

„TRIUMPH DER MÖBELPOESIE“

Intermedialität und Gesamtkunstwerksutopie in der Literatur um 1900

Von Christian Dawidowski (Siegen)

Es ist eine Frage ob in den Wissenschaften und Künsten ein Bestes möglich sei, über welches unser Verstand nicht gehen kann. Vielleicht ist dieser Punkt unendlich weit entfernt, ohnerachtet bei jeder Näherung wir weniger vor uns haben.

G. C. LICHTENBERG, Sudelbücher

1. Gesamtkunstwerk und Jugendstil

Es soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Gesamtkunstwerkskonzepte des 19. Jahrhunderts im Jugendstil und im Symbolismus rekonstruiert wurden, gleichzeitig aber eine deutliche Schwächung und Brechung ihres utopischen Gehalts erfuhren.¹⁾ Der Fokus liegt dabei auf der Literatur der Jahrhundertwende,²⁾ die sich – so die Annahme – in vielerlei Hinsicht mit der Vorstellung eines Verschmelzens unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen *innerhalb* der Narration beschäftigt; damit wird die intermediale Dimension der Narration relevant.³⁾ In methodischer Hinsicht soll folgendermaßen vorgegangen werden:

¹⁾ Vgl. zum epochalen Wandel um 1900 auch CHRISTIAN DAWIDOWSKI, Die geschwächte Moderne. Robert Musils episches Frühwerk im Spiegel der Epochendebatte, Frankfurt/M. 2000.

²⁾ Vgl. einführend zu Symbolismus und Jugendstil-Literatur DOMINIK JOST, Literarischer Jugendstil, Stuttgart 1980, – PAUL HOFFMANN, Symbolismus, München 1987, – DAGMAR LORENZ, Wiener Moderne, Stuttgart und Weimar 1995, – HELMUT KOOPMANN, Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung, Darmstadt 1997, – JENS MALTE FISCHER, Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München 1978, – JENS MALTE FISCHER, Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle, Wien 2000, – FRANZ NORBERT MENNEMEIER, Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870–1910, Bern und Frankfurt/M. u. a. 1988.

³⁾ Zum Aspekt des Intermedialen vgl. PETER V. ZIMA (Hrsg.), Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film, Darmstadt 1995, – BERNHARD DIETERLE, Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden, Marburg 1988, – AAGE HANSEN-LÖVE, Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel

Nach einer kurzen Einleitung, in der der Gesamtkunstwerksgedanke der Jahrhundertwende in einigen Facetten vorgestellt wird und der Zusammenhang mit dem Komplex des Intermedialen geklärt wird (1.), soll das Gesamtkunstwerk als genuin literarische Utopie in seinen drei Spielarten Ekphrasis, Tropik und Buchgestaltung diskutiert werden (2.). Als Referenztexte fungieren vor allem Hofmannsthals ›Briefe eines Zurückgekehrten‹ und Maeterlincks ›Schatz der Armen‹, aber auch auf D'Annunzio wird Bezug genommen. Mit Musils Novellenband ›Vereinigungen‹ wird ein Text vorgestellt (3.), der deutliche Zweifel an solchen Utopien äußert. Der abschließende Teil (4.) erläutert, wie diese beiden gegenläufigen Strömungen in den Gesamtkunstwerkskonzeptionen des 20. Jahrhunderts Eingang finden.

Die Gesamtkunstwerkskonzeptionen um 1900 gingen von Wagners Revitalisierung des „griechischen Gesamtkunstwerks“⁴⁾ aus, innerhalb derer „jede[r] Zerteilung dieses Genusses, jede[r] Zersplitterung der in einem Punkt vereinigten Kräfte, jede[m] Auseinandergehen der Elemente nach verschiedenen Richtungen“ (ebenda) vorgebeugt wurde. Programmatisch legte Hofmannsthal – bis in die Terminologie hinein an Wagner anknüpfend, was den Aspekt der „Zersplitterung“ betrifft – in ›Der Dichter und diese Zeit‹ fest: „Dem zersplitterten Zustand dieser Welt wollten sie fliehen [...]“⁵⁾ Um 1900 gehen die Stilisierung und Ästhetisierung des Lebens mit den Mitteln des Ornaments und der Arabeske in viele Kunstformen ein; dabei kommt es zur fortlaufenden Interpenetration der Gattungen. Leben, das sich als Kunst ausgibt, hintertreibt jeden Gattungskonformismus durch die Ästhetisierung der *ganzen* Lebenswelt.⁶⁾ Dies wirkte sich unter anderem auf die Architektur und die Gestaltung der Interieurs aus. So vermerkt Benjamin im ›Passagen-Werk‹:

Das Bild jener Salons geben, in deren gebauschten Potieren und schwellenden Kissens der Blick sich verdingt, in deren Standspiegeln Kirchenportale und in deren Causeusen Gondeln vor den Blicken der Gäste sich aufzaten und auf die Gaslicht aus einer gläsernen Kugel herniederschien wie der Mond.⁷⁾

Paris, Wien, Brüssel mit Josef Hoffmanns Palais Stoclet: Unter der Prämisse „alles strebt zum Schnörkel“ (Benjamin) entstehen als Gesamtkunstwerk apostrophierte architektonische Neugestaltungen des Stadtbildes. Besonders im Falle des

der russischen Moderne, in: W. SCHMID und W. STEMPEL (Hrsgg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien 1983, S. 291–345, – WOLFGANG MAX FAUST, Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert, München 1977, – THOMAS EICHER und ULF BLECKMANN (Hrsgg.), Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld 1994, – ANGELA MERTE, Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt, Bielefeld 1998.

- ⁴⁾ RICHARD WAGNER, Die Kunst und die Revolution, in: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 3. Leipzig 1907, S. 8–41, hier: S. 29.
⁵⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. von HERBERT STEINER, Prosa II, Frankfurt/M. 1959, S. 249.
⁶⁾ „„Leben“ ist das eigentliche Thema und Zentrum der Literatur um 1900“, heißt es bei KOOPMANN (Deutsche Literaturtheorien, zit. Anm. 2, S. 14); außerdem führt „die Orientierung auf das ‚Leben‘ hin zu einer neuen Sprache“ (ebenda).
⁷⁾ WALTER BENJAMIN, Das Passagen-Werk, Frankfurt/M. 1983, S. 282.

Palais Stoclet verdrängt die Geschmackskultur des Fin de Siècle jede autonome Gestaltungskategorie. Zwischen 1905 und 1911 verwirklicht Josef Hoffmann das ästhetische Ideal der Jahrhundertwende: die artifizielle Harmonie vom Essbesteck bis zur Gartenanlage. Malerei, Plastik und Literatur finden in der Bibliotheksgestaltung, der Buchauswahl oder dem klimtschen Fries als natürliche Bestandteile des Interieurs Eingang in das Gesamtkonzept. Die Beschreibungen der Pariser Interieurs im ›Passagen-Werk‹ lesen sich wie Kommentierungen von Hoffmanns Utopie:

Das gemalte Laub in den Deckenfeldern der Bibliothèque Nationale. Wenn unten geblättert wird, rauscht es droben [...] „Freie“ Kunstwerke, aufgehängte Bilder und aufgestellte Plastiken werden nach Möglichkeit ausgeschieden, von welcher Tendenz sich die Belebung der Wandmalerei, des Freskos, des dekorativen Gobelins und der Glasmalerei ganz wesentlich herschreibt [...] So scheint jedes Haus [...] ein Organismus zu sein.⁸⁾

Die Huldigung an das Kaiserpaar auf der Wiener Ringstraße ist ein Element, das das Zentrum der Donaumonarchie schon vor 1900 zumindest punktuell zum Gesamtkunstwerk macht. Der Festumzug (beispielsweise im Jahr 1879, gestaltet von Makart) gerät zur Totalinszenierung einer auch als ästhetisches Prinzip empfundenen Politik. Die Transformation politischer und auch quasi-sakraler Elemente von Herrschaft in die Sphäre der Kunst kommt nur vordergründig einer Profanierung gleich; tatsächlich steigert sich der auratische Gehalt des lebendigen Tableaus aus Herrscherpaar und Untertanen. Davon liefert Joseph Roths Roman ›Radetzky-marsch‹ aus dem Jahr 1932, der die k. u. k. Monarchie beschreibt, eine treffende Illustration, wenn Leutnant Trotta im 13. Kapitel einer Fronleichnamsprozession beiwohnt. Eine in wahrnehmungstheoretischer Hinsicht verfahrenende Analyse dieser Beschreibung könnte herausstellen, wie die ästhetische Totalinszenierung bei Trotta alle Sinne anspricht und ihn zum authentischen und integralen Bestandteil dieser Inszenierung werden lässt. Der Kulminationspunkt ist erreicht, als die Kunst trotz des beginnenden Verfalls des Kaiserreiches neues Leben gebiert, Kunst und Leben somit zu einer neuen Einheit auf höherer Ebene verschmelzen: „Nein, die Welt ging nicht unter, [...] man sah mit eigenen Augen, wie sie lebte! [...] Und es war auch in der Tat, als begänne sein Leben.“⁹⁾ Kunst und Leben, Politik und Kunst synthetisieren sich bei dieser Fronleichnamsprozession in einer grandiosen Vision; hier deutet sich bereits an, was die Geschichte des Gesamtkunstwerkes im 20. Jahrhundert auch ausmachen wird: die Politisierung der Kunst und die Megalomanie im ideologischen Auftrag. Was die oben aufgeführten Beispiele darüber hinaus zeigen, ist die Tatsache, dass seit Wagner die Idee des Gesamtkunstwerks von der Vorstellung einer Interpenetration der Gattungen begleitet ist. Heute kennzeichnet man diesen Sachverhalt als Intermedialität und meint damit die wechselseitige Durchdringung und gemeinsame Inkorporation verschiedener künstlerischer Formsprachen in einem Artefakt. Insofern, als dass Intermedialität und Gesamtkunstwerksidee also

⁸⁾ Ebenda, S. 682f.

⁹⁾ JOSEPH ROTH, *Radetzkymarsch*, Köln 1999, S. 190f.

kaum voneinander zu trennen sind, sollen beide Phänomene gemeinsam betrachtet werden. Der nächste Abschnitt wird auf die mit dem Phänomen des Intermedialen innerhalb der Narration verbundenen semiologischen Gesetzmäßigkeiten näher eingehen.

2. Die innerliterarische Gesamtkunstwerkskonzeption

Die bisher genannten Beispiele beziehen sich zumeist auf Gattungskonglomerate, d. h. auf Verschwisterungen und Verbindungen mehrerer Kunstformen in einem „Artefakt“. Die weiteren Ausführungen jedoch nehmen die Literatur in den Blick und wenden die oben angedeutete Entwicklung der Gesamtkunstwerkskonzepte narratologisch und literarästhetisch. Dabei möchte ich zeigen, wie *im* literarischen Diskurs diese Konzepte in inhaltlicher, formaler und buchhandwerklicher und -gestalterischer Hinsicht zunächst umgesetzt, dann aber auch kritisch überprüft werden.

Die Intermedialität der Konzeption Wagners erstreckt sich neben der offensichtlichen Gattungsmischung Musik – Oper – Drama vor allem auch auf einen semiologischen Horizont. Dank der ungebrochenen Rezeption der Schriften Wagners um 1900 wird dessen zentrale Fragestellung in der Literaturproduktion des Jugendstils reflektiert. Das Wagnerische Gesamtkunstwerk ist nicht zuletzt der Versuch, das Dilemma der Dichtungssprache zu kompensieren.¹⁰⁾ Die phonetisch-sinnliche Qualität des Wortes ist nicht in die Materialität des gedruckten Graphems übersetzbar; um diese Problematik geht es letztlich.¹¹⁾ Zu diesem Zweck etabliert Wagner besonders in ›Oper und Drama‹ eine intermediale Doppelbeziehung zwischen Ton und Text. Die Sprache des Orchesters wird nach dem Muster des Textes verstanden: Töne sind Vokale, Instrumente Konsonanten; die Intonation beugt sich auf den Text zurück, indem sie seinem Inhalt sinnliche Präsenz verleiht. Man könnte mit einer bereits abgenutzten Metapher sagen: Der symphonische Klangteppich ist nach dem Strickmuster des Text-Gewebes realisiert. Signifikant ist nun, dass das Musikdrama in der Mikrostruktur durch die Differenz von sinnlicher und begrifflich-textueller Sprachlichkeit bestimmt ist, die es zu überwinden trachtet. Wagner erfasst diesen Gegensatz metaphorisch, indem er das nietzscheanische Oppositions-

¹⁰⁾ Vgl. auch CORNELIA BLASBERG, Jugendstil-Literatur. Schwierigkeiten mit einem Bindestrich, in: DVjs 4 (1998), S. 682–711, hier: S. 688ff.

¹¹⁾ Vgl. ausführlich JURIJ MURASOV, „Das Auge des Gehöres“. Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit, Zu Richard Wagners *Oper und Drama*, in: Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos, hrsg. von HANS GÜNTHER, Bielefeld 1994, S. 29–54; in Derridas ›Grammatologie‹ wird ein ähnlicher Konflikt beschrieben, denn im von Derrida kritisierten Phonologismus geht es um die Verdrängung der Schrift zugunsten des als authentisch und präsent empfundenen gesprochenen Wortes: „Es geht darum, eine gefürchtete Schrift unleserlich zu machen, denn sie ist es, welche die Präsenz des Eigentlichen im gesprochenen Wort durchkreuzt.“ (JACQUES DERRIDA, *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1983, S. 461.)

paar Auge – Ohr aufgreift.¹²⁾ Das Ohr erfasst Ton und Stimme, denn um sich zu verständigen, hat „der Sprechende [...] *Bilder* zu entnehmen und sie zusammenzustellen.“¹³⁾ Deutlicher mit Bezug auf das Auge: „[Die einsame Dichtkunst] gab den Katalog einer Bildergalerie, aber nicht die Bilder selbst. Das winterliche Geäste der Sprache [...] verkrüppelte sich zu den dünnen, lautlosen Zeichen der *Schrift*: Statt dem Ohre theilte stumm sie sich nun dem *Auge* mit.“¹⁴⁾ Damit manifestieren sich in Wagners Musikdrama postromantische Synästhesiekonzepte, innerhalb derer die Utopie der Einheit von Wahrnehmung und Sprache anvisiert wird. Wagner entstaubt das Hoffmann'sche Programm einer „sinnlichen Schrift“ aus dem ›Goldenen Topf‹ von seinen letzten textlichen Beschränkungen und inszeniert die ganzheitliche Wahrnehmung, *das sehende Ohr*, musikalisch. Das Amalgam von Kunst, Politik und Leben erscheint bei Wagner im musikalisch-literarischen Text intermedial gewendet. Die Oppositionspaare, die nun den Syntheseprogrammen ausgesetzt sind, lauten: Oper vs. Drama, Ton vs. Text, Sinnlichkeit vs. Begrifflichkeit, Ohr vs. Auge und zuletzt Bild vs. Schrift.

So werden schließlich in der Moderne [...] die Schranken, die den Wechselbeziehungen zwischen den Künsten zuvor auferlegt worden sind, nach und nach in Frage gestellt, und die künstlerische Arbeit der Avantgarde kulminiert in einem selbst noch über Wort und Bild hinausgreifenden „Gesamtkunstwerk“.¹⁵⁾

Mit der Analyse der Wahrnehmung selbst (z. B. bei Ernst Mach oder bei Freud) verdichtet sich in der Moderne die Reflexion über die wechselseitige Beeinflussung von Sprache, Schrift und Bild. Diese Wechselverhältnisse werden in vielerlei Hinsicht diskutiert; so kann die Kategorie „Bild“ beispielsweise in perzeptueller Hinsicht mit Ernst Mach als lediglich aus Sinnesdaten zusammengesetztes Bild,¹⁶⁾ mit Freud in psychoanalytischer Hinsicht als Traumbild und dessen Beziehung zur Realität, aber auch als Sprachbild, also als Trope verstanden werden. Um 1900 erlebt die Diskussion um die Möglichkeit von Abbildung, also recht verstanden um das Mimesis-Postulat „ut pictura poesis“, einen Höhepunkt. Dabei spielen die Fotografie und also die beginnende Distanzierung von reiner Gegenständlichkeit in der Malerei und der bildenden Kunst eine große Rolle. Im literarischen Diskurs

¹²⁾ Vgl. zum Komplex Auge vs. Ohr: PETER UTZ, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990; – JOACHIM GESSINGER, *Auge und Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700–1850*, Berlin und New York; – MURASOV, „Das Auge des Gehöres“ (zit. Anm. 11).

¹³⁾ RICHARD WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1907, S. 42–177, hier: S. 65.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 105f.

¹⁵⁾ GOTTFRIED WILLEMS, *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven*, in: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, hrsg. von WOLFGANG HARMS, Stuttgart 1990, S. 414–429, hier: S. 416.

¹⁶⁾ Vgl. zu den Grundzügen von Machs Sensualismus z. B. RUDOLF HALLER, *Grundzüge der Machschen Philosophie*, in: *Ernst Mach – Werk und Wirkung*, hrsg. von RUDOLF HALLER und F. STADLER, Wien 1988, S. 64–86.

geht es jedoch – wie ich zu zeigen versuche – um das Potenzial der Literatur, zwischen Schrift und Bild zu vermitteln, also um die Frage, wie jenseits der Materialität der Zeichen das (geistige, aber auch sprachliche) Bild aus der Schrift entstehen kann. Diese Frage soll zunächst an drei Beispielen in drei Dimensionen aufgefächert werden, bevor abschließend am Beispiel von Robert Musils ›Vereinigungen‹ eine Lösungsmöglichkeit aufgezeigt wird. Um folgende drei Dimensionen handelt es sich:¹⁷⁾ 1. Die narrativ-motivische Dimension (Ekphrasis): Gemälde, Fotografien und Bilder treten um 1900 vermehrt als literarische Leitmotive auf, auch eine Konjunktur des Spiegelmotivs ist zu verzeichnen (z. B. in Hofmannsthals ›Briefen eines Zurückgekehrten‹); 2. Die narrativ-sprachliche Dimension (Tropik): Metaphern, Symbole, Chiffren und Gleichnisse finden sich in exemplarischer Verdichtung in der Literatur um 1900 (z. B. bei Maurice Maeterlinck); 3. Die graphische Dimension: Neue Drucktechniken ermöglichen eine künstlerische Ausgestaltung der Paratexte und lassen die Illustration zu einem Gegengewicht zum Text avancieren.

2.1. Die narrativ-motivische Dimension (Hofmannsthal)

Wenn in Texten der Jahrhundertwende Gemälde, Bilder oder Fotografien im Text thematisiert werden, geschieht dies meist nicht zufällig. In einer Zeit, in der Gattungen intermedial aufeinander Bezug nehmen und in der Kunst überhaupt in eine engere Verbindung mit dem Leben tritt, ist das textliche Motiv „Bild“ oft einer Aussage über Bildlichkeit überhaupt oder über die Beziehung der Literatur zur bildenden Kunst gleichzusetzen. Ein paradigmatischer Text von vielen ist Hofmannsthals ›Briefe eines Zurückgekehrten‹. Hofmannsthal schreibt mit den 1907 entstandenen und auf das Jahr 1901 datierten ›Briefen eines Zurückgekehrten‹ eine Parabel über synästhetische Perzeption und eine Apologie der Bilder. Er wirft den durch die Schrift vom Bild und vom Germanentum entfremdeten Deutschen damit einen Rettungsanker zu. Dem Reisenden redet der „Blick eines sterbenden Affen oder ein braver kurzer Händedruck“¹⁸⁾ mehr vom Deutschen als es jede Schrift kann (der schreibende Reisende liest die einzigen Bücher, die ihn auf Reisen begleiten, den ›Werther‹ und den ›Wilhelm Meister‹): „Es war der zarteste Duft eines ganzen Daseins, des deutschen Daseins.“¹⁹⁾ Er bemüht sich, Worte zu finden für das, was mit der Ganzheit der Erlebnisfülle bezeichnet werden kann. Diese Ganzheit ist immer an das Deutschtum rückgebunden: „Es war mehr eine Ahnung als eine Gegenwart, wie das Herüberwehen des Seelenhaftesten, des Wesenhaftesten und des Ungreifbarsten.“²⁰⁾ Nur in der Ferne wird er der volkshaften Fülle habhaft,

¹⁷⁾ Vgl. auch W. J. THOMAS MITCHELL, Was ist ein Bild?, in: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hrsg. von VÖLKER BOHN, Frankfurt/M. 1990, S. 17–68, hier: S. 20, – oder CORNELIA BLASBERG, Jugendstil-Literatur (zit. Anm. 10), S. 695ff., die von möglichen „Immigrationswegen“ des Ornaments in die Literatur spricht.

¹⁸⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. von HERBERT STEINER, Prosa II, Frankfurt/M. 1959, S. 279.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 285.

²⁰⁾ Ebenda.

zurück in der Heimat ist etwas „Prekäres, so etwas Unsicheres in den Gesichtern der Deutschen, als wäre es gleichgiltig, ob sie dies oder jenes gesagt hätten“.²¹⁾ „[W]as in dem fehlt, ist eine wahre Dichtigkeit der Verhältnisse“,²²⁾ so bündelt der Schreiber seine Klage. Es ist die Sehnsucht nach einer Form von Anwesenheit und Präsenz der Dinge, die ihn umtreibt und ihn angesichts der von ihm als modern und kalt empfundenen Welt („hastiges Leben“²³⁾) zurückschrecken lässt. Als er sich schließlich gleich dem Lord Chandos aus Hofmannsthals ‚Chandos-Brief‘ von den Alltagsgegenständen Krug und Waschbecken entfremdet fühlt, stellt er die Diagnose: „Daß mein Übel europäischer Natur war, dessen wurde ich mir [...] bewußt“.²⁴⁾ Statt in Kurhäuser oder Sanatorien wählt der an Identitätsverlust erkrankte Schreibende seinen Weg in eine Kunstausstellung mit Bildern van Goghs, „wo es kam, nicht zum erstenmal, aber vielleicht stärker als je vorher und nachher“.²⁵⁾ Die Beschreibung des ersten Kontaktes mit den Bildern hebt sogleich die Ganzheitlichkeit der Wahrnehmung hervor, deren Fehlen ihn sonst verzweifeln ließ:

[...] – dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte –, das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor.²⁶⁾

Schon in sprachlicher Hinsicht versucht Hofmannsthal die Eindringlichkeit des Erlebnisses zu akzentuieren, indem er zahlreiche Wiederholungen und Aufzählungen einfügt, Darüber hinaus verweisen die Mündlichkeit und der parataktische Satzbau auf die Unfähigkeit des Schreibenden, seine Erlebnisse in die Linearität der Schrift zu übersetzen. Die Eigentlichkeit, die er hinter dem Gemalten wahrnimmt, ist nicht in Worte transformierbar, denn sie bleibt eine lediglich gefühlte Entität. Damit erweist sich einmal mehr das Bild wirkungsmächtiger als die Schrift; diese bleibt immer zurück hinter der Ganzheitlichkeit bildlicher Darstellung: „Wie aber könnte ich etwas so Unfassliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares!“²⁷⁾

Die offene Sprachkritik der nächsten Abschnitte verweist dann auf die Heilung des Schreibenden (!) durch Farbe und Bild: „So gehts mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, daß es mich trüge, unter mir gehts dahin und lässt mich auf dem gleichen Fleck.“²⁸⁾ Der Wille zum Bild lässt die Intensität des erfüllten Augenblicks aus der Anschauung herausleuchten, eine

²¹⁾ Ebenda, S. 290.

²²⁾ Ebenda, S. 293.

²³⁾ Ebenda, S. 297.

²⁴⁾ Ebenda, S. 300.

²⁵⁾ Ebenda, S. 307.

²⁶⁾ Ebenda, S. 302f.

²⁷⁾ Ebenda, S. 303.

²⁸⁾ Ebenda, S. 307.

Intensität, die nicht übersetzbar ist,²⁹⁾ dennoch über die Schriftlichkeit universaler Kommunikabilität zugeführt wird. „Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig. Ich fürchte, ich habe mich Dir nicht erklärt, wie ich möchte.“³⁰⁾ Eben darin zeigt sich nun das zentrale Problem des Schreibenden: Seine Erfahrung muss notgedrungen in Briefgestalt übermittelt werden und somit in die von ihm als Zwang empfundene Schriftgestalt gebracht werden. Ganz ähnlich wie im Falle des Lord Chandos verfährt der schriftliche Dialog dabei in Form einer postalischen Sendung: Der Brief wird in Schriftgestalt zur Klage über das Defizitäre eben dieser Schriftgestalt.³¹⁾ Die ›Briefe eines Zurückgekehrten‹ beschreiben damit wie auch der ›Chandos-Brief‹ „die Schrift als Verlust der Gegenwart“ und als „kalten Medusenblick der Zeit“.³²⁾ Wo das Bild also den ganzen Menschen berührt – „the whole man must move at once“³³⁾ ist das Credo der ›Briefe‹ –, da ist die Schrift die letztlich defizitäre Gestalt der künstlerischen Äußerung, die sich verstrickt im Gestrüpp toter Lettern. Anders empfindet der Reisende beispielsweise das „menschliche Gesicht“, denn dieses ist „eine Hieroglyphe, ein heiliges, bestimmtes Zeichen. Darin steht eine Gegenwart der Seele [...]“.³⁴⁾ Das ins Lebendige und Menschliche Hinabreichende entgeht so der Entfremdung durch die Schrift, denn es ist zeichenhafte *Gegenwart*. Als solche steht es in Kontakt mit dem Organischen und Leiblichen, eben dem Nicht-Entfremdetem. Diese Zeichen „sagen“ es „ohne Worte“, und zwar rein durch den „Ton“ und das „Tun“.³⁵⁾

Das Phänomen der „Bildbeschreibung als Bestandteil von Texten“ wird im Allgemeinen als *Ekphrasis* bezeichnet.³⁶⁾ Andere Möglichkeiten der Integration des Bildhaften in einen Text sind beispielsweise Emblematisierung, Illustration und auch

²⁹⁾ Übrigens auch über die Fotografie nicht: „Ich könnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie Dir schicken, aber was könnten sie Dir geben [...]“ (ebenda, S. 303).

³⁰⁾ Ebenda, S. 309. – Im Anschluss an Ernst Jünger wäre in diesem Falle vom „stereoskopischen Genuss“ zu sprechen, dessen Wirkung darin liegt, „daß man die Dinge mit der inneren Zange faßt“ (ERNST JÜNGER, *Das abenteuerliche Herz. Zweite Fassung, Figuren und Capriccios*, Gütersloh 1979, S. 29). Jünger definiert weiterhin die „wahre Sprache des Dichters“, die sich „durch Worte und Bilder“ auszeichnet, denen „eine farbige Musik zu entströmen scheint“ (ebenda).

³¹⁾ DIETERLE, *Erzählte Bilder* (zit. Anm. 3), spricht vom „Paradox“ des erzählten Bildes. Das augenblickliche Nebeneinander des Bildes sei nicht in das sequentielle Nacheinander des Textes überführbar (S. 11).

³²⁾ UWE STEINER, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*, München 1996, S. 25f.; – vgl. zur Problematik der Schrift bei Hofmannsthal auch MONIKA SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1995, S. 189ff.

³³⁾ HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 18), S. 281.

³⁴⁾ Ebenda, S. 289.

³⁵⁾ Ebenda, S. 291.

³⁶⁾ HANS HOLLÄNDER, *Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen*, in: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, hrsg. von PETER V. ZIMA, Darmstadt 1995, S. 129–170, hier: S. 135; – vgl. zur Ekphrasis im 19. Jahrhundert ROLF GÜNTHER RENNER, *Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei*, in: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, hrsg. von PETER V. ZIMA, Darmstadt 1995, S. 171–208.

die *Ars Memorativa*, die durch die Anschauung von Bildern Gedächtnisübungen ermöglicht. Was im Falle Hofmannsthals besonders auffällig wird, ist die Tatsache, dass die Beschreibung von Bildern in der Literatur etwas anderes ist, als die Beschreibung real existierender Bilder. Die literarische Beschreibung zeigt eine „Tendenz zur Verlebendigung und Vergegenwärtigung“³⁷⁾ des Bildes, denn dieses steht meist im Kontext einer Funktionalisierung im erzählten Zusammenhang. Bei Hofmannsthal soll die Beschreibung und Deutung eben die Anteilnahme des Reisenden am Bild und dessen Zweifel an der Möglichkeit der Schrift aufzeigen.

Das bekannteste Beispiel aus der Literatur der Jahrhundertwende, in dem ein Gemälde als handlungsleitendes Motiv auftritt, ist sicherlich ›The Picture of Dorian Gray‹ von Oscar Wilde. Ferner ist auch noch ›The Oval Portrait‹ von Poe zu nennen. In beiden Erzählungen geht es wie auch bei Hofmannsthal um die Annäherung von Kunst und Leben. Das Leben existiert im Kunstwerk und dieses steuert das Geschehen im realen Leben. Eine vergleichbare Rolle spielt die Ekphrasis auch in Joris-Karl Huysmans Erzählung ›A Rebours‹. Des Esseintes, Inkarnation des *décadent*, besitzt in seinem Boudoir Stiche von Jan Luyken, „schreckliche Blätter, die all die Martern enthielten, welche der Wahn der Religion ersonnen hatte, Blätter, aus denen das Schauspiel der menschlichen Qualen aufheulte“.³⁸⁾ Auch seine übrige Wohnung ist ganz auf die an den Wänden hängenden Stiche und Gemälde ausgerichtet, die in aller Ausführlichkeit beschrieben werden; die folgende Zusammenstellung erfasst Textstellen, die den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zum Thema haben:

Diese Werke voller abscheulicher Vorstellungen, nach Verbranntem stinkend, blutdürstend, erfüllt von Schreien des Grauens und von Bannflüchen, bescherten des Esseintes eine Gänsehaut, hielten ihn atemlos in diesem roten Kabinett fest.³⁹⁾

Ein unbestimmtes Unwohlsein packte ihn vor diesen Zeichnungen wie vor gewissen „Proverbios“ Goyas – an die sie gemahnten – oder wie unter dem Eindruck einer Lektüre Edgar Allan Poes [...] Durch einen Zauber zerstreute sich die Finsternis; eine reizende Traurigkeit, eine gewissermaßen erschlafte Verzweiflung flossen in seine Gedanken, und er sinnierte lange vor diesem Werk [...].⁴⁰⁾

In seinem Bett beschaute er morgens, den Kopf auf dem Kissen, vor dem Einschlafen seinen El Greco, dessen grimmige Farbe dem Lächeln des gelben Stoffes eine gewisse Abfuhr erteilte und ihn auf einen ernsteren Ton stimmte, und er konnte sich nun leicht ausmalen, daß er hundert Meilen von Paris weltabgeschieden im fernsten Winkel eines Klosters lebte.⁴¹⁾

Wie im Falle Hofmannsthals tritt auch bei Huysmans wieder das Moment der Ästhetisierung der Existenz auf, der Ausrichtung des Lebens am Leitfaden der Kunst. Der Dekadenz geht es jedoch mehr um die Stimulierung nervlicher

³⁷⁾ Ebenda, S. 143.

³⁸⁾ JORIS-KARL HUYSMANS, *Gegen den Strich*, übersetzt von WALTER und MYRIAM MÜNZ, Stuttgart 1992, S. 89.

³⁹⁾ Ebenda, S. 90.

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 93.

⁴¹⁾ Ebenda, S. 96.

Reize und die Selbststilisierung; dies wird aus den zitierten Textstellen deutlich. Des Esseintes nutzt die Bilder, um spezifische Stimmungen hervorzurufen und zu konservieren; Ziel seiner Bemühung ist der Nervenreiz, nicht die Ganzheit der Empfindung wie bei Hofmannsthal.⁴²⁾

2.2. Die narrativ-sprachliche Dimension (Maeterlinck)

Die thematisch-motivische Hinwendung zum Bild und zum Ton wird im bildhaften und musikalischen Ausdruck fortgeführt. Wenn der Sprachduktus des Jugendstils in einem Begriff vereinnahmt werden sollte, wäre von einer „Hypertrophie der Metapher“ zu sprechen. Unter Einflussnahme des Symbolismus etabliert und steigert sich in der künstlerischen Avantgarde das Prinzip radikaler Verbildlichung, was zu einer Blüte von Symbol und Chiffre führt. Besonders in Fällen, wo das Bild zur sprachlichen Arabeske abkippt, wird dabei ein Prinzip erkennbar: Ein nicht zu versprachlichender Inhalt bleibt indefinit und wird lediglich symbolisch eingekreist, was einen Mechanismus errichtet, der im Jugendstil zum Motor infiniter Signifikanten-Produktion wird. Die Extremformen der Stilisierung und Ornamentierung finden daher oft im Trivialismus einen passenden Speicher.⁴³⁾ Die Abgrenzung zum Symbolismus fällt teilweise schwer, denn die überbordende Bildlichkeit kultiviert auch bereits hier einen Duktus des Sakralisierten und Überhöhten.

Maurice Maeterlinck inspiriert so als einer der wichtigsten Vertreter des Symbolismus einerseits den jungen Robert Musil, der seinem ›Törleß‹ nach Briefkontakten mit Maeterlinck 1906 ein Motto aus dem ›Schatz der Armen‹ (1896, dt. 1898) voranstellt,⁴⁴⁾ und provoziert andererseits Walter Benjamin zu harscher Kritik.⁴⁵⁾

⁴²⁾ Darin wäre ein differenzierendes Merkmal zwischen Dekadenz und Jugendstil zu sehen.

⁴³⁾ Killys Sammlung ›Deutscher Kitsch‹ (1978) illustriert dies, denn etwa die Hälfte seiner Beispiele aus der Trivalliteratur sind der Jahrhundertwende zuzuordnen; vgl. z. B. WALTHER KILLY, Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen, Göttingen 1978, S. 102f.

⁴⁴⁾ Auch Fritz Mauthner integriert diese Textstelle aus dem ›Schatz der Armen‹ in seine ›Beiträge zu einer Kritik der Sprache‹ (1901), ohne allerdings Maeterlinck als Quelle zu benennen: „Die Geschichte von dem Schatzgräber, dessen Schätze sich beim ersten ausgesprochenen Wort in dürres Laub oder Asche verwandelten, oder aber tausend Fuß tiefer in die Erde sanken, wiederholt sich alltäglich. [...] Will er es aber aussprechen, will er dem Funde einen Namen geben, will er die Erkenntnis aussprechen, so erfährt er [...], daß er der geglaubten Erkenntnis gar nicht näher gekommen ist [...]“ (FRITZ MAUTHNER, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 3 Bde., Frankfurt/M. 1982, hier: Bd. 1, S. 82). Der intertextuelle Zusammenhang mit Hofmannsthal's ›Chandos-Brief‹ ist deutlich; so spannt allein dieses Bild des Schatztauchers ein semantisch virulentes Feld zwischen Maeterlinck, Musil, Hofmannsthal und Mauthner auf, in dem zentrale Motive des literarischen Jugendstils (Erkenntniszweifel und Sprachkrise) zusammenkommen. Der Briefwechsel Mauthner–Hofmannsthal belegt diese Zusammenhänge; Hofmannsthal besaß den ersten Band der ›Beiträge‹ (vgl. MARTIN STERN, Der Briefwechsel Hofmannsthal – Fritz Mauthner, eingeleitet und hrsg. von MARTIN STERN, in: Hofmannsthal-Blätter 19/20 [1978], S. 21–39).

⁴⁵⁾ Die Bedeutung Maeterlincks für den Jugendstil und den sich daraus entwickelnden Symbolismus – so stellt Broch (HERMANN BROCH, Kommentierte Werkausgabe Bd. 9/1: Schriften zur Literatur 1. Kritik, hrsg. von PETER MICHAEL LÜTZELER, Frankfurt/M. 1975, S. 224)

Betrachtet man die Textstelle, die Musil als Motto übernahm, in ihrem weiteren Kontext, so wird deutlich, was bereits für die zeitgenössische Kritik in sprachlicher Hinsicht befremdlich wirkte:

Es ist nur zu wahr, dass die Gedanken, welche wir haben, den unsichtbaren Bewegungen des inneren Bereiches eine willkürliche Form geben. Es gibt tausend und abertausend Gewissheiten, welche die verschleierte Königinnen sind, die uns durchs Leben führen, und von denen wir doch nie sprechen. Sobald wir etwas aussprechen, entwerthen wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wähnen, eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert. Es gibt etwas Undurchdringliches zwischen uns und unserer Seele [...] ⁴⁶⁾

Zunächst fallen die zahlreichen Alliterationen auf, mit denen Maeterlinck besonders die weichen Anlaute hervorhebt (das „w“, das „b“, der „sch“-Laut). Der der Verbalisierung entzogene Bereich, um den es inhaltlich geht, wird an keiner Stelle genauer umrissen; mit Hilfe von bildhaften und metaphorischen Umschreibungen wird er vielmehr weiter mystifiziert. So ist von „unsichtbaren Bewegungen des inneren Bereiches“ die Rede, von „verschleierten Königinnen“, vom „Etwas“, der „Tiefe der Abgründe“, der „Schatzgrube wunderbarer Schätze“, dem „Undurchdringlichen“. Mit der Disproportion von Gesagtem und Gemeintem wird hier ein eher geläufiger Sachverhalt in einem leicht verständlichen, beinahe didaktischen Bild (der Schatztaucher, der den Schatz nicht bergen kann) zum Ausdruck gebracht; dies geschieht jedoch in einer sprachlich überkomplexen, „überstrukturierten“ (Jürgen Link) Form. So lesen sich auch Benjamins Kommentare anders als die affirmativen Kritiken von Seiten Hermann Bahrs, D’Annunzios oder Musils an Maeterlinck:

Der Jugendstil forciert das Auratische. Nie hatte die Sonne sich besser in ihrem Strahlenkranz gefallen. [...] Maeterlinck treibt die Entwicklung des Auratischen bis zum Unwesen. Das Schweigen der dramatischen Personen ist eine von dessen Ausdrucksformen. [...] Die Entwicklung, die Maeterlinck im Laufe eines langen Lebens zu einer extrem reaktionären Haltung geführt hat, ist logisch. ⁴⁷⁾

das Verhältnis dar – ist aus dem Essay Bahrs herauszulesen, der Maeterlinck als „Erfüllung“ der „Nervensymbolik“ bezeichnet (HERMANN BAHR, Maurice Maeterlinck, in: Essays von Hermann Bahr, hrsg. von HEINZ KINDERMANN, Wien 1969, S. 158ff.). Broch wiederum widmet innerhalb seiner Studien über Hofmannsthals Prosaschriften der Schilderung des Jugendstils in Wien breiten Raum. Wagner avanciert hier zum „Mythos der Vakuum-Epoche“, der Symbolismus zu „deren Märchen“. Im „neuen Gesamtkunstwerk“ fließen dann „Jugendstil, Musik-Impressionismus und Neo-Symbolismus im wahrsten Wortsinn ineinander“ (HERMANN BROCH, Schriften zur Literatur, S. 226).

⁴⁶⁾ MAURICE MAETERLINCK, Der Schatz der Armen, übersetzt von FRIEDRICH VON OPPELNBronikowski, Leipzig 1902, S. 25.

⁴⁷⁾ WALTER BENJAMIN, Passagen-Werk, S. 682f. – Fischer verzeichnet den beginnenden Reaktio-narismus besonders bei Maeterlinck, D’Annunzio und Hofmannsthal mit den Fluchtpunkten Katholizismus, Nationalismus, Restauration und Mystizismus (JENS MALTE FISCHER, Fin de siècle, zit. Anm. 2, S. 90f.).

Es sind besonders die zahlreichen Alliterationen und Anaphern, die im Sinne einer Musikalisierung der Sprache und damit einer Überschreitung der Differenz von Sprache und Schrift gebraucht werden. Was bei Wagner noch der Stabreim ist, gerät unter dem Einfluss der Prosa Maeterlincks zur grotesken Übersteigerung musikalischer Ausdrucksform. So findet sich beispielsweise in Musils ›Portugiesin‹ die Formulierung: „wochenweit und -tief war der Wald.“⁴⁸⁾ In unverhältnismäßiger Häufung taucