S. 129-162, hier: S. 128ff.

³⁵ Vgl.: Brunner, Die Prinzenschule (2. Aufl.), Bd. 2, S. 228ff.

³⁶ Ritzten, Der junge Sebastian Brunner, S. 27.

die Zweiflerin» als inhaltliches Gründungsdokument des «Jungen Deutschland» kritisch hervor, ist das ein weiteres Indiz dafür, dass Brunner demonstrativ bzw. verdeckt literarisch-stilistische Eigenheiten des «Jungen Deutschland» beerbt. Er entwirft satirische Reflexionsprosa, er bietet Reflexionsprosa, eingekleidet ins Gewand des satirischen Zeitromans³⁷.

Stilistische Gemeinsamkeiten sind offensichtlich: Bestand Gutzkows Roman «Briefe eines Narren an eine Närrin» (1832) aus Briefen, die sich satirisch auf die politisch-kulturelle Zeitsituation bezogen, und setzte sich «Wally» (1835) aus auktorialer Erzählung, Tagebuchpassagen, einem eingebetteten philosophischen «Glaubensbekenntnis» und einem Essay zur literarischen Methodik zusammen, hält Brunner mit dieser modernen Gattung bzw. «Nichtgattung» mit. Sein Roman setzt sich zusammen aus den Elementen: auktorialer Essay, Briefwechsel, Vortrags- und Vorlesungstexte, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, längere Originalzitate aus tatsächlichen Grabreden usw., und die verbindende Klammer erhält er durch den satirischen Gestus. Dieses Stilgemisch im Bereich von Prosa – also das, was Gutzkow 1839 als «Mischgattung» bezeichnete³⁸ – ist aber nicht, das bleibt hervorzuheben, allein Brunners Rezeption des «Jungen Deutschland» geschuldet. Werner M. Bauers jüngere Analyse (oben bereits erwähnt) stellt mit Recht österreichische Aufklärungsromane der josephinischen Ära des 18. Jahrhunderts und ihre Digressionstechniken als Vorbild heraus. Ebenso berechtigt hatte die zeitlich vorausgegangene Forschungsliteratur den prägenden Einfluss Jean Pauls auf das literarische Werk Brunners deutlich gemacht. Rénatus Rützen hob 1927 ohne Scheu vor Verabsolutierungen deziert hervor, dass die «Prinzenschule» nichts anderes sei als eine Variation auf Jean Pauls mehrbändigen Erziehungsroman «Titan» (1800/03), und man komme zu folgenden Parallelen: «Hohenfließ – Herzogtum Möpselglück, Pestiz – Residenz Möpselglück, Albano – Bianor, Achilles – Roquairol, Chelidonia – Liane, Linda»³⁹. Diese Hinweise sind umso ernster zu nehmen, als Günther, das erklärte philosophische Vorbild Brunners, seine Abhandlungen gern stilistisch Jean Pauls Prosa anlehnte, und mit Recht stellte

³⁷ Zum Zeitroman im Vormärz vgl.: Dirk Götsche, «Auf der Brücke zweier Zeiten». Traditionen und Neuansätze des Zeitromans in Romantik und Vormärz, in: Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Wolfgang Bunzel / Peter Stein / Florian Vaßen, Bielefeld 2003, S. 213-233.

³⁸ Karl Gutzkow, Vergangenheit und Gegenwart. 1839, in: Karl Gutzkows ausgewählte Werke, hrsg. v. Heinrich Hubert Houben, Bd. 12, Leipzig o.J. [1908], S. 52-111, hier: S. 109.

³⁹ Rützen, Der junge Sebastian Brunner, S. 109.

bereits ein damaliger Zeitgenosse fest: «Günther handelt in seinen meisten Schriften die höchsten Wahrheiten nicht bloß der Philosophie, sondern auch der Religion durchgängig in humoristischer Form, à la Jean Paul ab; poetische Bilder und Vergleiche, Scherze, Witze, Sarkasmen und Satyren sind in bunter Fülle in die Darstellung verwebt, und vertreten häufig die wissenschaftlichen Ausdrücke, Beweisführungen und Widerlegungen»⁴⁰.

Trotz Brunners offensichtlicher Nähe zur Aufklärungsprosa und zu Jean Paul: In diesem Roman scheint Brunner gezielt auf jungdeutsche Literaturtechniken zurückzugreifen (die wiederum in nicht unerheblichem Maß von Jean Paul geprägt waren)⁴¹, und er versucht zu einer Zeit, als es das «Junge Deutschland» gar nicht mehr gibt, es nachholend mit dessen eigenen Mischtechniken zu schlagen. Diesem Ziel dient auch der satirische Stil. Was wäre dessen Spezifik bei Brunner? «Die Prinzenschule zu Möpselglück» ist eine Intellektualsatire auf Kosten von Handlung und Witz. Ebenso anspielungsreich wie der Roman ist, bleibt er handlungs- und witzarm. Das Möpselglück in Möpselglück reizt nicht zu Lachattacken. Witzige und komische Ausnahmen finden sich letztlich nur an wenigen Stellen, z.B. dort, wo zwei Buchdrucker gegeneinander um «Freiheiten» kämpfen, weil der häufige Gebrauch des Worts «Freiheit» zu Knappheit der entsprechenden Buchstaben führt (II, 105f.). Tatsächlich komisch ist auch die bereits erwähnte chemische Vorlesung Dr. Panschers, in der er sich zum Apostel der Hundemanzipation aufschwingt. Bedingt komisch ist u.a. auch die Verteidigungsrede Kolems, in der er sich, angeklagt eines Gelddiebstahls, mit Hegelscher Dialektik so überzeugend herausredet, dass er zum Finanzrat ernannt wird (I, 169ff.).

Trotz dieser komischen oder witzigen Passagen – Brunners Humor ist hauptsächlich ein intellektualisierter Humor. Die Karikatur von Intellektuellen bleibt meist bei *intellektueller* literarischer Karikatur. Dadurch schafft der Roman nur wenige Überraschungsmomente. Er bleibt weitgehend handlungsarm und kann sich nicht zur Groteske entfalten. Er scheint die Gelehrtensatiren der Aufklärung zu beerben, ohne deren witzige und komische Errungenschaften fortzuschreiben⁴². Es bleibt bei der recht kunstlosen Aneinanderreihung publizistisch-literarischer Versatzstücke, und teilweise

⁴⁰ Franz Jacob Clemens (1853), zit. nach: Bernhard Osswald, Anton Günther. Theologisches Denken im Kontext einer Philosophie der Subjektivität, Paderborn, München, Wien 1990, S. 30.

⁴¹ Vgl.: Koopmann, Das Junge Deutschland, S. 149ff.

⁴² Vgl. zur aufklärerischen Gelehrtensatire: Alexander Košenina, Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung, Göttingen 2003.

entsteht eher ungewollter Humor, nämlich z.B. dann, wenn sich Chelidonias großer Entsagungsbrief an Achilles unter der Hand zu einer philosophisch-theologischen Abhandlung gestaltet und der Autor Brunner darüber hinaus selbst eine erklärende Fußnote setzt: «Die Comtesse hat ganz Recht. Hegel meint auch [...]» (II, 167). Im Grunde ist Brunners Satire zu weiten Teilen «unliterarisch». Sie markiert seinen Abschied aus dem literarischen Feld und den Übergang in das der politisch-religiösen Publizistik. Dennoch stellte und stellt er eine Bereicherung für dieses literarische Feld dar. Denn seine satirische Intellektual- und Reflexionsprosa bereichert das vormärzliche Set satirischen Schreibens um das Element *konservativer* Satire, die in weiten Teilen der Forschung nach wie vor geradezu demonstrativ ausgeblendet ist. Und in diesen Forschungsdiskurs sollte auch der damals wie heute sehr problematische Autor Brunner – und dafür plädiere ich – gelangen.

Ian Verstegen
(Philadelphia)

Obscene History. The Two Sedlmayrs

Abstract

The following article proposes a new interpretation of Hans Sedlmayr's politics, which thereby achieves a more successful understanding of his work. Seeking to reconcile progressive and totalitarian elements of Sedlmayr's thought, his stance is characterized as «National Bolshevik». Consistent with this view, there are two phases detected in Sedlmayr's outlook, an early cosmopolitan phase and a later more symptomological cultural criticism. Seeking to nuance the complexity of politics in the 1930s, in the end it is nevertheless argued that it is impossible to link tightly Sedlmayr's historical pronouncements with his politics.

a single famished intellectual may be more dangerous [as an anti-Semite] than ten less educated, starving citizens or a hundred hungry workers and peasants.¹

Anglo-American art history is having difficulty talking about Hans Sedlmayr². With increasing interest in this formerly taboo subject, writers write around him and then produce an obligatory dismissal. Evonne Levy has pointed this out in her recent publication of letters by Sedlmayr to Meyer Schapiro, of shocking openness in their acceptance of fascism and anti-Semitism, which «help us draw the line from his politics to his pre-

¹ Jacob Lestschinsky, «The Anti-Jewish Program: Tsarist Russia, the Third Reich, and Independent Poland», *Jewish Social Studies* 3 (1941), 148; cited in William Hagen, «Before the "Final Solution": Toward a Comparative Analysis of Political Anti-Semitism in Interwar Germany and Poland», *Journal of Modern History* 68 (1996), 351-381.

² On Sedlmayr, see Eva Frodl-Kraft, «Hans Sedlmayr, 1896-1984», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44 (1991), 7-46; and Norbert Schneider, «Hans Sedlmayr, 1896-1984», in H. Dilly (ed.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte* (Berlin: Reimer, 1990), 267-88.

Anschluss work in no uncertain terms»³. Thus reviewing the earlier and exemplary works of Christopher Wood and Frederick Schwartz, she hints at their clear fascination with Sedlmayr's thought and unfulfilled promise yet somewhat unconvincingly making gestures about how he is unrecoverable (Wood) or lapsed into farce (Schwartz).

The letters published by Levy are the views of a very closed-minded man. But I don't believe they are not so uncertain about demonstrating Sedlmayr's politics. The fact is that the image that emerges from Levy's discussion is historicized somewhat but essentially the same as Binstock's «fanatical» Nazi⁴. This, I think, frankly puts art history behind its peers in general history, because we apparently have no way to parse out the elements of theory and biography over time. In a liberal democratic move, it is simply easier to just essentialize Sedlmayr as a «Nazi art historian», and be done with it.

The sublimely Nazi Sedlmayr reminds me of those Nazis whom Hannah Arendt responded to fifty years ago. They were monsters but we didn't gain anything in understanding them by that act of naming alone. More recently, we might think of what Slavoy Zizek says of labeling something «totalitarianism»: «it relieves us of the duty to think, or even actively prevents us from thinking»⁵. If I may turn the Gestalt theory that inspired Sedlmayr, and which he betrayed, against him, we have to understand even for Sedlmayr how «learned sadism» can «restore the Holocaust to the realm of human possibility from which it arose»⁶.

As I will try to argue, Sedlmayr represents something of a perfect storm, where a series of coincidences and retrospective generalizations bar us from getting at the truth. It seems in all this as if there is a whole possibility that has been completely missed: Sedlmayr was an opportunistic bigot! Perhaps the trouble is that he is so seductive, so intelligent, and so it is easier to lump him with the really bad *Germanomanen* like Dagobert Frey. But this will not do. In the interest of moving the debate forward, I propose that there are basically two Sedlmayr's, a brief, cosmopolitan Sedlmayr, and a later, diagnostic and hermeneutic Sedlmayr. He held beliefs in the first phase that he

³ Evonne Levy, «Sedlmayr and Schapiro Correspond, 1930-1935», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 59 (2010), 235-263, 237.

⁴ Benjamin Binstock, «Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53 (2004), 73-86.

⁵ Zizek, *Did Somebody Say Totalitarianism?*, 3.

⁶ Henri Zukier, «The Twisted Road to Genocide: On the Psychological Development of Evil during the Holocaust», *Social Research* 61, 423-455.

thought might give later fruit but ultimately found them incompatible. I make a tentative link between the two in a right-left confluence of National Bolshevism. This solves a huge problem in understanding Sedlmayr. Normally, all of his production is lumped together unconvincingly and everything is seen as basically lurking irrationalism, as when Frederic Schwartz writes of Sedlmayr: «it could be argued that physiognomy was a late detour, a final dead end to Sedlmayr's project, but I think, in fact, that it was the very beginning»⁷. What I argue instead is that while he was a NSDAP member in 1930-1932 he was producing cosmopolitan art history. When he turned toward hermeneutics he was appropriately oriented to *Grossdeutschland* but contentedly Austro-fascist and when he realized his Nazi past could help him with the impending *Anschluss*, he jumped ship again. This I believe explains Otto Pächt's comment upon hearing from Meyer Schapiro that Sedlmayr had sent greetings via a student that he wasn't interested in the «psychology of chameleons»⁸.

In the following I will sketch out the «first» and the «second» Sedlmayr, all the while relating the consequences of this division to what has previously been said about the Austrian art historian. I will propose a reading of his thinking that is «National Bolshevik» in some ways. Finally, I will end by reflecting on the idea of biography and ideas and the need to move to a more neutral portrayal of their relation. Sedlmayr is not exonerated but our relation to him is clarified for its complexity.

A Confirmed Anti-Liberal, Political Anti-Semite

In his pioneering Introduction to the *Vienna School Reader* of 2000, Christopher Wood wrote that, «a normalization of Sedlmayr would entail a painful, even obscene “reading through” of his Nazism»⁹. The pain has been provided in a number of subsequent publications where we see Sedlmayr presiding from his chair at the University of Vienna as Jews are dismissed from his very Institute, and of course much worse.

Reading this Nazism is obscene if our intention is to resurrect him wholesale. If, however, our intention is to understand him better, then it is

⁷ Frederic Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany* (New Haven and London: Yale University Press, 2005).

⁸ Otto Pächt to Meyer Schapiro, 1 July 1952, Schapiro Papers, Columbia University: «What you wrote me last time about Sedlmayr's friendly gestures does not surprise me at all. There will be, if necessary, a third and a fourth volte face, but I am not interested in the psychology of chameleons»; cited in Alexander, «Otto Pächt», 455.

⁹ Wood, «Introduction», 46.

obligatory. Now, with the publication of his correspondence with Meyer Schapiro this continued process is even further advanced and the result is indeed striking. Hans Sedlmayr jumps from the pages of his correspondence with Meyer Schapiro as an angry, alien figure. For the native English speaker, this is even more startling when, as the correspondence began to deteriorate, Sedlmayr switched to English lest he be misunderstood:

What can a man who is an opponent of communism an[d] of jews (as far as they – in consequence of their history and the social structure of that nation – are preparers and allies of communism) – what can a man who believes in peasants, religion and art (see the end of my last letter) be? I am astonished that you could not solve this riddle. He naturally is a “conservative”.¹⁰

Sedlmayr took for granted the characteristics of Christian Gentiles like him and Jews like Schapiro. Membership in their respective groups gave them different ties to land, different worldviews, and different behaviors. Sedlmayr’s stereotypes of Jews are standard: they are a wandering people whereas Sedlmayr’s ancestors are rooted to the land; Sedlmayr is consequently a conservative while Schapiro’s worldview is compounded by being American and communist.

But there are hazards to writing history moralistically from the point of view of an admitted outlier, Schapiro. It is not that history is not moral but rather that this viewpoint is ahistorical. Anti-Jewish (and of course anti-black) sentiment was rife in America at this time too and Jews had a very tentative foothold even in the academy in America¹¹. In 1976, Jewish-American philosopher Maurice Mandelbaum reflected back on Morris Cohen – a figure who had mentored Schapiro’s group in New York – and noted that as late as 1945 he had received a letter as chairman of the philosophy of philosophy at Swarthmore College from another chairman recommending a candidate who, although Jewish, «has none of those unpleasant characteristics which we associate with his race»¹². This suggests that while Sedlmayr’s are shocking today, they are unfortunately not so shocking historically.

¹⁰ Hans Sedlmayr to Meyer Schapiro, 1 November 1934, Schapiro Papers, Columbia University.

¹¹ Anti-Jewish ideas are amply documented in Peter Novick, *That Noble Dream: The «Objectivity Question» and the American Historical Profession* (New York: Cambridge University Press, 1988).

¹² Maurice Mandelbaum, review of David Hollinger, *Morris R. Cohen and the Scientific Ideal* (Cambridge: The MIT Press, 1975), *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 12 (1976), 402.

Levy's disappointment is understandable. We are angry that theory – the hallmark of progressiveness – has fallen on the wrong side. As I will argue, this is making too many demands on the cohesiveness of biography and thought and fails to give credit to the independence of ideas. Indeed, the interesting strains that are put on thought, a manuscript begun in the mid-thirties or during the war, underestimate the degree to which writing and fact collection can continue over a long period and the general slant or theoretical framework changes; haven't we all done this?

From Marx to Hitler

A sophisticated historiography of Nazi-era art history has to move to the model found in general history of contextual reality and the treatment of the actors and situations of the time as «foreign». To do so is not to explain away everything, as in the extreme version of functionalist interpretations of the Holocaust, but rather to understand that many things happened in the period for complex reasons. Sometimes bad people did good things and vice versa. The attraction-repulsion to Sedlmayr seems to be due to the implicit belief that we must actually endorse him wholly or not. Of course that is preposterous. We need only understand him and his theories, which are of course different tasks.

In order to gain clarity here I state at the outset that I don't want to resurrect Sedlmayr as a thinker. I do believe that he wrote very intelligent things during his early period and that it is not productive to ignore what he wrote on *any* subject. For example, in post-war Germany he did occupy an important profile as a semi-public intellectual, which simply cannot be overlooked. But I am not interested, for example, in whether or not to endorse his viewpoint in *Die Verlust der Mitte* or *Die Entstehung der Kathedrale*. Actually, except to the degree that he began them at an earlier period, they do not interest me at all because they are impediments to the historicization of his early career. Instead I want to be extremely specific about what he did and what he wrote and at very precise times.

Proceeding historically, we have two interesting facts: first, that Sedlmayr emerged from the First World War radicalized, and secondly – after adapting «Jewish» Gestalt theory already in 1925 – he joined the NSDAP. Gombrich, himself, who knew Sedlmayr in Vienna, notes that his elder colleague had returned from fighting during the First World War with leftist tendencies¹³. Whatever conservatism was ingrained in him was compatible with a

¹³ E. H. Gombrich, interview with Richard Woodfield, 1 January 1990: «on his return

socialist call to more equitably divide opportunity and take away from the dominant capitalist interests.

It is a cliché to say that the axis powers were humiliated by defeat in World War I and the conditions of the Versailles Treaty. Sedlmayr, a veteran of the war, would not have been alone among those who had a hatred for what was perceived to be democracy imposed by the “western” powers. As a Habsburg subject, democracy was alien and coming as a condition of peace was considered an imposition. After the failure of the November Revolution in 1918 and the murders of Rosa Luxemburg and Liebknecht, whatever leftist solution Sedlmayr was interested in was a Leninized «dictatorship of the proletariat». This is the key, I believe, to understanding his later Nazism and indeed all his politics. He accepted a radicalized confluence of left and right that brought Soviet and German authoritarian ideas together against capitalism. In short, he could be classed a «National Bolshevik»¹⁴.

Too often assimilated to conservatism allied to Nazism, National Bolshevism was strongly socialist and regarded Russia as both a threat and inspiration. If Bolshevism could be directed to a nationalist course of action – of course in contradiction to Marxism – Germany could find a solution appropriate to its own reality. Then Russia would probably cease being an ally and become a threat. Indeed, Sedlmayr’s Catholicism meant that Bolshevism itself could be an enemy, but one that demanded respect. But one must admit how such a worldview, both Germano-centered but collectivist might resonate with Sedlmayr’s absolutist Habsburg framework. Such a view explains sympathy for Ernst Jünger, whose works like *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932) – appealed to both conservatives and communists. Furthermore, it shows continuity, *not* from the Nazi to post-war period, but *throughout his entire career*.

from Russia, so they say, he was rather very left-wing if not communist – Marxist». I am grateful to Prof. Woodfield for sharing this with me.

¹⁴ The classic study of «the leftists on the Right» (*Linke Leute von rechts*) is Otto Ernst Schüddekopf, *Linke Leute von rechts. Nationalbolschewismus in Deutschland von 1918 bis 1933* (Stuttgart: Kohlhammer 1960); cf. Klemens von Klemperer, «Towards a Fourth Reich? The History of National Bolshevism in Germany», *Review of Politics* 13 (1951), 191-210. For a fascinating discussion of these ideas in relation to Thomas Mann’s *Magic Mountain*, see Anthony Grenville, «Linke Leute von rechts»: Thomas Mann’s Naphta and the Ideological Confluence of Radical Right and Radical Left in the Early Years of the Weimar Republic», in H. R. Vaegert (ed.), *Thomas Mann’s The Magic Mountain: A Casebook* (New York: Oxford University Press, 2008).

Wilhelm Schlink plausibly suggests that Sedlmayr's chosen pseudonym during his post-war academic exile – Hans Schwarz – could refer to the «young conservative» editor of Moeller van den Bruck. But this is a typical under-specification of ideas and Sedlmayr is left again as a cardboard conservative. Moeller van den Bruck in addition to criticism of Hitler and gestures toward Soviet Russia, was also the German translator of Dostoyevsky's work. Dostoyevsky had an idea of Russia as an «eternal ally» to Germany against the West¹⁵. Jünger, Dostoyevsky and Berdyaev are the authorities cited by Sedlmayr in *Verlust der Mitte*.

Such a political outlook helps understand why Sedlmayr, in his early period, was in Schlink's words «a rather progressive art critic»¹⁶. Similarly, it helps explain Sedlmayr's interest in the generally left politics associated with Gestalt theory, which he announced in «Gestaltetes Sehen» and developed further in his seminal introduction to Riegl's collected works, published in 1929, and his «Toward a Rigorous Art History» of 1931¹⁷.

Without undertaking a full discussion of economics and attitudes toward Jews, it is worthwhile sketching the nature of the student body with Sedlmayr at the University of Vienna. Besides civil service (of which professorship counted), there were no professional possibilities for art historians. Therefore, factoring in persistent anti-semitism resulting in under-employment of Jews in Austrian higher education, those who studied art history were usually nobles or, of the Jews, wealthy professionals. For example, much of Viennese intellectual discussion – the *Geistkreis* which included Friedrich von Hayek and others – was conducted in the salons of the city amongst bankers and government officials, not in academia.

Sedlmayr's collaborators like Otto Pächt and Bruno Fürst were well to do and did not have to think about professional outlets after their graduation. Fürst funded the *Kritische Berichte*, in which Sedlmayr published, as well as the Musil-Gesellschaft, which he founded with Pächt to support the perpetually short of money novelist, Robert Musil. As for the nobles, these

¹⁵ K. von Klemperer, «Towards a Fourth Reich?», 210.

¹⁶ Wilhelm Schlink, «The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History», in Bianca Kühnel (ed.), *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art: Studies in Honor of Bezalel Narkiss on the Occasion of his Seventieth Birthday* (Jerusalem: Hebrew University, 1998), 275-285; citing *Darmstädter Gespräch* (1950). *Das Menschenbild in unserer Zeit*, ed. by H. Gerhard Evers (Darmstadt, n.d.), 97; and «Der absolute Städtebau I, Stadtbaupläne von Le Corbusier (ausgestellt im Wiener Künstlerhaus, März-April 1926)», *Die Baupolitik, Zeitschrift für Bauwesen und Städtebau, Siedlungspolitik und Wohnungsfürsorge* (München, 1926/27), 16-21.

¹⁷ Hans Sedlmayr, «Gestaltetes Sehen», *Behedere* 10 (1925), 65-73.

included landed counts like Antoine Seilern (1901-1978), who completed a dissertation under Schlosser¹⁸. Sedlmayr's stringent criticism of Karl von Tolnai (De Tolnay) seems to stem from his resentment of aristocrats. This grouping created a complex mix of students and professors divided by wealth and need of state employment.

Too little is known to draw strong conclusions but it is clear that once Sedlmayr decided not to be a professional architect and pursue art history exclusively, his professional options were very limited. Sedlmayr fits into this as a middle class student who needed to make a living. He was talented but not a noble and not wealthy. This explains why he published early articles in the *Pantheon*, like his «Gestalt des Sehens», which had been founded by the Dorotheum to allow art historians to be remunerated for short articles. He told people in later years that he had wealthy relatives in New York who were constantly inviting him to come to them – but they may either have lost money in the crash of 1929 or were too distant to offer any real help. His fortunes would have to be made in Austria¹⁹.

We must have this background in mind when we arrive at 1930 and his enrollment in the NSDAP. Sedlmayr was a member of the Nazi party from 1930-1932²⁰. There is some confusion about this, so it is worth it to clear up the dates. Somehow, the years 1932-3 have been repeated as the dates of his membership, suggesting both attachment to the party before Hitler's election as chancellor and also continuity throughout the austrofascist period, when Nazism was banned²¹. Furthermore, it is often wrongly stated

¹⁸ Antoine Seilern, *Die venezianischen Voraussetzungen der Deckenmalerei des Peter Paul Rubens*, Ph.D. dissertation, University of Vienna, 1939.

¹⁹ I am grateful to Karl Johns for a long and stimulating correspondence on the socio-economics of the Art History Institute. It is a subject clearly needing more research.

²⁰ Hans Aurenhammer, «Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien: 1938-1945», in J. Held and M. Papenbrock (eds.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 5 (2003), 139-172; Albert Ottenbacher, «Kunstgeschichte in ihrer Zeit: Hans Sedlmayr» (<http://www.albert-ottenbacher.de/sedlmayr/>); citing Universitätsarchiv Wien, Philosophische Fakultät, Personalakt Hans Sedlmayr, Kopie im Institut für Zeitgeschichte, München.

²¹ See Christopher Wood, ed., *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s* (New York: Verso, 2000); Anthony Vidler, «The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy», *Perspecta* 33 (2002), 16-29, 22: «[Sedlmayr], who had joined the National Socialist party in 1932, then to become a loyal supporter throughout the occupation and War»; Richard Kimball, «Introduction», *Art in Crisis: The Lost Center* (New Brunswick: Transaction, 2006), xiv; «Hans Sedlmayr», <http://www.dictionaryoffarthistorians.org/sedlmayrh.htm>; «In 1932 Sedlmayr joined the Nazi party in Austria (when it was still illegal to do so) and well before other art historians felt pressured to

that the Nazi party was banned at the time of his first inscription in the party²². The effect is a long-term, unbroken, indeed «fanatical» (Binstock), affiliation with Nazism when instead Sedlmayr's early connection can be better described as a hopeful trial.

With the election to power in Germany in 1933 Nazism was indeed a viable option. In this atmosphere it was possible to profit. As Bettina Arnold writes of prehistoric archeology, such professors seemed «in 1933, to have everything to gain by an association with the rising Nazi party»²³. In Austria, however, there was a labor party in power and then, from 1933, a Catholic-fascist party, which was allied with Italy against Nazi Germany; there was no «faustian bargain» to be had²⁴. Clearly, Sedlmayr's concerns are more complicated and indeed refer to the confluence of left and right after World War I.

From the point of view of liberal historiography, to be associated with Nazism before Hitler's rise is particularly despicable. However, given his earlier leftist sympathies, it can be seen that Sedlmayr's shift to Nazism shares with revolutionary Marxism a model of popular insurrection. There is no doubt that Sedlmayr was nationalist and pan-German and sought the overturning of the native socialist status quo. But both were offering similar action plans of food, clothing and job training outside the confines of government. In an arena of high fluidity between Nazi and Communist revolutionary practice (if not ideologies), he picked the wrong radical movement for posterity²⁵. Less neutrally, however, ethnic politics play a part. Given Sedlmayr's status as a middle class Christian Austrian, he picked the morally weaker stand with a party with vague gestures of anti-semitism²⁶.

do so in order to retain their teaching positions». Kimball furthermore forgets that Sedlmayr was in fascist Austria, not Nazi Germany, and Jews did not lose their jobs; in Pächt's case, he was not allowed to take it up *in Germany*.

²² Jonathan Petropoulos, *Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany* (New York: Oxford), calling Sedlmayr an *Illegal* (169); and the website above.

²³ Bettina Arnold, «The past as propaganda: totalitarian archaeology in Nazi Germany», *Antiquity* 64 (1990): 464-478; cf. «Dealing with the devil: the Faustian bargain of archaeology under dictatorship», in Michael Galaty and Charles Watkinson (eds.), *Archaeology Under Dictatorship* (New York: Kluwer/Plenum, 2004), 191-212.

²⁴ Jonathan Petropoulos, *Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*.

²⁵ Thus it is possible to stress similarities in practice and differences in theory, as per Slavoj Žižek, «The Two Totalitarianisms», *London Review of Books* 27 (2005), 8.

²⁶ For example, see Barbara Miller Lane and Leila Rupp, *Nazi Ideology before 1933: A Documentation* (University of Texas, 1978), 45: «Jew-baiting and conspiracy hysteria disappear from the writings of most Nazi leaders between 1923 and 1933»; Oded Heilbronner,

Here it is useful to analogize Sedlmayr's position in 1929 or 1930 to the larger picture in Germany, when the party was seeking supporters. In Konrad H. Jarausch's words:

No wonder that the result of such dislocation was a widespread «crisis of professional consciousness». Overcrowding, unemployment, and impoverishment seemed to harried practitioners a betrayal of expectations and values for which not their individual mistakes but the failure of the system, i.e., the Weimar Republic, must be responsible. It hardly helped that the democratic parties were unable to offer any workable remedies, since the Social Democrats suggested spreading the pain among all affected by sharing poverty while the bourgeois Liberals counseled a redoubling of personal efforts to win the sharper competition for the few remaining positions. In this mental confusion over appropriate responses, the previously dismissed radical suggestions of various brands of volkish nationalists gradually began to seem more credible: Could the acute crisis not be overcome by eliminating unwanted competitors such as the newly admitted women, the all too studious Jews, or the often subversive foreigners? In effect, the suffering of the Depression discredited liberal conceptions of professionalism and made harried academics search for more drastic alternatives. Initially reluctant, professionals began to respond to NS appeals due to the electoral break-through of 1930, and to flock in increasing numbers into the party after the seizure of power, when thousands of opportunists joined. Among the various age groups, it was especially the cohort of pre-World War One children, born roughly between 1898 and 1912, who followed Hitler's message, since for them the material crisis was most acute. Protestants were over-represented, Catholics generally proved less willing, and Jews were excluded. Before 1933, interestingly, veterinarians, foresters, and technicians were more likely to enter the party than were the members of the more established professions, perhaps also due to legal prohibitions. Among the jurists, many modestly successful practitioners, many of them with a doctorate, joined the League; among teachers, primary pedagogues and trainees were the most likely Nazis. In spite of the prevalence of nationalist resentment, only a small but growing minority of German profession-

«German or Nazi Antisemitism», in Dan Stone, ed., *The Historiography of the Holocaust* (Basingstoke, Palgrave, 2003), 17: «anti-Semitism did not play a major role in the rise of Nazism before 1933»; Claudia Koonz, *The Nazi Conscience* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 10: «From 1928 to mid-1932, when electoral support for Nazi candidates leapt from 2.6 to 37.4 percent, anti-Semitism played little role in attracting voters to Nazism».

als, such as my aunt's brother Hermann Kauba, responded to Hitler before 1933, prompted by the rhetoric of volkish nationalism and the fear of becoming an «academic proletarian».²⁷

Jarausch's profile, especially in regard to academic labor issues, is striking in regard to Sedlmayr. Sedlmayr's joining of the Nazi party coincides with the Austrian Nazi resurgence²⁸. In particular, Alfred Frauenfeld did much to expand the party around when Sedlmayr apparently became a member. Parkinson writes, «the Nazi vote in Vienna rose from 27,000 in the national parliamentary elections in November 1930 to over 201,000 in April 1932»²⁹. Many leftists left the Social Democrat party because of chronic inability to control the economy. They perceived that things were getting worse and worse. It should be pointed out that Sedlmayr's change also coincided with disillusionment by many leftists with Stalin's consolidation of power and «dekulakization» of the country beginning in 1929.

The larger trend is a radicalization of politics after 1928. The level of hopelessness was so high that the moderate center separated and moderate conservatives and socialists who might have otherwise had more in common were polarized to either the Communist or Nazi (or Hugenberg's DNVP) extreme³⁰. Conan Fischer noted a striking fluidity back and forth between the membership of the Nazi Storm troopers and Communists where both sides noted shifts in enrollment and popularity (and even returns back to the earlier fold). When the Storm troopers were about to collapse in 1933, Hitler was elected Chancellor and the membership exploded³¹. Sedlmayr clearly got caught up in this radicalization and belief that standard politics was inadequate.

The preceding sketch is, I believe, necessary to give even a bit of sophistication to understanding the period. Needless to say, I have not done so to forgive Sedlmayr but to provide a more accurate picture of National Socialism, one that is in line with mainstream history rather than art history. Now that some of the openness of political commitment has been restored to

²⁷ Konrad H. Jarausch, «The Conundrum of Complicity: German Professionals and the Final Solution» (Meyerhoff Lecture, 2001).

²⁸ Bruce F. Pauley, «The Austrian Nazi Party before 1938: Some Recent Revelations», in F. Parkinson (ed.) *Conquering the Past: Austrian Nazism Yesterday and Today* (Detroit: Wayne State University Press, 1989), 34-56.

²⁹ Pauley, «The Austrian Nazi Party», 38.

³⁰ Günter Minnerup, review of Richard J. Evans, *The Coming of Hitler*, in *Debatte Review of Contemporary German Affairs* 12 (2004), 167-174.

³¹ Conan Fischer, *Stormtroopers: A Social, Economic, and Ideological Analysis, 1929-35* (London: Allen & Unwin, 1983).

the early German and Austrian national socialist parties, one can see how Sedlmayr might actually think that Gestalt theory and Nazism were not antithetical, insofar as scholarly commitments and personal politics necessarily need not perfectly align, a point addressed later.

The Two Sedlmayrs

The letters published by Levy give further credence to the evolving idea that Sedlmayr's thinking underwent a fundamental change in the mid 1930s. One must add it to Sedlmayr's own indications, in spite of other suggestions of continuity. In 1958, Hans Sedlmayr reprinted his major essays in the volume *Kunst und Wahrheit*. In the introductory chapter, «Kunstwissenschaft als Wissenschaft», he indicates that around 1950 art history entered a new phase³². Whereas the earlier phase in which his *Strukturforschung* had participated dealt with the individual work of art, more recently it was possible to begin a new synthesis. I suggest that we take him at his word; he understood that he had begun a new kind of interpretation that built upon but also departed from earlier work. It was an addition to his earlier theory, which critically damaged it, but one which could also be removed to preserve the original theory.

Dittmann and others had affirmed that Sedlmayr's new approach emerges in the mid thirties. We know that he was working on both *Art in Crisis* as well as the *Entstehung der Kathedrale* during the war. But as noted by Hans Aurenhammer his work seems to have changed even earlier, which the Schapiro correspondence confirms. In a letter from late 1931 to Meyer Schapiro, Sedlmayr hints at the limitations of Gestalt theory. He affirms that it is more than a psychology, applicable for example to physics, but also has limitations:

As you would like it, I am working toward extending the theoretical foundations by incorporating experiences from other fields, from as wide a number of fields as possible. This should remove the appearance of one-sidedness from the approach of «gestalt theory». In spite of this and for this reason, I cannot agree with you completely on this point, since the gestalt theory will continue to assume a particular importance because «whatever our theoretical attitude might be, art is indeed an activity of creating forms [*Kunst ist eben Gestaltung*]». The limits in the importance of gestalt theory are reached when instead of the creation of forms [*Gestaltung*] we begin to study questions of «meaning» for instance. Yet the term gestalt psychology is misleading since it

³² Hans Sedlmayr, «Kunstgeschichte als Wissenschaft», *Kunst und Wahrheit*.

does not deal with specifically psychological facts, but also with others which we can also observe in intellectual life (as well as in physics).³³

Thus questions of meaning are out of the purview of the Rieglian approach based on formal relations. When Sedlmayr's open anti-Semitism is revealed in 1934, he discloses his evolving ideas on methodology.

I'm not a loner influenced my scientific experiments now in that I – as you suspect correctly – I am not satisfied with a pure formal analysis in the long run. I would consider a trial of a consistent political-sociological history of art as important as anything else – even if it fails on one side. Only I do not see any signs of this, nowhere. But I have my own explanation. Of our present state, the function of art is not quite understandable. It is incomprehensible as magic, religion, or as the farmer – the one misunderstands also either as a small landowners or industrialists. – But this leads to far.³⁴

There is in the Sedlmayr of the early 1930s a desire to say something more aggressive about the work of art, to read it symptomatically of the larger world, to engage that larger world.

³³ Hans Sedlmayr to Meyer Schapiro, 13 November 1931, Meyer Schapiro Papers, Columbia University; quoted in Levy, «Sedlmayr and Schapiro Correspond», 240: «Ich arbeite in dem Sinn, wie Sie es sich wünschen, an einer Verbreiterung des theoretischen Unterbaus durch Erfahrungen aus anderen und möglichst vielen Kreisen. Das wird der scheinbaren einseitigen Orientierung an der "Gestalttheorie" ihr Übergewicht nehmen. Trotzdem – und deshalb kann ich Ihnen in diesem Punkt nicht ganz zustimmen – wird die Gestalttheorie auch dann eine besondere Stellung behaupten, denn "Kunst ist eben, wo man auch theoretisch stehen mag, Gestaltung". Die Wichtigkeit der Gestalttheorie hört auf, wo man statt der Gestaltung zum Beispiel die Probleme der "Bedeutung" untersucht. Abgesehen davon, dass der terminus Gestaltpsychologie irreführt, denn es handelt sich nicht um psychologische Sachverhalte im engeren Sinn, sondern um solche, die auch im geistigen (wie anderseits im physischen Bereich) wiederkehren». Karl Johns kindly translated this, for which I am grateful.

³⁴ Hans Sedlmayr to Meyer Schapiro, 7 October 1934, Meyer Schapiro Papers, Columbia University; quoted in Levy, «Sedlmayr and Schapiro Correspond», 249: «Dass ich kein Einzlgänger bin, beeinflusst meine wissenschaftlichen Versuche nun insofern als ich – wie Sie richtig vermuten – mit einer puren Formalanalyse auf die Dauer nicht zufrieden bin. Ich würde einen Versuch einer konsequent politisch-soziologischen Kunstgeschichte für so wichtig halten, wie nichts anderes – selbst wenn er einseitig ausfällt. Nur sehe ich gar keine Ansätze dazu, nirgends. Dafür habe ich meine eigene Erklärung. Von unserem heutigen Zustand ist die Funktion der Kunst nicht mehr recht verständlich. Sie ist unverständlich wie Magie, Religion oder wie der Bauer – den man auch entweder als einen kleinen Grossgrundbesitzer oder Industriellen missversteht. – Aber das führt zu weit».

In this context, I want to take a closer look at Sedlmayr's paper on Pieter Brueghel, «Brueghel's Macchia», published in 1934³⁵. In it, Sedlmayr relents to his desire to incorporate symptomatic criticism within his writing, drawing a lesson for European civilization as a whole from Brueghel's painting. He sees in Brueghel's patches (*macchie*) a kind of inhumanity; a substitution of irrational blobs for the intelligibly human. The first things we must say about this essay is the striking absence of any reference to Otto Pächt's discussion of «national constants», and in particular his understanding of the structural principles of southern Netherlandish painting³⁶.

Pächt's was a structural problem but Sedlmayr's was hermeneutic. Some further evidence that this usage of the idea of «Strukturanalyse» moves beyond Gestalt ideas may be found in Daniela Bohde's analysis, in which she shows Sedlmayr's debt to the Gestalt psychologist Johannes von Allesch's analysis of Brueghel³⁷. Where Sedlmayr finds signs of alienation, von Allesch sees within these works an impression of «freshness, simplicity and liveliness»; for von Allesch the paintings show: «das Ganze ist wie eine lustig und kräftig blühende Wiese»³⁸. Here then we have to take seriously what Schwartz says, that Sedlmayr, «dropped the potentially very promising gestaltist approach to the work of art»³⁹.

Ever the opportunist, was Sedlmayr here kow-towing to Schlosser in seeking his job? Schlosser, we recall, was not beholden to Riegl like Dvorak. Sedlmayr followed his lead to Croce. Croce's idealism was amenable to his turn to symptomatic criticism. It is ironic that Walter Benjamin's criticism of the first volume of *Kunstwissenschaftliche Forschungen* may have led, in Frederic Schwartz's words, away from the «deductive use of gestalt principles». This is not just a rejection of psychology but an embrace of potential Messianism. This is another example of a left-right confluence.

³⁵ Hans Sedlmayr, «Die "Macchia" Bruegels», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 137-59; Eng. Trans. «Brueghel's Macchia», in Wood (ed.), *The Vienna School Reader*, 322-376.

³⁶ Otto Pächt, «Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts», in *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2 (1933), 75-100; «Design Principles of Fifteenth-Century Northern Painting», in Wood (ed.), *The Vienna School Reader*, 243-321.

³⁷ Daniela Bohde, «Pieter Bruegels Macchia und Hans Sedlmayrs physiognomisches Sehen – Psychologische Interpretationsmodelle von Hans Sedlmayr», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 57 (2008), 239-262, esp. 242-244.

³⁸ This same acceptance of a common method but opposite moral reading is replayed in Fritz Novotny, *Die Monatsbilder Pieter Bruegels des Älteren* (Vienna: Deuticke, 1948), as pointed out by Agnes Blaha, «Fritz Novotny and the New Vienna School of Art History – An Ambiguous Relationship», *Journal of Art Historiography* 1 (2009).

³⁹ Schwartz, *Blind Spots*, 163.

Consequently, if Sedlmayr uses «Gestalt» ideas, he expands them considerably. As I have pointed out elsewhere, he moves from orthodox Berlin theory (and the highly complementary approach of Heinz Werner) to more holistic, impressionistic varieties of *Ganzheitstheorie*, for example the Leipzig school of Sander and Krueger or the *Gestaltanalyse* of Ferdinand Weinhandl. Further proof may be found especially in «Der Sturz der Blinden», begun during, but published after, the war⁴⁰. Not citing psychological authorities, he expounds on a fanciful experiment concerning “microgenesis” (*Aktualgenese*) of a work of Brueghel without acknowledging that microgenesis – the dynamic temporal existence of percepts – was denied by the Berliner Gestalt psychologists⁴¹. It is clear that Sedlmayr was closely reading the Leipzig authors Friedrich Krueger and Friedrich Sander, although he never acknowledges them. Krueger and Sander are the “Germanic” counterparts to the “Austrian” thinking of Gestalt theory and phenomenology.

Consequently his scale changes. Where before his «disintegrative formalism» allowed him to see a work of art to pieces, now he reads works of art as wholes, whose lack of wholeness can point to the disintegration of society (Brueghel). He continues to discuss parts and wholes, but it is clear that the works that he valorizes have an unanalyzable fullness that does not require analysis. Only those lacking it ask for analysis, of the larger social context⁴².

This change was noted by Sedlmayr’s contemporaries. In his *Methodisches zur Kunstgeschichte*, Sedlmayr’s former colleague and collaborator Otto Pächt called the former in the context of his paper on Vermeer a «convert to iconology» and Martin Gosebruch mildly calls this work an example of

⁴⁰ Hans Sedlmayr, «Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden, Paradigma einer Strukturanalyse», *Hefte des kunsthistorischen seminars der Universität München* 2 (1957), 1-49.

⁴¹ Sedlmayr was clearly reading works like F. Sander, «Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie», *Berichte über den 10. Kongress für Experimentelle Psychologie* (Jena, 1928), 23-88. For a discussion of Sedlmayr’s “experiments”, see Schwartz, *Blind Spots*, 173-175; and Bohde, «Pieter Bruegels Macchia». As Bohde points out, Sedlmayr made later reference to Klaus Conrad, whose work is experiencing a revival; Peter Uhlhaas and Aaron Mishara, «Perceptual Anomalies in Schizophrenia: Integrating Phenomenology and Cognitive Neuroscience», *Schizophrenia Bulletin* 33 (2007), 142-156. I do not criticize microgenesis per se (recent work has greatly expanded this question beyond where the Gestaltists left it). What is objectionable is the way in which Sander and Krueger forced the issue at this stage of psychology’s development. By focusing on such details, they reveal that – like Sedlmayr during this period – they were more interested in romantic developmental analogies than the basic facts of perception.

⁴² Luca Vargiu, *Incroci ermeneutici: Betti, Sedlmayr e l’interpretazione dell’opera d’arte* (Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2008).

«Sedlmayrs Ikonologie»⁴³. Sedlmayr's own student, Hermann Bauer, felt that Sedlmayr belonged with Dvorak in describing his later method within his manual of methodology, a form of «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte»⁴⁴. Nowhere is this better illustrated than in the subtitle of *Die Verlust der Mitte*, «the visual arts of the 19th and 20th centuries as a symbol of their time». A former proponent (and developer) of *Strukturforschung*, Sedlmayr had disfigured his “rigorous” project and, in some interpretations, betrayed it. It was this to which Kurt Badt was perhaps reacting when he published a book-length *Streitschrift* against Sedlmayr in his *Modell und Maler von Jan Vermeer*⁴⁵.

What this means is that not only had Sedlmayr appeared to have left formalism, he himself understood this as such. Indeed, Sedlmayr began to rely increasingly on what can best be called a «physiognomic» approach to interpretation, in which characteristics of the whole are divined by traces of its appearance⁴⁶. While this method grew out of formalism, it is important to mention its grafting upon the «iconological», exegetic model⁴⁷. Basic Christian interpretive principles *in concert* with visual interpretive faculties allow one to intuit the state of civilization.

While the first paper definitely stretches the limits of *Strukturforschung*, the second does so positively. It is subtitled «Paradigma einer Struktur-analyse», yet introduced the very «Ikonologie» mentioned above, for there Sedlmayr lays out the exegetical model presumed in his analysis of Vermeer.

⁴³ Otto Pächt, *The Practice of Art History: Reflections on Method*, translated by David Britt (New York: Harvey Miller, 1999), 71; Martin Gosebruch, *Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft* (München: Oldenbourg, 1970), 57. See, further, Arisawa Yoko [«Studien zur Strukturanalyse von Prof. Sedlmayr»] (in Japanese), *Japanese Journal for Aesthetics* 13 (1962), 23-27], who calls his post-1948 period «Synthetisch»: «Formales Verstehen+Bedeutung (Ikonologie unter der Epochenbetrachtung» (from the abstract) and more recently Daniela Bohde, «Kulturhistorische und Ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus».

⁴⁴ Hermann Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte* (Munich: Beck, 1976).

⁴⁵ Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr* (Cologne: du Mont, 1961).

⁴⁶ Daniela Bohde, «The Physiognomics of Architecture Heinrich Wölfflin, Hans Sedlmayr and Paul Schultze-Naumburg», in Mitchell Frank and Dan Adler (eds.), *Beyond Formalism: Art History and «Scientific» Thought* (Farnham: Ashgate, 2010); cf. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione* (Macerata: Quodlibet, 2006), 364-67.

⁴⁷ For iconological (as opposed to stylistic) divination, see Georges Didi-Huberman, «Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm», *Art History* 24 (2003), 621-645.

In spite of this ambiguity, Sedlmayr's own «Ruhm der Malkunst» was not reprinted in *Kunst und Wahrheit* as a structural analysis but instead is presented simply, as would befit an iconological study, under the heading of «Zwei Beispiele zur Interpretation»⁴⁸. Although they discuss formal properties of the paintings and buildings under discussion, these analyses do not engage in careful structural analysis. Put another way, their analysis has lost its naturalistic basis, the building-up of meaning from fundamentals.

Interestingly, when Otto Pächt reviews Vermeer's painting, he stresses the affinities between Sedlmayr and Panofsky. Instead of viewing the painting as a studio piece, Sedlmayr builds it into a «consistently worked-out allegory of painting itself». In this, Pächt objects to the way in which Sedlmayr would have the artist's intentions, just as Panofsky, «deliberately and consciously secreted in the work» and goes on to invert the early Riegl-inspired Panofsky against Sedlmayr, by citing from the former's 1920 paper on *Kunstwollen*⁴⁹. Panofsky becomes the Vienna formalist and Sedlmayr the Hamburg iconologist! Indeed, Sedlmayr remarkably cites Gombrich – whom Pächt in 1963 would deride for resisting Riegl's historicism – calling his «Icones Symbolicae» «excellent» (*vorzüglich*)⁵⁰.

I believe that we need to take the preceding arguments into account when noticing Sedlmayr's new method. Thus the intoxicating «trickery» which Baxandall wanted to imitate but with «honesty», and the notion that Sedlmayr was an «evil twin» of Panofsky (Wood) or «Riegl's Lucifer (or Judas)» (Binstock), has a definite originary context in a new kind of enterprise moving beyond *Strukturforschung*.

Scholarship and Biography

I do not need or care to follow Sedlmayr in his distasteful and opportunistic re-inscription in the Nazi party that made him an *Illegaler* after the war, or review the laying off of Jewish colleagues at the University of Vienna after the *Anschluss* or surmise what he knew of their fates (and indeed of the

⁴⁸ In addition to the Vermeer essay is another, «Die Schauseite der Karlskirche in Wien». Interestingly, Bauer (*Kunsthistorik*) underscores this iconological reading by stressing the polysemous nature of both works of art.

⁴⁹ Pächt, *The Practice of Art History*, 76-77; citing Erwin Panofsky, «Der Begriff des Kunstwollens», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), 321-329; «The Concept of Artistic Volition», trans. Kenneth J. Northcott and Joel Snyder, *Critical Inquiry* 8 (1981), 17-33.

⁵⁰ Sedlmayr, «Analogie, Kunstgeschichte und Kunst», *Studium Generale* 8 (1955), 697-703, 698; citing E. H. Gombrich, «Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 11 (1948), 163-92.

mounting Final Solution). But one may view his preemptive inscription in the Nazi party before the entry of German troops into Austria in the same opportunistic manner I have been outlining. Evidence about it comes from a perhaps unlikely source, Gombrich, but his comments throw into relief the fact that for Gombrich, Sedlmayr's *ideas* were dangerous, not his person.

I already remarked on the «Jewish» connotations that Gestalt theory held in the 1920s and 1930s. In addition to this, Sedlmayr's friendships with Jewish colleagues also put him under suspicion. Sedlmayr in effect took advantage of his earlier membership in the Nazi party, and sought a way to head Nazism off at the pass. As Gombrich recounted in an oral interview, «When the Nazis came he sported a big swastika and shouted Heil Hitler because he was worried what would happen to him he had so many Jewish friends. Not a very endearing attitude. But I think that's what it was»⁵¹. In any case, I do believe that it is not helpful, or historical, to believe that Sedlmayr and Pächt broke because the former was «a Nazi». Sedlmayr, in embracing political anti-Semitism, betrayed the principle of free and unprejudiced thought that is a hallmark of enlightened life.

I have tried to show that far from a simple dichotomy of progressives and reactionaries, the period in-between the wars was much more complicated. Although Sedlmayr was indeed an early (Austrian) Nazi and held bigoted, closed-minded beliefs, these are consistent with many conservative thinkers. Sedlmayr's ability to adapt himself to each new regime – Austro-fascist, Nazi, post-war – is the real story. Sedlmayr was extremely, overly opportunistic. He did not change his theories but expanded their meaning in a fluid way to represent a generic conservatism.

That is why I am still uncomfortable concluding with Levy that he must have written to Meyer Schapiro as a probable Nazi in 1934, when the party was outlawed by the Austrofascists. Indeed, two of the letters she cites seem to ironize Nazis in critiquing Stryzowski. In a letter of November 1, Sedlmayr explains his conservatism in English to Schapiro, and declares their irreconcilable worldviews. In the same letter, referring to an unknown critique by someone in the Stryzowski group, Sedlmayr says that in such a framework, «art history turns to be a history (or mythos) of form-types, materials, techniques in connection with theories on races, regions, “blood and soil”», and then «Slav nationalist if he wants a profit from slaves [*sz!*], liberal when he takes money from jews, teuton when he awaits to be canonized by Nazis – he would disgust you as deeply – I am quite sure – as me». As in the case of his break with Pächt, Sedlmayr was a bigot but not

⁵¹ E. H. Gombrich, interview with Richard Woodfield, 1 January 1990.

necessarily a Nazi and the letters do not «draw the line from his politics to his pre-*Anschluss* work».

Is his brand of formalism amenable to fascism? Of course, as I have argued, we have to ask which one? The early writing – *Die Architektur Borrominis* and «Zu einer strengen Kunstwissenschaft» is highly recognizable within the Berlin Gestalt tradition. Gestalt theory had both a moderate and reconciliatory role to play in Weimar-era intellectual circles⁵². For one thing, its founders – especially Max Wertheimer – were politically progressive. As Simone Schnall writes of Karl Duncker, whose parents were prominent Marxists: «At no other institute were as many leftist and antifascist researchers as at the Berlin Institute. For example, Lewin was a socialist, Gottschaldt was associated with the communist party and von Lauenstein was close to the Social Democrat Party»⁵³. For another thing, Gestalt theory promoted holism without the obscurantist and romantic associations of reactionary uses, while at the same time maintaining scientific rigor. It was seen as an intellectual movement capable of providing a third way to the deep divisions separating life in the 1920s.

Gestalt theory was known for its “Jewish” identity, since two of its founders were Jewish (Wertheimer) or half-Jewish (Koffka). Its inspiration in a Spinozistic worldview was well known, and its commitment to principles of truth and justice were an important part of especially Wertheimer’s teaching. One misunderstanding that must immediately be removed is the identification of holism with fascism. As recent scholarship shows, it is anachronistic to read Weimar history from a post-Nazi perspective and in that time many scientists were forming theories of human liberation within the context of holistic-inspired paradigms⁵⁴. Michael Ermarth points out how Berlin thinking

⁵² See Mitchell Ash, «Gestalt Psychology in Weimar Culture», *History of the Human Sciences* (1992); *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967: Holism and the Quest for Objectivity* (New York: Cambridge University Press, 1995).

⁵³ Simone Schnall, «Life as the Problem: Karl Duncker’s Context», in Jaan Valsiner (ed), *Thinking in psychological science: ideas and their makers* (Transaction Publishers, 2007); citing Ulfried Geuter, «“Gleichschaltung” von oben? Universitätspolitische Strategien und Verhaltensweisen in der Psychologie während des Nationalsozialismus», *Psychologische Rundschau* 35 (1984), 198-213.

⁵⁴ Ash, *Gestalt Psychology in German Culture*; Anne Harrington, *Reenchanting Science. Holism in German culture from Wilhelm II to Hitler* (Princeton: Princeton University Press, 1996); Lawrence C. Weisz (eds.), *Greater than the Parts: Holism in Biomedicine, 1920-1950* (New York: Oxford University Press, 1998).

had little or no connection with the speculatively free-wheeling (or ideologically and politically inflected) deployment of gestalt thinking as a kind of gnostic nimbus by writers such as Spengler, Jünger, Steiner, Carus, and Rosenberg, for whom gestalt became synonymous not merely with «frame» or «constellation» but with «destiny» and «fate» as a whole; that is, the recapitulation of the telos of grand historicism or even «cosmicism» under another name.⁵⁵

Here, it is useful to contrast Sedlmayr with Heidegger. The difference is that if features of Nietzsche's or Heidegger's (or Clossewitz's, etc.) lent themselves to Nazi appropriation, Sedlmayr's do not. Our animus against him is rarely based on his early texts but instead his biography, actions and statements. He demonstrates the necessity to rethink our permitted writers. I would like to see the two figures as almost inverted. Both embraced Nazism but Heidegger moved away from it, even though there are ambiguous elements in his thought that could lead others to mistake its affinity for National Socialist thought. Sedlmayr, the man, moved closer to Nazism, while his thought has little or no relationship to it.

Habermas, in praising Heidegger's work (about which he has deep reservations) has criticized the crude sociological notion of a «short circuit [...] between work and person»⁵⁶. More generally the historian of philosophy Maurice Mandelbaum clarifies that «a man's politics has more to do with his biography than with any aspect of his philosophy, or, I might add, with his science or his art»⁵⁷. These supposed correlations, then, are more artifacts of individual biographical circumstances than anything else. Wilhelm Pinder, the conservative author whom Sedlmayr admired, interestingly wrote of this dilemma with visual artists: «If a man works in secret for the Red Front, then he is a Communist and an enemy of the State, there's no question about that. But if someone paints a landscape differently than another, then it is simply too easy to say "That man's a bolshevist"»⁵⁸.

⁵⁵ Michael Ermarth, «Maurice Mandelbaum on History, Historicism, and Critical Reason», in Ian Versteegen (ed.), *Maurice Mandelbaum and American Critical Realism* (London: Routledge, 2010). Ermarth sees Mandelbaum's early philosophy of history as a response to Weimar.

⁵⁶ Jürgen Habermas, «Work and Weltanschauung: The Heidegger Controversy from a German Perspective», *Critical Inquiry* 15 (1989), 431-445.

⁵⁷ Maurice Mandelbaum, «On the Historiography of Philosophy», *Philosophy Research Archives* 2 (1976), 710-44, 734.

⁵⁸ Wilhelm Pinder, «Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat», 35; cited in Schwartz, *Blind Spots*, 128.

Even though he gains no special sympathy in this, we have to acknowledge the sociological circumstances of the cumulative effect of Sedlmayr's choices toward his (lack of) canonicity. The two voluntary associations with National Socialism are enough to test the patience with any particular thinker. Contrast this with the tragic end of Walter Benjamin, and we have a perfect pair of opposites. For that matter, we might examine the actions of a young Meyer Schapiro. The politics do not coincide with biography because it can be argued that Schapiro was an even better *Strukturforscher*, as suggested by Otto Pächt, than Sedlmayr himself.

What if we regarded (at the very least) Sedlmayr's two theories as complexes of ideas put into tension with his changing life circumstances? We would then have a set of theories at least of sufficient complexity to have a fruitful discussion. Then we would have to conclude that Sedlmayr was conservative, closed-minded, abandoned his cosmopolitanism and, ultimately, was one of the most brilliant art historians of the first half of the twentieth century. As Habermas said of Heidegger, he is «responsible for lasting insights»⁵⁹. His thought influenced Michael Baxandall, Karsten Harries, Werner Oechslin, Felix Thürlemann, and Wolfgang Kemp. He is not a heroic victim like Walter Benjamin, but why should we need heroes if we don't need victims?

⁵⁹ Habermas, «Work and Weltanschauung», 455.

* * *

Martin Anton Müller
(Wien)

Neuerscheinungen zu Arthur Schnitzler

Abstract

A review of recent research on Arthur Schnitzler: themes, problem statements and new approaches.

1. Einleitung

Von welchem Autor lässt sich sagen, mehr als eine Forschungsstelle bemühe sich um die Aufarbeitung seines Werks? Zu Arthur Schnitzler (1862-1931), wohl dem international bedeutendsten Autor der Wiener Moderne, gibt es derzeit vier. An den Universitäten Cambridge, Freiburg, Wien und Wuppertal entstehen Werkeditionen. Die wissenschaftliche Zugkraft des Autors zeigt sich auch in der Verlagslandschaft: mehr als ein Dutzend wissenschaftliche Neuerscheinungen im Jahr sind zu melden, die Zeitschriftenaufsätze kaum zu überblicken. Es folgt eine Annäherung an zentrale Neuerscheinungen und der Versuch, eine Einführung in die Aufgabenstellungen und Probleme der gegenwärtigen Forschung zu geben.

Zum 60. Geburtstag 1922 fragte Hermann Bahr in einem Glückwunschartikel: «Was meinst Du, lieber Arthur, wieviel wird in hundert Jahren von Dir noch am Leben sein? Und wieviel von mir? Wie viel von uns allen?»¹ und antwortete gleich selbst: Wohl am meisten von Schnitzler, dessen Werk die Abenddämmerung des untergegangenen Österreichs schildere wie keines sonst. Damit typologisierte er nur die zentrale Rezeptionslinie Schnitzlers als Chronist des Untergangs der K.-u.k.-Monarchie (oder griff die bereits typologisierte auf). Bedeutsamer ist, dass wir heute wissen, der «Prophet der Moderne» hat die zentrale Rolle Schnitzlers richtig vorherge-

¹ Hermann Bahr: Arthur Schnitzler. In: Neue Deutsche Rundschau, Jg. 33 (1922) H. 5, S. 499.

sagt. Und doch sah es eine Weile gar nicht danach aus; die ersten dreißig Jahre nach Schnitzlers Tod 1931 geschah fast gar nichts, und während Hugo von Hofmannsthal bereits mit einer historisch-kritischen Ausgabe gewürdigt wurde, schienen nur einige Stücke Schnitzlers auf den internationalen Bühnen zu "überwintern" und eine erste posthume Gesamtausgabe² alles zu sein, was zu erwarten war. Diese Edition begleitete die ersten fünfzig Jahre der sogenannten Schnitzler-Renaissance. Kurz vor Ablauf des Copyrights an den Werken im Jahr 2002 veröffentlichte Konstanze Fliedl einen katastrophalen Befund der Textqualität der Ausgabe und aller darauf basierenden Texte durch den Stammverlag S. Fischer: Im Vergleich der Erstausgabe mit den gegenwärtigen Ausgaben fanden sich zuhauf Sinn entstellende Fehler: da steht, wo «Mystik» stehen sollte, «Musik», und eine Frau, die ihr Begehren bei Schnitzler einem «Ästheteten» zuwandte, verlangte es nun nach einem «Athleten»³.

Seither wurden vom Reclam-Verlag populärere Titel in neuer Bearbeitung aufgelegt, für die diese Mängel nicht gelten dürften und die zudem mit einem erläuternden Kommentar versehen sind. Aber wenn diese die gravierendsten Mängel bei den zentralen Texten behebt, ist eine zitierfähige (und kommentierte) Gesamtausgabe aller zu Lebzeiten erschienenen Texte das zentrale Desiderat der Schnitzler-Forschung schlechthin. Das würde auch die Gedichte, Sprüche und gelegentlichen Leserbriefe Schnitzlers einschließen, die er für veröffentlichungswürdig hielt. Derzeit scheint sich aber kein Verlagshaus darum zu bemühen.

2. Nachlasssituation

Doch nicht nur die zu Lebzeiten veröffentlichten Texte bereiten Probleme, sondern auch die Nachlassmaterialien. Das ist bedingt durch die schwierige Nachlasssituation, die nur in groben Zügen zu berichten, komplex ist. Schnitzler hatte über Jahrzehnte seinen Nachlass für die Öffentlichkeit vorbereitet. Durch den «Anschluss» Österreichs 1938 war der Erhalt bedroht. Ein britischer Doktorand in Wien initiierte die Rettung in Form der Überführung des Nachlasses an die Cambridge University Library

² Zwei Bände Dramentexte (1961), zwei Bände mit Prosa (1962), ein Band *Aphorismen und Betrachtungen* (1967) und ein Band mit Unveröffentlichtem aus dem Nachlass (1977).

³ Vgl. Konstanze Fliedl: Rücksichtslos. Zu einem Band der neuen Schnitzler-Ausgabe. In: *Text*, Nr. 6 (2000), S. 121-124, http://www.textkritik.de/pdfarchiv/text/121_124.pdf (zuletzt 22. März 2016).

(CUL). Während jener Teil, wie der Nachlass als britisches Eigentum von den Nazis unversehrt blieb, häufig behandelt wurde, hat eine Neuerscheinung Licht auf die nun folgenden Ereignisse geworfen:

Wilhelm Hemecker, David Österle: «So grundfalsch war alles Weitere». Zur Geschichte des Nachlasses von Arthur Schnitzler. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 58 (2014), S. 3-40.

Ende 2014 veröffentlichten Wilhelm Hemecker und David Österle im Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft eine die Korrespondenzen der beteiligten Personen auswertende Darstellung um die Übernahme in den Besitz von CUL. Die weitere Vorgangsweise war in ihrer Deutlichkeit bislang ungekannt und lässt die CUL in schlechtem Licht dastehen. Es gab einerseits ein rechtliches Problem – der Nachlass wurde von Olga Schnitzler an die CUL geschenkt, diese war aber, obwohl als Witwe auftretend, die geschiedene Frau von Arthur; rechtmäßiger Eigentümer hingegen war der gemeinsame Sohn Heinrich. Andererseits wird deutlich, dass dieser mehrfach versuchte, den Nachlass wieder in Besitz zu nehmen und nach Amerika (Binghamton) zu transferieren. Ein bis 2015 gehaltener Kompromiss bestand darin, dass mit Heinrich Schnitzler nach dem Krieg eine Mikroverfilmung des Nachlasses vereinbart wurde, die den Nachlass auf etwas über 40 Rollen sicherte. In Auswertung des Aufsatzes von Hemecker/Österle veröffentlichte der Journalist Thomas Trenkler im Jänner 2015 mehrere Artikel im Wiener *Kurier*, die die darin aufgeworfene Frage nach Restitution an die Familie aussprach⁴. Die Familie, vertreten durch beide Söhne Heinrichs, verzichtete letztlich. In einem feierlichen Festakt am 4. Februar 2016 im Lesesaal der CUL wurde der gegenwärtige Status des Nachlasses wohl für alle Zukunft festgeschrieben. Die Familie erhielt eine nicht publik gemachte Summe – gerüchteweise ein Betrag im unteren sechsstelligen Bereich –, angekündigt wurde zudem eine «bessere Präsentation» des Nachlasses⁵. Es bleibt abzuwarten, ob für die Verantwortlichen mit der ohnedies längst vereinbarten Kooperation mit der digitalen Edition in Wuppertal und Cambridge (s.u.) die Sache erledigt ist, oder ob wirklich Initiativen gesetzt werden.

Diese Zugänglichkeit des Nachlass erweist sich weiterhin als Problem für die Forschung. Eigentlich ist es einfach: Die University Library (CUL)

⁴ <http://kurier.at/kultur/arthur-schnitzlers-nachlass-gerettet-und-enteignet/107.362.097> (zuletzt 16. April 2016) – <http://kurier.at/kultur/schnitzler-nachlass-enteignung-durch-universitaet-cambridge-eine-schoene-schweineerei/107.524.549> (zuletzt 16. April 2016).

⁵ <http://www.lib.cam.ac.uk/news/celebration-arthur-schnitzler-literary-archive-remaining-cambridge-university-library> (zuletzt 16. April 2016).

in Cambridge besitzt den schriftstellerischen Nachlass mit den Manuskripten und den «bedeutenderen» Korrespondenzen, das Deutsche Literaturarchiv (DLA) in Marbach den sogenannten «Wiener Nachlass» aus dem Besitz Heinrich Schnitzlers mit als privat eingestuften Papieren. In einem von der Volkswagen-Stiftung 1999 für zwei Jahre finanzierten binationalen Unterfangen, ein gemeinsames Nachlassverzeichnis zu erstellen, hätte zumindest ein zentraler Katalog für die Bestände der beiden Archive entstehen sollen. Hätte: Denn was heute im *Kallias*-Katalog für Cambridge und Marbach verzeichnet ist, beschränkt sich auf eine Grobsortierung. Ein solches gemeinsames Verzeichnis gab es schon einmal besser. Das erste Nachlassverzeichnis von Gerhart Neumann und Jutta Müller, 1969 veröffentlicht⁶, übertrifft den Online-Katalog deutlich. Es entstand unter Leitung von Gerhart Baumann an der Universität Freiburg, der von Heinrich Schnitzler eine Kopie der Mikrofilme erhalten hatte. Mit Kopien baute er ein «Arthur-Schnitzler-Archiv» auf und ordnete im Zuge dessen den Nachlass um. Seine Ordnung nachvollziehbar und logisch, zumal auch die Stellen in den originalen Mappen nachvollziehbar bleiben. Ein bislang nicht überblickbares Problem besteht darin, dass der «Wiener Nachlass» noch nachdem er in Neumann/Müllers Verzeichnis dargestellt worden war, in Privatbesitz war und es Verluste gab, die heutzutage nur auf der nicht systematischen Mikroverfilmung einsehbar sind⁷. Schwerwiegender erwies sich die Entscheidung des DLA, bei der Aufnahme in ihren Bestand (1985ff.) neue Mappennummern anzulegen und damit den Abgleich zwischen den Verzeichnissen zu verunmöglichen. Nur teilweise wurden die alten Mappennummern in den Bemerkungen aufgenommen. Das gemeinsame Nachlassverzeichnis von Marbach und Cambridge erreicht zudem nicht die Tiefe des früheren Verzeichnisses. So verzeichnet *Kallias* die «Dramatischen Pläne» (HS 85.1.4) mit dem Umfang von fünf Mappen (eine davon als frühere Mappe 212 ausgewiesen). Die 31 Titel, die in eben dieser Mappe 212 enthalten sind, lassen sich ausschließlich dem gedruckten Verzeichnis Neumann/Müllers entneh-

⁶ Gerhard Neumann, Jutta Müller: Der Nachlass Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i.Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Nachlassmaterials. München: Wilhelm Fink 1969. Online: <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/achimaurnhammer/schnitzlerarchiv.html/service/files/findbuch-2.pdf/>.

⁷ Als prominentestes Beispiel ist der Verbleib der Mappe 177 («Werke, Äußere Schicksale») ungeklärt.

men. Zusammenfassend lässt sich das so verkürzen: Es fordert einige Expertise, um den Nachlass zu sichten, Material kann in Cambridge oder Marbach sein (oder anderen Institutionen mit kleineren Beständen), oder überhaupt nur auf Mikrofilm.

3. Editionsprojekte

Diese ungenügende Dokumentation des Nachlasses erschwert kleinere Forschungen und begünstigt größere, institutionell verankerte Projekte. Damit kommt den vier Forschungsstätten und ihrer Aufbereitung des Werks und des Nachlasses zentrale Bedeutung zu. Doch während diesen vier gemeinsam ist, dass dazu der Nachlass herangezogen wird, sind die anderen Gemeinsamkeiten enden wollend. Zwei davon, die Edition des Frühwerks in historisch-kritischen Ausgaben in Wien und die Editionen der *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg* erstellen Buchausgaben, die gemeinsam auftretenden Teams in Cambridge und Wuppertal planen eine digitale Plattform.

Herausgegeben von Konstanze Fliedl von der Universität Wien erscheinen seit 2011 im Verlag de Gruyter Separatbände zu einzelnen Werken mit historisch-kritischen Ausgaben aus der ersten Schaffensphase bis 1904. Diese umfassen sowohl alle handschriftlichen Textzeugen als Faksimile wie auch eine diplomatische Umschrift, einen konstituierten Lesetext und einen Stellenkommentar. Bislang sind sechs Bände erschienen: *Lieutenant Gustl* (2011), *Anatol* (2012), *Sterben* (2012), *Liebelei* (2014), *Frau Bertha Garlan* (2015), *Die Frau des Weisen* (2016). Beim Verlag sind momentan *Die Toten schweigen* und *Ein Abschied*, die Edition von *Blumen*, *Der Ebrentag*, *Die Gefährtin*, *Paracelsus*, *Der grüne Kakadu* und *Reigen* angekündigt. Im Zentrum der Ausgabe steht dabei die Umschrift der notorisch schwer leserlichen Handschrift («Ärztelklaus»), die intendierte, aber nicht realisierte Buchstaben durch graue Schrift erkennbar macht. Finanziert wird das Projekt zum zweiten Mal durch den FWF (Fonds für Wissenschaft und Forschung), der für den Zeitraum 2014–2017 etwas mehr als 400.000€ zur Verfügung stellt⁸, danach muss neuerlich eine Förderung beantragt werden. Als Zielpublikum ist jedenfalls vor allem das Forscherpublikum mit Bibliotheksanbindung zu nennen, da die hochpreisigen Bände für Privatpersonen selten leistbar sind⁹.

⁸ Vgl. den Projekt-Finder auf <http://pf.fwf.ac.at> (zuletzt 16. April 2016).

⁹ Ich habe von 2013 bis 2015 an der Edition mitgearbeitet, so dass ich nicht weiter auf das Projekt eingehen werde. Ein Verzeichnis der erschienenen Rezensionen findet sich auf <http://www.arthur-schnitzler.at/historisch-kritische-ausgabe.html> (zuletzt 16. April 2016).

Die anderen beiden Forschungsstätten, die sich um das literarische Werk bemühen, arbeiten in enger Abstimmung miteinander an einer digitalen Edition, für die ein spezielles Computerprogramm – *Transcribo* – entwickelt wird. Rund um Andrew Webber, Judith Beniston und Robert Vilain werden seit Januar 2014 in Cambridge (UK) die Schaffensjahre 1905 bis 1912 ediert, die verbleibenden Jahre bis zum Tod 1931 betreuen Wolfgang Lukas und Michael Scheffel in Wuppertal. Beide Projekte sind länger finanziert und damit wesentlich höher als das in Wien angesiedelte dotiert; für das deutsche Projekt stellt die Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste 4,9 Millionen € über eine Laufzeit von achtzehn Jahren zur Verfügung¹⁰. Während in England als erstes die Edition von *Professor Bernhardi* geplant ist, dürfte in Wuppertal seit Beginn im Jahr 2012 an *Fräulein Else*¹¹ gearbeitet werden; die zuletzt für 2015 angekündigte Veröffentlichung hat sich bislang aber verschoben.

Im Gegensatz zu den stark auf Wissenschaftsförderung basierenden Editionsprojekten nimmt sich der Forschungsstandort Freiburg geradezu bescheiden aus, beeindruckt aber durch die jährlichen Veröffentlichungen. Das von Gerhart Baumann eingerichtete Schnitzler-Archiv wird mittlerweile von Achim Aurnhammer und Günther Schnitzler geleitet. Seit einem Tagungsband *Arthur Schnitzler und der Film* (2010) sind fünf Bände der *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs* erschienen, wobei drei Themenbänden (neben Film noch über Musik und eine Arbeit über *Fink und Fliederbusch*, s.u.) zwei Texteditionen gegenüber stehen.

Achim Aurnhammer (Hrsg.): Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und Bibliothek. Würzburg: Ergon 2013 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, 2).

Die erste Edition brachte die Lektüreliste Schnitzlers, die er um 1905 rückwirkend zusammenstellte und bis zu seinem Tod ergänzte, in leserliche Form und versucht auch die von Schnitzler verwendeten Ausgaben zu rekonstruieren¹². Nachdem die Bibliothek Schnitzlers weitgehend als verloren

¹⁰ http://www.stadtnetz-wuppertal.de/article53068_4520.html (zuletzt 16. April 2016).

¹¹ Für 2015 angekündigt in: Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas, Michael Scheffel (Hrsg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 412.

¹² Eine ausführlichere Rezension veröffentlichte ich in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Jg. 47 (2015) H. 1, S. 149-152.

gelten muss, ist es das (neben dem 1981-2000 in zehn Bänden herausgegebenen Tagebuch) beste Hilfsmittel, mit dem zu Schnitzler als Leser und Rezipient von Literatur gearbeitet werden kann.

Arthur Schnitzler: Filmarbeiten: Drehbücher, Entwürfe, Skizzen. Hrsg. von Achim Aurnhammer, Hans Peter Buobler, Philipp Gresser, Julia Ilgner, Carolin Maikler, Lea Marquart. Würzburg: Ergon 2014 (*Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 4).

Auch die zweite Nachlassedition, die Edition der Filmarbeiten, richtet sich eher an die Forschung. Von Achim Aurnhammer vorwiegend in Kooperation mit Wissenschaftlern, die bei ihm promovierten, herausgegeben, werden auf über 600 Seiten die im Nachlass erhaltenen Filmentwürfe und Treatments Schnitzlers zu seinen Werken *Liebelei*, *Hirtenflöte*, *Der junge Medardus*, *Ruf des Lebens*, *Schleier der Pierrette*, *Die große Szene*, *Freiwild*, *Spiel im Morgengrauen* und *Traumnovelle* und zum einzigen genuin für den Film gedachten Stoff (*Kriminalfilm*) ediert und mit filmtechnische Mittel würdigenden Erläuterungen, Bibliographie und teilweise weiteren Dokumenten präsentiert. Oft ist es ein Vergnügen, Schnitzler beim Versuch, seine Werke für ein anderes Medium neu zu denken, über die Schulter zu schauen. Etwa, wenn er filmische Mittel überlegt und einbaut, die ihm im Theater verwehrt sind, oder wenn er Handlungen strafft oder auf für das Bühnenstück letztlich verworfene Handlungen der Entstehung zurückgreift. Den Erläuterungen gelingt es aber nicht immer, darüber hinwegzuhelfen, dass bei einigen der behandelten Stücken die Werkgenese nur unvollständig bekannt ist, hier aber in nahezu allen Fällen späte, wenn nicht letzte Realisierungen der Texte publiziert werden.

In dem einen Fall, wo die gesamte Entstehung veröffentlicht ist – *Liebelei*¹³ – lässt sich etwa erkennen, dass Schnitzler die im Theaterstück eingesparte Figur der Ehefrau, für die Fritz im Duell stirbt, aus frühen Entwürfen wiederaufleben lässt. Dabei kam es zu einer neuerlichen Edition der gleichen Filmtexte, die 2014 in der historisch-kritischen Ausgabe (HKA) als strukturierte Synopse nebeneinander gestellt wurden, um den schnellen Abgleich einer kürzeren und einer längeren Fassung zu ermöglichen¹⁴. Auch die Edition innerhalb der *Filmarbeiten* übernimmt die synoptische Darbie-

¹³ Arthur Schnitzler: *Liebelei*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth, Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner. Berlin, Boston: de Gruyter 2014 (Werke in historisch-kritischen Ausgaben, hrsg. von Konstanze Fliedl).

¹⁴ Ebd., S. 1117-1151.

tung, feilt sie am Ende aber noch etwas aus, um in drei Spalten die Schlussvarianten darzustellen. Zugleich – und das ist kurios – verzeichnen die Fußnoten dieser Edition dutzende Fehler und Ungenauigkeiten der HKA, die großteils falsch sind, während neue eigene eingeführt werden. In einer schnellen Reaktion mag man Übereifrigkeit bei der Bearbeiterin konstatieren. Aber die eigentliche Kritik – dass interessierte Leser nur auf Treu und Glauben ein Urteil fällen können – trifft beide Projekte gleichermaßen: Während das Wiener Projekt bei den relevanten Texten stets Faksimiles beifügt, wurde bei den Typoskripten darauf verzichtet. Warum diese zumindest nicht auf einer Internetseite zur Verfügung stehen, wird nicht begründet. Das gilt auch und vielleicht noch mehr für das ganze Buch der Filmtexte und darüber hinaus für das Freiburger Archiv. Eine Digitalisierung der Mikrofilmrollen des Nachlasses würde keine 1000€ Kosten verursachen, so dass der Forschergemeinschaft wirklich ein Dienst geleistet würde¹⁵. Nun würde der Archivar vermutlich einwenden, dass die Bestände nicht in ihrem Haus liegen und nicht fremdes Archivgut digitalisiert werden kann. Das hat seine Berechtigung, aber gerade Cambridge erlaubt Forscherkopien und -fotografien und hat die bessere Aufbereitung des Nachlasses versprochen. Mit CUL, die keine Mikrofilmkopie besitzen, müsste sich das vereinbaren lassen, und das ist immerhin der Großteil der Mikrofilme. Hingegen ist kaum nachvollziehbar, warum das zu 90% aus öffentlichen Mitteln finanzierte DLA (ansonsten ein wunderbarer Ort für Recherche) den Forschern die Fotografie für eigene Zwecke verwehrt und seine Bestände nicht sukzessive digitalisiert. Es lässt sich nur polemisch ausdrücken: Der Staat verlangt von aktiven Wissenschaftlern, ihre Forschung *Open Source* zu veröffentlichen, lässt aber zu, dass historische Quellen – von denen niemand mehr leben muss – es weiterhin nicht sind.

Arthur Schnitzler: Später Ruhm. Novelle. Mit einem Nachwort von Wilhelm Hemecker und David Österle. Wien: Zsolnay 2014.

Eine einzelne Edition hat zuletzt mehr Aufmerksamkeit in den Feuilletons und den Bestsellerlisten erlangt, als alle akademischen Debatten um Schnitzler. Während die Darstellung Hemecker/Österles für die Geschichte des Nachlasses Lob verdient, ist ihre Edition aus dem Nachlass, *Später Ruhm* (2014), wissenschaftlich stark in Zweifel zu ziehen. Ungeachtet

¹⁵ Abseits der Digitalisierung fallen nicht notwendigerweise Kosten an: Beispielsweise das Leo Baeck-Institute (<https://www.lbi.org/digibaeck/>) veröffentlicht die Mikrofilme auf [Archive.org](https://archive.org).

vom Wert des Textes – jede Veröffentlichung von Nachlassmaterial ist grundsätzlich einmal zu begrüßen – gibt es drei Kritikpunkte: 1) Die Behauptung, es handle sich um einen Nachlassfund. Soweit es sich um die Entdeckung eines unbekanntes Textes handelt, ist das schlichtweg falsch. Der Text ist – unter dem von Schnitzler verwendeten Titel «Geschichte vom greisen Dichter» sowohl in Kallias wie bei Neumann/Müller verzeichnet¹⁶ und eine Vorstufe ist bereits 1977 im letzten Band der *Gesammelten Werke* veröffentlicht worden, wo auch auf die existierende längere Ausarbeitung verwiesen wird. 2) Das Typoskript im Nachlass ist mit handschriftlichen Ergänzungen und Korrekturen versehen, die übernommen sein dürften, wobei nicht geklärt wurde, von wem diese stammen und wie damit umgegangen wurde¹⁷. 3) Im Nachwort sind die Hinweise auf negative Urteile Schnitzlers aber auch Hermann Bahrs, dem Schnitzler den Text zur Veröffentlichung anbot und der ablehnte, weggelassen. In Folge entspannte sich eine Kontroverse in den Feuilletons, die sich auf zwei Fragestellungen konzentrierte: handelt es sich um einen relevanten Text oder ein Nebenprodukt – und ist die editorische Vorgangsweise korrekt. Wobei in häufig anzutreffender feuilletonistischer Verkürzung nur zu oft die zweite Frage als Kritik an der Veröffentlichung an sich missdeutet wurde. Setzt man die öffentliche Aufmerksamkeit, die in letzter Zeit der Prosa Schnitzlers zugekommen ist, mit dem Erfolg des Buches in Relation, so dürfte die so ausgelöste Debatte maßgeblich dazu beigetragen haben.

Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas, Michael Scheffel (Hrsg.): Schnitzler Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2014.

Aus dem Umfeld des Wuppertaler Projekts – betreut von den beiden Leitern Wolfgang Lukas und Michael Scheffel gemeinsam mit Christoph Jürgensen – erschien Ende 2014 im Verlag J. B. Metzler das *Schnitzler-Handbuch*, das für die Forscher eine wichtige neue Handreichung der jüngsten Zeit darstellt. Ich habe es nun einige Zeit parallel zu meiner Arbeit am Briefwechsel Bahr-Schnitzler verwendet, und konnte dabei seinen Nutzen immer aufs Neue bestätigt finden. Es gibt kurze Hinweise, bietet Entstehungs-

¹⁶ In der erwähnten Mappe 212 ist auch eine Skizze des Texts erhalten, die die Umarbeitung des Prosatexts zum Drama überlegt. Diese lässt sich nur mit dem Freiburger Nachlassverzeichnis, nicht aber mit Kallias nachweisen.

¹⁷ Volker Breidecker: Zur Blauen Birne. Keine Entdeckung, keine Sensation, kein Meisterwerk – aber ein editorischer Skandal: Arthur Schnitzlers Novelle «Später Ruhm». In: Süddeutsche Zeitung, 16. Mai 2014, S. 14.

geschichten und stellt, äußerst hilfreich, den Forschungsstand zu den Texten dar. Es versteht sich von selbst, bei über 60 Autoren ist nicht immer alles auf gleicher Höhe und nicht immer gelingt es den führenden Experten, kritischen Mehrwert zur eigenen Forschung in die Darstellung einfließen zu lassen. Leider wurde auch, soweit das ersichtlich ist, keine Archivrecherche betrieben. Gerade bei der Entstehungsgeschichte der Werke hätte man Schnitzlers eigene diesbezüglichen, geringen und ohnedies im Typoskript vorliegenden Aussagen miteinbeziehen können¹⁸. Aber das sind vernachlässigbare Einwände, die der Bedeutung des Buches kaum schaden, für das für September 2016 eine Art Erweiterungsband bei de Gruyter angekündigt wird und das neue Forschungsansätze versammeln soll¹⁹.

Problematisch erweist sich nicht so sehr, was in dem Buch steht, als was nicht in ihm erhalten ist. Das eine ist das am Titelblatt vollmundig angekündigte *Leben*, das sich so nicht in dem Buch findet. Zwar findet sich im Anhang eine «Biographische Chronik», die aber kaum gemeint sein kann. Wer beispielsweise etwas über die Tochter Lili erfahren will und sie dafür über den Index nachschlägt, erhält zwei Stellen. Aus einer Deutung zu einem Werk (S. 111) geht hervor, sie habe geheiratet und Suizid begangen, aus einer weiteren, dass ihre Tagebücher im DLA verwahrt sind (S. 414). Wer sich nicht auf den Index verlässt, erfährt in der «Chronik» zumindest zusätzlich, dass sie am 13. September 1909 geboren ist. Der Index hat noch ein weiteres Problem: Das Handbuch konzentriert sich auf die bekannten Texte Schnitzlers, versucht aber nicht einmal, alle publizierten Titel nachweisbar zu machen. So sind kleinere Texte, die irgendwann einmal erschienen sind, nicht im Index, auch wenn sie im *Handbuch* vorkommen. Beispielsweise das zu Lebzeiten nicht veröffentlichte Schauspiel *Familie*. Wer sich auskennt, findet in den Inhaltsangaben der Gesamtausgaben (S. 418) den Text, im Index wird er übergangen. Zweites Beispiel: Das 1967 mit einer unzureichenden Inhaltsangabe erschienene *Aphorismen und Betrachtungen*²⁰, das der

¹⁸ Ein Beispiel: Die Entstehungsgeschichte von *Das Vermächtnis* deutet das Werk in zentraler Weise biografisch, da Schnitzler mit Marie Reinhard ein Kind erwartete, das kurz nach der Geburt starb. Schnitzler selbst gibt als Textimpuls aber den Reitunfall und die folgenden Ereignisse eines Nachbarn seiner Tante Marie Schey an. (DLA, A: Schnitzler, 85.1.70).

¹⁹ Wolfgang Lukas, Michael Scheffel (Hrsg.): Textschicksale. Das Werk Arthur Schnitzlers im Kontext der Moderne. Berlin; Boston: de Gruyter 2016.

²⁰ Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. Frankfurt/Main: S. Fischer 1967.

Gesamtausgabe der Sechzigerjahre zugesellt wurde, enthält einen der seltenen Werkstattberichte Schnitzlers, *Physiologie des Schaffens*, der auch an zwei anderen Orten veröffentlicht wurde. Der Index des *Schnitzler-Handbuchs* übergeht den Text. Auf S. 420 ist auf eine postume Zeitungsveröffentlichung verwiesen, dass er aber wohl am einfachsten in *A & B* zugänglich ist, wird unterschlagen. Zusammenfassend fällt das Urteil über das *Handbuch* gemischt aus: Das, was es behandelt, macht es gut, für seine blinden Flecken bei den weniger relevanten Texten wird man aber weiterhin den kleinen, feinen *Schnitzler-Kommentar* von Reinhard Urbach aus Jahr 1974 heranziehen müssen.

4. Biographie

Dem Leben Schnitzlers scheint in letzter Zeit wiederum mehr Aufmerksamkeit zuzukommen. Das hat womöglich mit der 2000 abgeschlossenen Edition des Tagebuchs zu tun, mit dem der Wiener Autor, dem Beispiel der Brüder Goncourts folgend, den Eindruck zu erwecken mag, ein ganzes Leben als Chronist treulich begleitet zu haben. Dass dieses Tagebuch (wie übrigens auch der Nachlass) stets für die Öffentlichkeit gedacht war und dementsprechend angelegt ist, wird gerne ausgeblendet. Zwei Darstellungen bemühen sich um die biografische Annäherung.

Rolf-Peter Lacher: «Der Mensch ist eine Bestie». Anna Heeger, Maria Chlum, Maria Reinhard und Arthur Schnitzler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Von außerhalb der akademischen Schnitzler-Forschung kommend – bei seiner letzten Veröffentlichung handelt es sich um seine Promotion über mittelhochdeutsche Epik 1988 – betrieb Rolf-Peter Lacher einigen Rechercheaufwand, um drei Frauenbeziehungen Schnitzlers (Anna Heeger, Maria Chlum, Marie Reinhard) zu rekonstruieren. Bei der Schnitzlerforschung diagnostizierte er einen eher nachlässigen, teilweise auch apologetischen Umgang mit dem Verhalten des Autors Frauen gegenüber. Allerdings – und dies ist ein beträchtlicher Einwand – gelingt es ihm in seiner Studie nicht, Fakten und ihre Deutung auseinanderzuhalten. Da wird das literarische Werk als (vom Unterbewussten diktierte) Aussage Schnitzlers gedeutet, da werden psychologisierende Schlussfolgerungen als *logisch* geschildert. Die so gewonnene Erkenntnis stellt Schnitzler, der in politischer Hinsicht stets vornehme und bis heute wohltuende Zurückhaltung geübt hat, als charakterlosen Menschen im Privatleben dar. Damit könnte Lacher durchaus recht haben – *wissenschaftlich bewiesen* hat er es, leider, nicht.

Jutta Jacobi: Die Schnitzlers. Eine Familiengeschichte. St. Pölten; Salzburg; Wien: Residenz Verlag 2014 (Taschenbuchausgabe: btb 2016).

Geschildert werden vier Generationen der Familie Schnitzler, von Arthurs Eltern bis zu seinen beiden Enkeln. Die Phantasie geht mit der Autorin leider bereits am Anfang (S. 58f.) durch, wenn sie sich die Mutter Schnitzlers als Klischee des 19. Jahrhunderts im Schnürkorsett imaginiert und von dieser fiktiven Dialogpartnerin die Erlaubnis einholt, die Ehebriefe zu lesen. Diese Form der Einfühlung gibt sich glücklicherweise mit Voranschreiten des Buches. Die Ereignisse nach Arthurs Tod behandeln erstmals unbehandeltes Territorium und erzählen das Familienschicksal in England, den U.S.A. und die Heimkehr nach Österreich. Es war mir nicht ganz ersichtlich, in wie weit Jacobis Buch bezüglich der Eltern des Schriftstellers und seiner frühen Jahre zum autobiographischen Text *Jugend in Wien* eine Verbesserung darstellt. Dort anzusetzen, wo die Autobiographie aufhört und ihr wirklich Neues gelingt, wäre das nicht klüger gewesen? Hätte nicht eine Biographie Heinrich Schnitzlers mehr gebracht? – Aber das ist müßig gefragt, denn offensichtlich ist der wissenschaftliche Leser in Jacobis Buch geduldet, wirklich angesprochen wird er nicht.

Als «wissenschaftliche Biographie Schnitzlers» hingegen ausgeschrieben war im Dezember 2014 eine Stelle beim von W. Hemecker geleiteten *Österreichischen Boltzmann-Institut für Geschichte und Theorie der Biographie*. Diese erstellt Marie Kolkenbrock seit 2015, wobei ihr Arbeitsplatz in Cambridge und damit im Umfeld des Projekts von Andrew Webber angesiedelt ist.

* * *

Abseits der Edition und biografischer Arbeiten lieferten mehrere Buchveröffentlichungen neue Zugänge zum Werk, von denen hier noch einige kurz besprochen werden.

Achim Aurnhammer: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin; Boston: de Gruyter 2013 (Linguae & Litterae, 22).

Die meiste Aufmerksamkeit verdient die breit angelegte Studie Achim Aurnhammers über *Die Toten schweigen, Die Nächste, Andreas Thameyers letzter Brief, Lieutenant Gustl, Der letzte Brief eines Literaten* und *Fräulein Else*, mit der er seit Jahren in Aufsätzen publizierte Untersuchungen zur Intertextualität aktualisiert und erneuert hat. Zum Tagebuch Schnitzlers, das so sehr die intime und damit biografische Sicht auf das Werk befördert, ein Gegengewicht zu schaffen, indem das Werk in seinen literarischen Bezugnahmen und durchaus auch Abhängigkeiten dargestellt wird, ist ein löbliches Unter-

fangen. Und gerade dafür schafft Aurnhammer ein Fundament. In einem Fall irrt sich Aurnhammer aber aus meiner Sicht: Er deutet den Titel *Die Toten schweigen* als Zitat aus Achim von Arnims *Kronenwächter* oder Emanuel Geibels (1.) *Psalm* (49-51) und untersucht die jeweilige textsemantische Eingliederung. Mit der (erst nach dem Erscheinen von Aurnhammers Buch zugänglichen) Volltextsuche durch die digitalisierten Zeitungs- und Zeitschriftenbestände der österreichischen Nationalbibliothek (anno.onb.ac.at) lässt sich – wenn man nach dem von Schnitzler verwendeten Titel «die Todten schweigen» sucht – schnell zeigen, dass der Titel durchaus Redewendung und nicht Werkzitat sein dürfte.

Ernst-Ullrich Pinkert: Arthur Schnitzler und Dänemark. Impulse, Begegnungen, Resonanz, Intertextualität. Hrsg. von Monica Wenusch. Wien: Praesens 2015 (Wechselwirkungen Österreich – Norden, 12).

Eine Studie über *Arthur Schnitzlers Dänemark* legt Ernst-Ullrich Pinkert vor. Das abschließende Urteil (S. 180), «in Schnitzlers Leben und Werk ist „Dänemark“ ein Schlüsselwort, das sich nicht ganz entschlüsseln lässt», fasst auch die Forschungsleistung zusammen. Ganz fügt sich die Synthese aus vielen methodischen Ansätzen nicht zu einem homogenen Bild. Kritisch lässt sich das gegen die Stoffwahl wenden – ob es überhaupt erforschbar ist, Schnitzlers persönliche Bekanntschaft mit Dänemark und persönlichen Bekanntschaften mit Dänen und die Verwendung von dänischen Motiven engzuführen. Möglicherweise hätte die Hereinnahme der dänischen Rezeptionsgeschichte, von der sich Pinkert explizit abgrenzt (S. 135), die Lücke geschlossen²¹. Die kurzen Zusammenfassungen von Briefwechseln und den Reisen Schnitzlers in den Norden sind Destillate früherer Aufsätze (auch von Pinkerts eigenen). Die von Aurnhammer inspirierten Suchen nach dänischen Lektüreeinflüssen überzeugt eigentlich nur dort, wo Pinkert am wenigsten das Bedürfnis verspürt, zu argumentieren: bei H. C. Andersens *Kleiner Meerjungfrau* als Texteinfluss für *Komödie der Verführung*. Gerade die von Pinkert mehrmals (S. 45 und S. 102) angesetzte Nähe zu Kierkegaard wirkt gesuchter, als gefunden²². Dafür – und das der Ausgleich für vieles: seine

²¹ Dafür wäre auch die Schnitzler bekannte Studie von Niels Th. Thomsen heranzuziehen: *Moderne ostrigsk Litteratur*. In: *Tilskueren*, Okt. 1929, S. 265-276, hier: 265-269.

²² Es ist problematisch, neuere Veröffentlichungen gegen ältere zu wenden. Aber wo Pinkert den dänischen Einfluss Kierkegaards in der *Frau des Weisen* festzumachen versucht (S. 112), lässt sich mit der inzwischen erschienenen historisch-kritischen Ausgabe nachweisen, dass diese Motive schon in den früheren, noch in Baden oder Reichenau bei Wien angesiedelten Textstufen vorhanden sind und damit noch vor der ersten Dänemarkreise

Ausführungen zu den dänischen *Liebelei*-Filmskripten sind durchaus ein relevanter Forschungsinput, der an diesem Ort hoffentlich nicht unbemerkt bleibt.

Verena Vortisch: An der Grenze des Poesielands. Arthur Schnitzlers Komödie Fink und Fliederbusch. Würzburg: Ergon 2014 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, 5).

Die Promotionsschrift von Verena Vortisch nimmt sich der selten behandelten Komödie *Fink und Fliederbusch* aus dem Jahr 1917 an. Dabei wird weniger, wie der Verlagstext andeutet, der Zeitbezug zum 1. Weltkrieg abgehandelt, als vielmehr, wie Schnitzler versucht, eine Komödie zu schreiben, eine für den Autor wie seine Rezipienten lebenslang bestehende künstlerische Fragestellung. Diese Darstellung und die von Vortisch vorgenommene Auswertung des Nachlasses und der – wie so oft – komplexen Textentstehung ist sehr lobenswert und schafft, so lange keine historisch-kritische Ausgabe die Handschriften selbst zugänglich macht, einige neue Informationen. Bemängelt werden muss nur, dass auf eine Übersicht über die einzelnen Textstufen verzichtet wurde und kein Personen- und Werkindex beigegeben ist.

entstanden. (Arthur Schnitzler: Die Frau des Weisen. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Konstanze Fliedl und Evelyne Polt-Heinzl. Boston; Berlin: de Gruyter 2016, S. 26).

Nicholas Reynolds
(Eugene, OR/U.S.A.)

Echoes of the Absolute
Rainer Maria Rilke's «Buch der Bilder»

Abstract

In this article I examine some of the key poems in Rilke's *Book of Images* in an attempt to elucidate its somewhat elusive order. Moving away from the tendency to interpret this cycle of poems biographically, I use the iconography of Rilke's prose, as well as his other poetry, to uncover a gesture that is the source of the persona's ability to create. Following de Man, I offer that this gesture and its subsequent formulation into poetic language is akin to Hölderlin's distinction between the ontological status of a flower and the becoming of the poetic word that sings it.

Strictly speaking, an epiphany cannot be a beginning, since it reveals and unveils what, by definition, could never have ceased to be there. Rather, it is the rediscovery of a permanent presence which has chosen to hide itself from us – unless it is we who have the power to hide from it.

Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*

Rainer Maria Rilke's *Buch der Bilder* is a rich and subtle cycle of poems that has presented difficulties for many Rilke scholars. In this study, I begin by giving a brief overview of some of these difficulties, which are usually rooted in an adherence to biographical readings. I then move on to read key poems in the cycle, including «Aus einem April», «Fragmente aus verlorenen Tagen», «Die Engel» and «Der Schutzengel». In these poems, there is a theory of poetic language, which I bring out using the backdrop of Rilke's prose works, as well as through comparison with key ideas in his other poetic cycles. I argue that Rilke expresses the complexity of our relationship to the Absolute via poetic language and seeks, to use a phrase from Paul de

Man, to create a «conscious poetic language» (de Man 9) – and a corresponding, restructured ego – that paradoxically shields us from the Absolute and simultaneously connects us to it. We have no direct access to the Absolute, but we are able, through poetry and a very special kind of gesture, to hear its echoes.

As Edward Snow notes in the introduction to his translation of Rilke's *Buch der Bilder*, this cycle of poems is one of Rilke's only pieces written over a long period of time, from 1899 to 1906 (Rilke, *The Book of Images*, x). This reinforces the view, common among commentators, that there is a collage-like heterogeneity of subjects covered in the cycle¹. But it is not the heterogeneity of the poems that needs to be emphasized. The lack of coherence in the cycle is only apparent; it is not a «lost village of words», as Millicent Bell would have it. *Das Buch der Bilder* was composed the way that Rilke wanted to write², but hardly ever could: it is a product of slow and steady labor, at which he chipped away as though at a sculpture in Rodin's workshop, instead of being written in a burst like, for example, the *Duineser Elegien*. Rilke describes how Rodin worked in his monograph on the artist:

Glücklich, wie mit guten Nachrichten, tritt er bei seinen Dingen ein und geht auf eines zu, als hätte er ihm etwas Schönes mitgebracht. Und ist im nächsten Augenblick vertieft, als arbeite er seit Stunden. Und fängt an und ergänzt und verändert hier und dort, als ginge er, durch das Gedränge, dem Ruf der Dinge nach, die ihn nötig haben. Keines ist vergessen; die zurückgerückten warten auf ihre Stunde und haben Zeit. Auch in einem Garten wächst nicht alles zugleich. Blüten stehen neben Früchten, und irgend ein Baum ist noch bei den Blättern. Sagte ich nicht, daß es im Wesen dieses Gewaltigen liegt, Zeit zu haben wie die Natur und hervorzubringen wie sie? (Rilke, *Werke 4*, 476-477).

¹ This contrasts, as Ralph Freedman emphasizes, with the coherence of «spiritual and moral theme» (Metzger 116) that is present in the *Stunden-Buch*, which was ultimately published around the same time as *Das Buch der Bilder*.

² This is supported by the affection that he shows to the collection of poems, for example, in a letter to Gerhart Hauptmann, dated August 19. 1902: «Und daß Sie die Blätter aus der Sturmnacht, die Blinde und das Requiem besonders nannten, sagt mir, daß Sie die entlegenen und leisen Wege meines Buches gefunden haben, die ich selber so sehr liebe» (Rilke, *Briefe I*, 123).

There are many things that we can take from this passage that might help us read Rilke's *Buch der Bilder*. Rodin, at least Rilke's idealized version of him, worked with joy and was able to drop quickly into concentration on his sculptures; his work followed the «call of Things», which means the artist was able to allow the Things themselves to speak and also to speak through him; this calling, though subtle, is like a force of nature, which we see through Rilke's use of the imagery of the garden³. The sculptures grow like plants, organically, which implies that Rodin's work is not the product of a rigid imposition of discipline, but an overflowing and surplus of life. It also suggests that the sculptures «originate» like plants, an idea that I will discuss below in relation to the flower in Romanticism.

This overflowing and surplus of life that is present in both the method of working and the works themselves means that the works are never finished and are in continuous transition. Rilke reports a visit to one of Rodin's workshops:

Ich ging in Gedanken durch die ungeheueren Werkstätten und ich sah, daß alles im Werden war und nichts eilte. Da stand, riesig zusammengeballt, der *Denker*, in Bronze, vollendet; aber er gehörte ja in den immer noch wachsenden Zusammenhang des *Höllentors*. Da wuchs das eine Denkmal für *Victor Hugo* heran, langsam, immerfort beobachtet, vielleicht noch Abänderungen ausgesetzt, und weiterhin standen die anderen Entwürfe, werdend (Rilke, *Werke 4*, 477).

We see here Rilke's ideal of the process of creative labor. Works are to be always to be «im Werden», which corresponds also to Rilke's idea of the artist, who works constantly. Even the completed *Denker* belongs to a background that is still in process, still liable to receive «amendments». That poetic language is also «im Werden», – in becoming but not in Being, which is the inevitable failure of poetic language – is an idea in which the present study will culminate.

Because the constellations in the *Buch der Bilder* were in process over many years, they are rather large, and are prematurely collapsed by matching lines with biographical details. But because of the perceived autobiographical nature of much of Rilke's work, it seems to be the consensus among commentators that interpretation means exactly this type of matching. In a

³ The imagery of the garden is heavily present throughout the *Buch der Bilder*, and plays a decisive role in Rilke's «Ur-Geräusch» essay, in which Rilke speaks of the cultivation of the «five gardens» of the senses. This implies that we are capable of changing and expanding our senses, just as Malte Laurids Brigge is in the process of learning how to see.

very informative dissertation on the *Buch der Bilder*, Karl Eugene Webb interprets the cycle of poems almost entirely from this standpoint, noting how important the time in which Rilke composed this cycle was:

The period in question is perhaps the most vital of any in Rilke's life. These years take him from his first extended stay in Italy, through his trips to Russia, the months in Worpswede, his difficult sojourn in Westerwede, and finally to the overwhelming experiences in Paris (Webb 2).

Webb goes on to say that the cycle contains poems from all the stages through which Rilke went from Italy to Paris (Webb 3-4). While these stages are interesting and valuable in themselves, emphasizing them fails to allow us to enter the constellations that the work itself presents.

Webb himself argues that commentators fail to see the artistry of the *Buch der Bilder*: «... many of [the general works and monographs on Rilke] overlook, for the most part, its artistic qualities» (Webb 4). But he then allows himself to get bogged down in the matching game that I mentioned above, which does not allow him to see the artistic qualities of the work⁴. Karin Langenheim, in an unpublished dissertation called «*Das Buch der Bilder. Entstehung und Deutung*», comes closer to seeing these artistic qualities: «Das Hauptgewicht der Arbeit liegt auf der fortlaufenden Interpretation der vom Dichter in einer bestimmten Reihenfolge angeordneten Gedichte» (Langenheim 5). What she implies is that we need to treat the work as a finished product that Rilke himself arranged and as a unified work, a move that Webb says results in «a lack of clarity» (Webb 9). But poetic «clarity», as well as poetic time, is not the same as that of the chronicler. If we are to understand the artistic value of this piece – if we want our analysis to be more than simply informative – we need to enter the consciousness of the poet and understand what «sense», «clarity», and artistic quality mean to him. We are accordingly better served by pulling parts from Rilke's poetry and prose works, which give us an idea of what creative labor was for Rilke and his particular orientation to the Absolute.

The affinity with sculpture is especially evident in a poem called «Aus einem April», and I will quote the entire first stanza, because the form also plays a role here:

⁴ Dr. Marga Bauer writes, in *Rilke und Frankreich*, «Im *Buch der Bilder* beginnt Rilke zu malen» (Bauer 7).

Wieder duftet der Wald.
 Es heben die schwebenden Lerchen
 Mit sich den Himmel empor, der unseren Schultern
schwer war;
 Zwar sah man noch durch die Äste den Tag, wie er
leer war, —
 Aber nach langen, regnenden Nachmittagen
 Kommen die goldübersonnten
 neueren Stunden,
 vor denen flüchtend an fernen Häuserfronten
 alle die wunden
 Fenster furchtsam mit Flügeln schlagen.

(Rilke 1, 371-372)

The form plays a role here, not so much in the rhyming scheme, but in that the lines themselves look like what they describe. The sky, being lifted by larks, was heavy on the shoulders, and if one were to trace the shape of the poem, the line in which «Schultern» appears would look like the shoulders. The waist would appear at «neueren Stunden», below.

That the poem is shaped like a torso is a *Vorbild* of the «Archaischer Torso Apollos» from the *Neue Gedichte* (1907) and suggests that the poem has been *sculpted*, like a statue, which is the subject of another poem in this cycle, «Das Lied der Bildsäule». The German word for sculptor is *Bildhauer*, i.e. one who cuts or pounds⁵ out *images*. Later, in the poem «Die Engel», God is said to have sculptor's hands, which suggests a connection to Rodin, whom Rilke idealized as the master artist and creator. This also further establishes the argument that it is not the heterogeneity of the poems that needs to be emphasized, but the fact that they were composed over a long period of time, instead of a burst of inspiration like other cycles. What Rilke admired about Rodin was his ability to work incessantly: his life was «wie ein einziger Arbeitstag» (Rilke 9, 200). Rodin had escaped the predicament that appears in the *Geschichten vom lieben Gott*, which is that we are «stuck in the 7th day» (Rilke 7, 293), unable to do creative labor. Where the poet fails with language, the sculptor succeeds in preserving an ancient gesture:

Da waren Steine, die schliefen, und man fühlte, daß sie erwachen
 würden bei irgend einem Jüngsten Gericht, Steine, an denen nichts
 Sterbliches war, und andere, die eine Bewegung trugen, eine Gebärde,

⁵ One cannot help but think of Ezra Pound here, who was associated with the Imagist movement, which also found its origins in French Symbolism, like Rilke.

die so frisch geblieben war, als sollte sie hier nur aufbewahrt und eines Tages irgend einem Kinde gegeben werden, das vorüberkam (Rilke 9, 143).

This gesture, as we will see, is present in the stroke of the bird's wings in this poem and later in that of the guardian angel in «Der Schutzengel». It is also important to note that in the *Geschichten vom lieben Gott*, Michelangelo, an analog for Rodin, finds the Absolute inside the stones that he carves.

To return to the poem, that the forest smells sweetly again («Wieder duftet der Wald») can be an indication of an objective occurrence in the world, such as the time of year changing and the trees blossoming, or a change within the persona. This ambiguity plays, as this cycle of poems often does, with the boundary between inside and outside, which calls into question the boundary between self and world. These boundaries will later be superseded when a gesture blossoms through the persona in «Der Schutzengel». Rochelle Tobias discusses this tendency in Rilke's work in «Rilke, Phenomenology and the Sensuality of Thought»:

Rilke's poetry and especially his thing-poems draw attention to the «stream» of experiences that flood consciousness and the synthetic labor that transforms them into a unity. But they also do more than that. They call into question the distinction between inside and outside or self and world by revealing the subjective basis of all objective phenomena and even objectivity itself.⁶

This merging of self and world, Rilke calls *Weltinnenraum*, as Tobias indicates. Like the thing-poems that Tobias discusses here, there is no "I" in «Aus einem April» and lines like these suggest that the objects themselves are speaking. There is, however, an "ours" («unseren»), which suggests a common world and a shared condition, viz. one in which the sky itself is heavy. This idea is akin to Kierkegaard's notion of «objective anxiety», according to which it is not just that I feel anxiety, but that it is there in world (Kierkegaard 56). The heaviness of the air recalls Nietzsche's image, in *Zur Genealogie der Moral*, of the first animal that crawled out of the ocean and had to bear the weight of its body in the air, instead of gliding through the water, which is analogous to the human being having to live with the weight of civilization (Nietzsche 76).

The lark would be this animal's, as well as the human's, aspiration – to again glide, but this time through the heavens. Rilke thought that creativity

⁶ From *Konturen*, Volume 8, 2015. This paper was delivered at the "What is a Thing?" conference at the University of Oregon in February of 2014.

– we might call it Life, Eros – comes from being in touch with the darkest regions of the self; the parts of ourselves that have been handed down from the most ancient animals. The artist reaches back into the unconscious, which contains all the rage and hate in these ancient animals, to arrange «nervous words» and things into the language of poetry (see *Worpswede*, Rilke 9, 11). In this unconscious, linked to Nature and to these ancient animals, there is a great darkness, but it is in darkness, as we learn from the *Stunden-Buch*, that God dwells. God *is* this darkness. The lark in this poem puts the human being on a spectrum: we were something – one of these terrible animals, probably floating in the sea – and we will be something else, which is symbolized by the lark. We are in a temporary phase of struggle, bound to the earth and struggling to keep ourselves upright, but we exist on a continuum with the lark, the angels, and the Absolute. We have no access to the Absolute, but we can learn to see the layers of this continuum, which echo its structure.

The lark is a signal of hope after many long, rain-filled afternoons: «Aber nach langen, regnenden Nachmittagen / Kommen die goldübersonnten / neueren Stunden» (Rilke 1, 371). Sunned-over with gold, new hours now emerge. There is a newness and freshness here, which is also denoted by April in the title, a transition into spring. The windows are wounded, which is perhaps a reference to being pelted by rain and other winter weather, and that they are fleeing means that they are opening. We might take the house to be an expression of the ego, specifically the bourgeois ego, and to have its windows open means to allow for something new to come in, just like the Stranger, *der fremde Mann*, is allowed into the narrator's house in *Geschichten vom lieben Gott* (see Rilke 7, 299). The opening of these windows, we might do well to take note here, is a *welcoming* or opening, just as the narrator in the *Geschichten* welcomes the Stranger and offers him tea. However, in the case of Malte Laurids Brigge, the outside world seems to attack and invade his space, leaving him lifeless. He is unable to write verses, which leaves him exposed to the Absolute without the mediation of conscious poetic language. He perishes in the face of the infinitely stronger *Dasein* of the Absolute, like the warning of the persona in the first of the *Duineser Elegien* (Rilke 2, 685).

So there is no guarantee of progress: we can also fall back in the other direction, as Rilke expresses in «Fragmente aus verlorenen Tagen». Life begins to merge with death, or death begins to live, which suggests that opening to the Absolute has an inherent risk and an inevitable failure:

... Wie Vögel, welche sich gewöhnt ans Gehn
und immer schwerer werden, wie im Fallen:

die Erde saugt aus ihren langen Krallen
 die mutige Erinnerung von allen
 den großen Dingen, welche hoch geschehn,
 und macht sie fast zu Blättern, die sich dicht
 am Boden halten, –
 wie Gewächse, die,
 kaum aufwärts wachsend, in die Erde kriechen,
 in schwarzen Schollen unlebendig licht
 und weich und feucht versinken und versiechen, –

(Rilke 1, 445)

The bird's claws are rooted in the soil here – and there are similar images throughout this cycle – and the bird seems to be becoming a plant. Most plants are rooted in the soil, which is a feature that might distinguish them from an animal that can move about. Here, the roots of the plant reach down to a corpse, where they meet the turquoise earring, which in turn kills the red flower that is reaching up towards the heavens above. The entire spectrum that is present, from the mineral (turquoise), the mixture of life and death that is soil, the bird-tree conglomerate, all the way to the flower reaching toward the heavens⁷.

In «Of Non-Vital Interest», Kenneth Calhoun writes about the continuum present here, «a natural scale along which human, animal, vegetable, even mineral, are continuous» (Calhoun 83). Citing Caillois, Calhoun discusses the human's «tendency to imitate the surrounding world», which «translates into a dissipation of personality» (Calhoun 86). In this dissipation, «the awareness of a distinction between self and world diminishes» (ibid.) which is akin to the *Weltinnenraum* that Tobias discussed above. In the case of animals that imitate their surroundings in order to avoid getting caught by a predator, there is a «withdrawal of life to a lesser state» (ibid.), meaning that the animal acts like a plant or mineral. Calhoun links this to the death drive theorized by Freud, «the impulse, inherent in every organism, to return to the original, inanimate condition prior to the emergence of organic life» (ibid.). The contact with the mineral, the turquoise, and the simultaneous death of the red flower at the top of the tree, suggests the closeness of Eros and Thanatos.

Life and death, then, are not opposites, but marbled, sometimes indistinguishably. It is in sickness that the boundaries between life and death become blurred because sickness itself (we might think of a virus here) is life.

⁷ This spectrum is also present in the first of the *Sonette an Orpheus* (Rilke 2, 731).

It is to this border-dwelling, fungal or viral life toward which Rilke gestures here. For Rilke, part of creative labor is being able to reach into the darkness of the unconscious, where all the rage and hate of primal life still dwells, because God dwells there as well. The artist must descend into the underworld like Orpheus and not be pulled down by the death that one encounters, but somehow gain life from it, as a plant life grows out of the death in soil.

But there is nothing simple about this interaction and it is not clear that the price of creative labor is not higher than what it yields. It may indeed be a deal with the Devil, which is why the Devil's discussion with Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus* takes this turn toward the distinction between sickness and health. In this scene Adrian makes a deal with the devil, referring back to the beginning of the book, where mineral «life» had moved Adrian's father to tears and Adrian himself to mocking laughter:

Du hattest recht, ob seiner erbarmungsvollen Tränen zu lachen, – unangesehen noch, daß, wers von Natur mit dem Versucher zu tun hat, immer mit den Gefühlen der Leute auf konträrem Fuße steht und immer versucht ist, zu lachen, wenn sie weinen, und zu weinen, wenn sie lachen. Was heißt denn «tot», wenn die Flora doch so bunt und vielgestaltig wuchert und sprießet und wenn sie sogar heliotropisch ist? Was heißt «tot», wenn der Tropfen doch solchen gesunden Appetit bekundet? Was krank ist, und was gesund, mein Junge, darüber soll man dem Pfahlbürger lieber das letzte Wort nicht lassen. Ob der sich so recht aufs Leben versteht, bleibt eine Frage. Was auf dem Todes-, dem Krankheitswege entstanden, danach hat das Leben schon manches Mal mit Freuden gegriffen und sich davon weiter und höher führen lassen. Hast du vergessen, was du auf der hohen Schul gelernt hast, daß Gott aus dem Bösen das Gute machen kann, und daß die Gelegenheit dazu ihm nicht verkümmert werden darf? Item, Einer muß immer krank und toll gewesen sein, damit die anderen es nicht mehr zu sein brauchen. Und wo die Tollheit anfängt, krank zu sein, macht niemand so leicht nicht aus (Mann 316-317).

The very fact that Adrian's father was moved to tears by the minerals' «reaching» out in life-like fashion and that Adrian laughed in apathy is an indication of the ambiguous, raw power of the realm in which they are probing. Just as in the *Stunden-Buch*, where a dark God is visible only through the contrast provided by light, the realm of Lucifer⁸, we see that the surplus of life that Rilke seeks lies dangerously close to death.

⁸ «Er ist der Fürst im Land des Lichts» (Rilke 1, 287).

Rainer Maria Rilke
Das Buch der Bilder

Zweite sehr vermehrte Ausgabe

Axel Juncker Verlag
Berlin / Leipzig, Stuttgart

Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder*, Berlin, Axel Juncker Verlag, 1906.
Title page from the extended version of the original edition, published in 1902.

Opening to the world, to the Real, and to the Absolute requires the distancing of conscious poetic language if one is not to be over-exposed. Over-exposure leads to the various maladies of the *Buch der Bilder*: «Mädchenmelancholie», «Wahnsinn», «Bangnis», «Klage», «Einsamkeit», etc. All of the senses sting, as a Buddhist might confirm, and this is brought to the forefront of consciousness in the process of creative labor. The melancholy acquired through the artist's grappling with the Devil leaves her raw and exposed, like the anxiety-ridden Malte, and like the persona at the end of «Fragmente aus verlorenen Tagen»:

Und mancher Tage Stunden waren so.
Als formet wer mein Abbild irgendwo,
um es mit Nadeln langsam zu mißhandeln.
Ich spürte jede Spitze seiner Spiele,
und war, als ob ein Regen auf mich fiel,
in welchem alle Dinge sich verwandeln.

(Rilke 1, 447)

Rilke's use of «Abbild» here might indicate a malformed image; an image that has been removed from the persona and is used, from afar, to cause him pain. In Werner Herzog's film, *Jeder für sich und Gott gegen alle*, Kaspar Hauser utters the mysterious line: «Mutter, ich bin von allem abgetan» (Herzog), expressing the pain of distance that he feels from the world through learning language.

So there is the pain of over-exposure on the one hand but also the pain of distancing on the other. Eros, the life forces present in «Aus einem April», is only possible through confrontation with Thanatos, as it appears in «Fragmente aus verlorenen Tagen». The two are not separate and exist on a continuum. Conscious poetic language, as I will elaborate in my discussion of Paul de Man's *Rhetoric of Romanticism* below, is language that addresses this gap and the pain that the persona feels in the lines above and echoes the Absolute. We might say that the Absolute is part of this continuum, or even that it is the entirety of it. Exposure to the Absolute sends a jolt through the continuum that can vivify or shatter. We should note, however, that the last lines also indicate that this is the discomfort in which all change occurs.

Conscious poetic language is in a sense the reassertion of an ego after it has been shattered by the Absolute, but it is a transformed ego, one that is

now permeable. Where language has failed to keep the coherence of the ego, anxiety rushes to reassemble the shattered pieces. If we think back to our earliest preserved narratives from Mesopotamia, like Gilgamesh, the goal of the hero, like κλέος (*Kleos*, i.e. glory) later on in Greece, was to have one's name remembered. The technology of the soul had not yet been invented (nor had any of the imaginary enemies and ghosts that come with it) and, for the Mesopotamians, living on meant having one's name pressed into clay and built into the city walls. For the Greeks, it meant having one's name sung in poetry. Having any meaning at all; having a sense of self, meant that people in the future will remember one's name. A sense of self was already social and linked to social memory.

Furthermore, Rilke wrote in German and the word *Bürger* – the self that was in the process of asserting itself at that time – is linked to the French *bourgeois* and shares roots with *Berg*, meaning mountain, i.e. the place on which one would build a *Burg*, a walled structure, castle or fortress. *Bürger* was originally *Bürgverteidiger* (Duden) the protector of this structure. Our sense of self is bound up in the protection of that self, the maintenance of the structure that separates inner and outer, that which we are and that which we are not. The *Bürger*, however, who eventually became an individual protecting her own house and private property, is not the poet. The poet, although an inheritor of this «protector of the house/ego» consciousness, is the one who sees this structure and seeks to break free from it. We might recall that Homer, although he/they sang the deeds of the heroes, «saw» the mightiness of both the Greek and the Trojan⁹. Achilles, sidelined by his realization of the futility of the zero-sum game of prizes, glory and the advantage of the stronger, is in the position of the poet.

Liberation from this cycle is the task of the poet. But since the poet, like Achilles, is in re-pose (Latin: *re* + *pausere*, to pause), i.e. resigned, at least momentarily from action, that liberation must first be of the self. We might also recall that for Arjuna, time is paused by his friend Krishna and that he steps back from the action, refusing to join again until he can find such liberation in himself (see *The Bhagavadgita*). Both these heroes return to battle, but we must concentrate more on their crises because they seem more peculiarly modern. Again, I do not want to focus here on Rilke's biography, because there is an overwhelming tendency to do so in Rilke scholarship. But I should mention briefly that he was sent to military school by his father and that he briefly participated in World War I later on. Both experiences were enough to make him skeptical of «action» in the world, militarily and

⁹ Classicists refer to this as «Homeric objectivity».

maritally, which is another story altogether. It seems his whole life was suspended – paused – from action, like Achilles and Arjuna in their moments of crisis. He wants to liberate himself from the dominant mode of self at the time, the bourgeois self. Action would mean entrenching himself deeper in the conflicts that define that self¹⁰.

But he cannot simply attack and destroy that self either. An analog from Rilke's time period would be *Effi Briest*, in which Insetten is bound to old cultural codes that he knows are obsolete, but to which he nonetheless is obligated to adhere. Yes – he could simply turn his back on customs that he knows are wrong, but he would lose his social standing and sense of self. Perhaps more subtle and complex is the example provided by Thomas Mann's *Buddenbrooks*, in which Thomas Buddenbrook has an encounter with a work by Schopenhauer that completely transforms the way that he thinks. After promising himself that he will memorize the whole system contained within the work, he – or better, his *Bürgerhirn* – rejects the change and reigns him back into his old sense of self.

Malte Laurids Brigge is an illustration of Rilke's exploration of such an attack on the self: Malte is from a fallen aristocratic family and tries to be a poet, a clear affront to the values that he has inherited¹¹. The result is not a disintegration of the aristocratic self and the emergence of a new, liberated self. Granted, he does eventually reach some form of liberation when he sees God in the contrast of colors in a blind man's outfit. Perhaps he becomes an artist of a different kind than what he had planned, one that produces no works but is in touch with the Absolute. Malte's path is one of extreme exposure: anxiety, dread, suffering of the worst kind. Rodin, at least Rilke's idealized vision of him, gives us a better picture of the robust, yet transformed self. Rodin is capable of reaching heights completely unavailable to the bourgeois and is capable of producing great works. Rodin is centered, in possession of himself, with a great gravity surrounding his person. He has overcome the bourgeois self and his works – sculptures, i.e. images carved in stone – are what separate him from Malte, who is consumed by the fire of spirit. Malte is the shattered ego, exposed to the world and to spirit.

Creating works of art: poetry, sculpture, is a way of acting in the world and not entrenching oneself deeper in the conflicts that define and defend the pervading ego. It is the creation of a different ego, but one that is not

¹⁰ In «Quietism Now?» an anonymous author explores the quietism-related aspects of *The Sonnets to Orpheus* as well as works from Franz Kafka and Soseki Muso.

¹¹ The poet was also a noble occupation, but it is difficult to imagine the poet – even a venerated or court poet, like Schiller – as non-marginalized.

flimsy and shattered like Malte's, and not impenetrable like the hero's, but permeable. We might think of conscious poetic language as the process of creating this transformed ego. A bulwark is an image that might help us visualize this: a bulwark is on the top deck of the ship, allowing necessary exposure to the elements (one wants, after all, to explore and see where one is going; to not steer oneself into rocks), but protection at the same time. Rilke therefore requires intermediary figures; figures that both allow for exposure and that limit that exposure simultaneously.

As I have mentioned, a survey of the titles of the *Buch der Bilder* indicates perhaps its most dominant theme, which is intermediary figures: Angels, Guardian Angels, Martyrs, Saints, just to name a few, as well as Jesus himself, who is perhaps the ultimate intermediary. We require these intermediaries because direct exposure to the Absolute – or to the Real – is a shattering experience that no human can bear. Even exposure to the Angel, as in the *Duineser Elegien*, would cause one to perish. At a more concrete level, the infinite input of the senses is even too much for us and we have to mediate it through conceptualizing the Things around us, i.e. limiting and demarcating them through language. At the level of intersubjectivity, which for Rilke is not so different from our experience of Things, we have to limit the infinity of the other, the constantly changing nature of the person with whom I interact. Conscious poetic language layers or insulates from the infinite input of the senses, from the other, and from the Absolute. But it still echoes each of these.

In «Die Engel», the angels' mouths are tired, which indicates that they too give and limit input from their world through signification. Their souls are «without seam», which is to say that they have limited this input to such a degree that they are sealed off from the world. One should keep in mind the contradictory nature of language, viz. that it both puts something between me and the object, sealing me off from it in a sense, but also connects me to it. It homogenizes the world by making my infinite experience into one thing: all clouds, for instance, become one thing when they are subsumed under the word «cloud». But it also separates them from, say, the sky, so it also introduces differences. Accordingly, the next lines, «Und eine Sehnsucht (wie nach Sünde) / geht ihnen manchmal durch den Traum» (Rilke 1, 380), would indicate that this seam or seal of the angel's soul is not perfect. These angels are all almost identical (and I will address this *fast* below), indicated in the next lines, another suggestion of the totality of the angel, i.e. that they lack *difference*. They do seem, however, to be able to find quiet in «God's gardens»: «in Gottes Gärten schweigen sie, / wie viele, viele Intervalle / in seiner Macht und Melodie» (ibid.).

Although the angels themselves seem all the same and they are sealed off to their world through a seamless wall of signification, which seems to be a loud malady from which they suffer, it is noteworthy that God's song is marked by difference: it is split into many, many *intervals*. In music theory, an interval is the difference between two pitches. But perhaps even more significant in this context is that the word «interval» comes from the Latin *inter* and *uallem*, meaning «between ramparts» (Skeat 299). This again indicates a permeability, particularly in the song of God. There is the strength and stability of the ramparts but there is also space between the ramparts. As I have discussed already, poetic language is precisely this: it is a type of language that is created with the awareness that language allows us access to the world – to Things, to the Absolute, to the Other – but also blocks it by building a wall (*uallem* is also related to wall) of *images* between us and the world.

In *Das Stunden-Buch*, Rilke writes: «Wir bauen Bilder vor dir auf wie Wände; / so daß schon tausend Mauern um dich stehn» (Rilke 1, 254). The «dir» here is God and the lament of the monk-persona is that he longs for a unity with the Absolute but knows simultaneously that he would perish, should it be fulfilled. The solace is in knowing that because the walls – the ramparts, the images – are built between him and the Absolute, their structure «echoes» it, like the small waves created by a pebble, dropped in a still body of water. Alternatively, we might think of this like the «wake» a wing creates when flapped, as Rilke indicates in the next few lines of «Die Engel»:

Nur wenn sie ihre Flügel breiten,
sind sie die Wecker eines Winds:
als ginge Gott mit seinen weiten
Bildhauerhänden durch die Seiten
im dunklen Buch des Anbeginns.

(Rilke 1, 381)

Edward Snow's translation into English renders «Wecker eines Winds» as «wakers of a wind» (Snow 31), which highlights a fortuitous connection between *waking* from sleep and a *wake*, i.e. a disturbance created in the water by a ship or in the air by a bird or other flying object.

Both the sea and the sky are traditionally symbols of the infinite or the Absolute. Although the etymological connection present in «wake» and «waker» is not present in the German¹², it feathers in nicely into the image

¹² These are perhaps fanciful, but fun and euphonic connections, which is precisely the acoustic realm in which Rilke operates.

of the book through which God is leafing in the last line. A book, filled with a network of signification, is separated by layer upon layer of pages, like the ripples created in water or air that has been cut through by a ship or a wing. One might also think of the reader, who sits with the book between herself and the world, almost as with a shield that offers protection. In these last lines, God is again likened to the sculptor, the *Bildhauer*, i.e. the one who pounds out an image into stone or other materials. That the «book of the beginning» is dark is a gesture toward the subconscious, which, also in the *Stunden-Buch*, is dark, and, in the introduction to *Worpswede*, to the primitive regions of consciousness. But it ultimately has to do with creativity, which, as it is here, is always linked to divine creation, and to gesture, as I will show in the next section.

Why would Rilke choose to have the angel and the guardian angel as separate figures? As we move on to the next poem, «Der Schutzengel», we see the figure of the angel again, but with key modifications. It is important to note that the angels of the *Stunden-Buch* are aligned with Lucifer and the light – the Latin is *lucifer*, «bringer of light, morning star» (Skeat 343) – but this Guardian Angel has a certain darkness:

Du bist der Vogel, dessen Flügel kamen,
wenn ich erwachte in der Nacht und rief.
Nur mit den Armen rief ich, denn dein Namen
Ist wie ein Abgrund, tausend Nächte tief.

(Rilke 1, 381)

The persona awakes in the night and calls out, which at first seems like an indication of desperation. But the call takes the form of a gesture, calling out with the arms, because of the impossibility of saying the angel's name, which is an abyss.

We must imagine this calling out in the form of a gesture to be spontaneous. The persona seems ripped out of sleep, gesturing with the arms, prior to any willing. While this seems like desperation, it is also an expression of the simultaneous need to name this experience and the impossibility of doing so. The waking gesture is produced directly out of dream; out of the subconscious, like Rodin was able to take his dream and put it into his hands (Rilke 9, 147). In Rilke's «Ur-Geräusch» essay, a strange encounter with a makeshift phonograph provokes Rilke to want to write in the same way as this machine: he wants to pick up vibrations, not just with the ears

but using the entire skull and ultimately the full skeleton as an antenna or resonator. He wants to transmit these vibrations through his pen, like the needle on the phonograph etched into the wax to produce a recording. Such writing would be without a thought and the writer would act more as a medium than as an artist with intent.

This writing, like a machine, albeit a very makeshift and tactile one, is the modern rendition of the Romantic vision that Paul de Man critiques in *The Rhetoric of Romanticism*, specifically in the first chapter, «Intentional Structure of Romantic Image». Here, he comments on the image in the history of Western literature and the emergence of imagination in critical and poetic texts. He traces the progression by which the image «comes to be considered as the most prominent dimension of the style» (de Man 2) and quotes from stanza 5 of Hölderlin's «Brot und Wein»:

... nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen,
entstehen.

De Man notes that Hölderlin does not speak of images but of words, but that there is the image of the flower within the lines. The «wie», de Man points out, is the «simplest and most explicit of all metaphorical structures» (ibid.). He goes on to say that «The fundamental intent of the poetic word is to originate in the same manner as what Hölderlin calls “flowers”» (de Man 3).

The persona in Rilke's «Guardian Angel» makes a gesture straight out of sleep and out of the subconscious, which names the angel without speaking. This gesture is the same origination as that of the flower – it is a blooming. It is here that the guardian angel exists, in this gesture, like a prayer, inseparable from the persona. De Man describes the origination of the flower as rising «out of the earth without the assistance of imitation or analogy» (de Man 4). The flower is a natural object, so its «origin is determined by nothing but [its] own being» (ibid.). Words, on the other hand, «originate like something else (“like flowers”») (ibid.), so the «intent of the poetic word is to originate like the flower, [...] it strives to banish all metaphor, to become entirely literal» (ibid.). The intent of poetic language is to remove the «like» (*wie*) and to originate at an ontological level, without the *becoming* that is inherent in language. The «Ur-Geräusch» essay expresses this same desire, as does the persona in the «Guardian Angel», to not have words be «like» some *Thing*, but to have the *Thing* speak through the word, indeed, to *be* in the word: a desire that can never be fulfilled, like the desire for the Beloved, forever trapped in the underworld.

In the next lines of «Der Schutzengel», we see the relation of the angel to the gesture of the persona, which «names» the angel without speaking:

Du bist der Schatten, drin ich still entschlief,
und jeden Traum ersinnt in mir dein Samen, –
du bist das Bild, ich aber bin der Rahmen,
der dich ergänzt in glänzendem Relief.

(Rilke 1, 381)

We see here that it is the «seed» of the angel that devised the persona's dreams, which then bloom as the gesture of the previous lines. This angel does not have the stronger *Dasein* of the angel in the *Elegien*, but *is the image*. It is not, in other words, the Absolute, but a layer that is situated between the persona and the Absolute, paradoxically shielding her from the Absolute and connecting her to it simultaneously. We also see in these lines an interdependence: the angel needs the persona as «frame» that provides a necessary contrast and allows the angel to show and shine.

De Man writes about the paradox that Rilke expresses here through his imagery of the Angel and the Absolute to which it allows a complex access, which brings me back to the epigraph of this paper:

Strictly speaking, an epiphany cannot be a beginning, since it reveals and unveils what, by definition, could never have ceased to be there. Rather, it is the rediscovery of a permanent presence which has chosen to hide itself from us – unless it is we who have the power to hide from it (de Man 5).

According to de Man, we have a desire to forget the «transcendental nature of the source» (ibid.). It is not just poetic language that is at stake here, but the source of human suffering. The poet writes from the paradoxical experience of the epiphany, an experience in which she is struck by a knowledge that this mode of consciousness was always already here. But the writing itself, or speaking or gesturing, is an attempt to grasp that which cannot be grasped.

Poetic language is the conscious resituating of language in order that it should properly echo the Absolute: we cannot bear direct exposure and must rely on a «guardian angel» who is an intermediary. The echo is the blooming of the gesture, the wordless word, a movement which de Man says is «essentially paradoxical and condemned in advance to failure» (de Man 7). In «Ur-Geräusch», Rilke ultimately thinks he can find the primordial sound by playing the coronal sutures of the skull with a phonograph, but notably *does not do so*. The poetic word, as de Man writes, is an admission of

the absence of the Absolute: «The existence of the poetic image is itself a sign of divine absence, and the conscious use of poetic imagery an admission of this absence» (de Man 6). He continues:

It is clear that, in Hölderlin's own line, the words do *not* originate like flowers. They need to find the mode of their beginning in another entity; they originate out of nothing, in an attempt to be the first words that will arise as if they were natural objects and, as such, they remain essentially distinct from natural entities. Hölderlin's statement is a perfect definition of what we call a natural image: the word that designates a desire for an epiphany but necessarily fails to be an epiphany, because it is pure origination. For it is in the essence of language to be capable of origination, but of never achieving the absolute identity with itself that exists in the natural object. Poetic language can do nothing but originate anew over and over again; it is always constitutive, able to posit regardless of presence but, by the same token, unable to give a foundation to what it posits except as an intent of consciousness. (de Man 6)

De Man writes here about the natural object, but it is intimately related to the supernatural object, in this case, the Absolute and the guardian angel that echoes it, blooming through the gesture of the persona. Language cannot be the flower, the natural object, but in Rilke's poem, the gesture is the supernatural object, i.e. the guardian angel itself. The failure that de Man writes of here is, however, present because even if there is an identity here between gesture and supernatural object, the gesture is still not a word, it is only reported in words via the poem. Moreover, it is ultimately the Absolute that Rilke would express, but consciously distances himself through the intermediary figure of the angel. Rilke successfully fails, in a de Manian fashion.

The identity of the angel with the gesture is not only another expression of the *Weltinnenraum*, which is ultimately what Rochelle Tobias speaks of above in the blurring between self and world, but a link back to a dominant tendency in Romantic thought, as de Man writes in a discussion of archetypal Hellenic myths:

At times, romantic thought and romantic poetry seem to come so close to giving in completely to the nostalgia for the object that it becomes difficult to distinguish between object and image, between imagination and perception, between an expressive or constitutive and a mimetic or literal language. (de Man 7)

The object, we should remember, is nature, and nature and the Absolute are not separate matters in Romantic thought. The blurring of boundaries

between inner and outer worlds, which I discussed earlier in this study, becomes even more complex when it is not a Thing but a supernatural object that is at issue. Where the persona ends and the angel begins is a difference that is *aufgehoben* through this gesture.

The gesture of the persona is certainly mimetic, prior to any willing on the part of the persona. He is woken from sleep through the gesture and only subsequently begins to wonder how the event is to be sculpted into words:

Wie nenn ich dich? Sieh, meine Lippen lahmen.
 Du bist der Anfang, der sich groß ergießt,
 ich bin das langsame und bange Amen,
 das deine Schönheit scheu beschließt.

(Rilke 1, 381)

Here Rilke calls the angel «the origin», which is to say the transcendental source about which de Man writes, and expresses the problem of his words not being able to perform the origination, which was perhaps present in the preceding gesture. We might take note also of the distinct absence of the Absolute so far in the poem and the seeming identity of the angel with the absolute that is implied by calling it the beginning or source.

The failure of the poet to perform the Absolute in language or her ability only to echo the Absolute, we learn in the last stanza of the poem, is a difficulty that is also present for the guardian angel:

Du: der von Wundern redet wie vom Wissen
 und von den Menschen wie von Melodien
 und von den Rosen: von Ereignissen,
 die flammend sich in deinem Blick vollziehn, –
 du Seliger, wann nennst du einmal Ihn,
 aus dessen siebentem und letztem Tage
 noch immer Glanz auf deinem Flügelschlage
 verloren liegt ...
 Befiehst du, daß ich frage?

(Rilke 1, 382)

The angel speaks easily of miracles, which seems to be a task that would be subject to the same failure if the persona would attempt it. The angel, it seems, can do what the poet cannot. De Man sums up this failure in his discussion of poetic language and the desire to move closer to the ontological status of the object: «There can be flowers that “are” and poetic words that “originate”, but no poetic words that “originate” as if they “were”» (de Man 7).

But in the same way that the mimetic gesture of the persona is successful in ways that her words are not, the success of the angel's expression is not entirely through language. The events, so elusive to the persona, culminate in the gaze of the angel. «Blick», here, is ambiguous because it could be understood to be in the angel's gaze in the sense of the angel's perspective, or in the sense that the persona sees them light up in the gaze of the angel from an outside perspective. This again is a blurring of outer and inner worlds, *Weltinnenraum*, but even further complicated by the fact that Rilke writes here of a supernatural object. But it is ultimately in the stroke of the wings, in the angel's gesture, that the Absolute (ihn) appears, paradoxically, as a loss¹³.

As I have attempted to show here, Rilke's *Buch der Bilder* is not a heterogeneous conglomerate that loses its power through the vastness of its constellations. It is a subtle expression of a continuum that stretches from death, through life and gestures toward the Absolute. In this cycle of poems is contained a theory of poetic language by which the poet is able to craft a conscious language that simultaneously shields him from the maladies that are the risk of grappling with death and the Absolute and allows him to instead gain life from this encounter. The poetic word, as we have learned from Paul de Man, always fails in its task, but this failure is exactly the task of poetry. This failure is expressed in the *Buch der Bilder* as intermediary figures that allow the persona to «echo» the Absolute through a bodily gesture. This gesture, like the ancient gesture preserved in the sculptures of Rodin, can only be reported through poetry. But it may be picked up by a passer-by: an attentive reader of the *Buch der Bilder*.

Works Cited

- Aldington, Richard, et al. *Some Imagist Poets, 1916*. Boston: Houghton-Mifflin, 1916.
Anonymous. «Quietism Now?». *Common Knowledge*. Spring 2010. 16.2. 276-284.
Bauer, Marga. *Rainer Maria Rilke und Frankreich*. Bern: Inaugural Dissertation, 1970.
Bell, Millicent. «Rilke and the Lost Village of Words». *Sewanee Review*. Fall 1997. 105.4. 589.

¹³ Edward Snow's translates this line as «Him / from whose seventh and last day / shards of glory can still be found», (Snow 33) which loses the sense of paradox that is present in Rilke's «auf deinem Flügelschlage / verloren liegt ...» (Rilke 1, 382).

- Benét, William Rose. *An Anthology of Famous English and American Poetry*. New York: Modern Library, 1945.
- de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Duden (für iOS 3.58.366). *Deutsches Universalwörterbuch*. 7. Auflage. Berlin: Bibliographisches Institut GmbH, 2015.
- Fagles, Robert, trans. *The Iliad*. New York: Penguin Books, 1990
- Fontane, Theodor. *Effi Briest*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Herzog, Werner, dir. *Jeder für sich und Gott gegen alle*. Werner Herzog Filmproduktion, 1974.
- Hoffmann, Alice. «The Year Without Summer». *Harvard Review*. 2009. 37.1 90-101.
- Kierkegaard, Søren. *The Concept of Anxiety*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Langenheim, Karin. «Das Buch der Bilder: Entstehung und Deutung» (Unpublished Ph.D. dissertation, University of Kiel, 1962).
- Mann, Thomas. *Buddenbrooks*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
- _____. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- Metzger, Erika, et al, ed. *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. Rochester, New York: Camden House, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Radhakrishnan, S., trans. *The Bhagavadgita*. Noida: Harper Collins, 2010.
- Rilke, Rainer Maria. *The Book of Images*. Trans. Edward Snow. New York: North Point Press, 1994.
- _____. *Sämtliche Werke in 12 Bänden*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975.
- Sandars, N. K., trans. *The Epic of Gilgamesh*. London: Penguin, 1972.
- Skeat, Walter. *An Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford: Clarendon Press, 1888.
- Tobias, Rochelle. «Rilke, Phenomenology and the Sensuality of Thought». *Konturen*. 2015. 8. 40-61.
- Webb, Karl Eugene. *Das Buch der Bilder: A Study of Rilke's Changing Attitudes and Artistry*. Dissertation, University of Pennsylvania, 1969.

Martin A. Hainz
(Wien)

*Augen – Blick
Miniatur zu Robert Musil*

Abstract

Objects are to some extent the result of them being viewed. Two eyes are the evident co-existence of aspects: they are able to see *that which is not the point*. The point, according to Hegel, would be something inexistent were it not for that relation to space of which it is the negation. Musil has described the way one looks at a point/spot, i.e. the way one actually does not do so – staring at something *as if*. The eyeballs are shivering: text might be the continuous, faithfully making of changes, a shivering of the eyes of the text.

Der Blick schafft sein Objekt, durchaus zu dessen Ungunsten. Zumal als der *einzig*e Blick vom *einzig*en Punkt aus – wie er nur in der Ideologie imaginiert wird –, als Monster vom Schlege Argus¹:

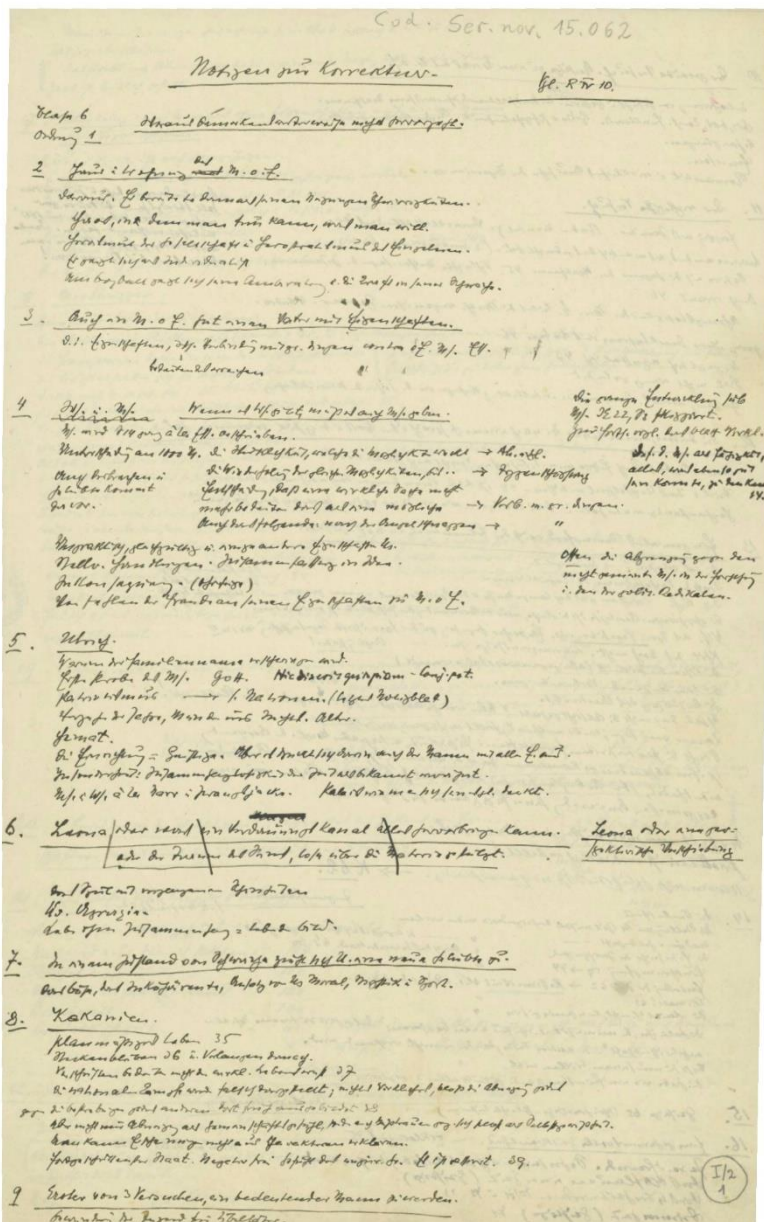
Argus, die Haut mit Augen übersät, eine nach allen Richtungen durchsichtige Kugel, sieht von seinem panoptischen Sitz aus alles um sich herum. [...] Der Raum wird zum Reich des Da-Seins, das wacht, überwacht [...]. Keiner nähert sich dem Da-Sein, ohne in seinen Flammenwerfer zu geraten. Da erfindet Hermes die Lyra.¹

Die Musik, der Text, sie verzeitlichen den Blick – alternativ wäre die Stereometrie das, was zwar den «speelförmig-pointierend(en)»² «Pfeilblick»³ des Räubers erst konstituiert, aber im Raum den Punkt des Objekts befragt, die Topik, die nicht das Sein ist. Denn in sich ist gewissermaßen die Stereo-

¹ Michel Serres: Der Hermaphrodit, übers. v. Reinhard Kaiser. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1989 (=edition suhrkamp 1552), S. 101.

² Manfred Sommer: Suchen und Finden. Lebensweltliche Formen. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2002, S. 137.

³ Ibid., S. 27.



Robert Musil: MoE. Notizen zur Korrektur. Der neue Titel 6 "Leona oder eine perspektivische Verschiebung". Klagenfurter Ausgabe. Herausgegeben von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Alpen-Adria Universität Klagenfurt. DVD-Edition 2009, 1/2/1 NK 1 1.

skopie schon die Verrückung, gewissermaßen eine «kinästhetische»⁴ Weise des Sehens.

Die Augen, die die Perspektive implizieren, implizieren aus dieser die jeweiligen Narrative, die mögliche oder unmögliche Kopula, statt wie *das* Auge – Gottes, Saurons, Argus⁵ – das Sein in einer Ordnung zu bannen, in einer panoptischen Kuppel. Augen sehen, was nicht der Punkt ist. Oder sie sehen, daß der Punkt nicht ist, er wäre ja die «die *Negation* des Raums selbst»⁵, also das, was orientierend selbst nicht gesehen werden kann, was sich von dem unterscheidet, das an seinem Platz wäre: «der Punkt als wesentlich diese Beziehung, d.i. als sich aufhebend»⁶, wobei das Aufheben bekanntlich zweierlei bedeutet, Suspension und Bewahrung, vielleicht Bewahrung in der Spannung.

Robert Musil beschreibt, wie man auf einen Punkt sieht, also eben nicht auf ihn sieht; er beschreibt, wie die Augen also «in der Nacht unbeweglich auf einen Punkt der Zimmerdecke gerichtet waren, als ob sie dort eine Fliege beobachteten»⁷ – was im *als ob* der Blick selbst ist, der auf nichts gerichtet ist, auch wenn er fixiert, was zu sein schien. Gegeben ist schon die «perspektivische Verschiebung»⁸, eines Gegenstandes unbedürftig: «Die Augäpfel schlotterten ihm»⁹. Ist das der *tremor bulbi oculi*, die natürliche, oszillierende Bewegung des Auges, um permanent andere Rezeptoren zu stimulieren und nicht in einem neuronalen Netz der Routine sich verfangend zu erblinden? – Nein, es ist die Bewegung des Textes, dessen Resonieren und vielleicht Räsonieren, das «Netzhautgeräusch»¹⁰, den Punkt auslassend oder vielmehr einbindend, der unverbunden der Trug der «Urgegebenheiten»¹¹ wäre.

⁴ Hans Blumenberg: Zu den Sachen und zurück. Aus dem Nachlaß, hrsg. v. Manfred Sommer. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2002, S. 51.

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1986 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 609), S. 44.

⁶ Ibid.

⁷ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. I: Erstes und zweites Buch, hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 152001 (=rororo 13462), S. 22.

⁸ Ibid., S. 21.

⁹ Ibid., S. 24.

¹⁰ Louis Marin: Die Malerei zerstören, übers. v. Bernhard Nessler. Berlin: diaphanes 2003 (Louis Marin-Werkausgabe), S. 10.

¹¹ Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann et al., Bd 11: Noten zur Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 19.

Innerhalb des Textes zittert das Auge, es schlottert, im Augenblick, in der Augen Blicke, einem Moment, der narrativ keiner ist: Doch sind es jene «Augenblicke [...], um deretwillen Gott die Erde geschaffen hat»¹²...

¹² Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 148.

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature
Published annually in the spring

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS
ISSN 2385-2925

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Prof. Dr. Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Prof. Dr. Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Prof. Dr. Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Prof. Dr. Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

Prof. Dr. David S. Luft (Oregon State University)

Prof. Dr. Patrizia C. McBride (Cornell University)

Prof. Dr. Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Prof. Dr. Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Prof. Dr. Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 31st March of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia austriaca was founded 1992. For vols. I-XIX, published in print between 1992 and 2011, see:

[Studia austriaca I-XIX \(1992-2011\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia austriaca”

[Fausto Cercignani](#)

(fausto.cercignani[at]gmail.com)

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 2385-2925

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition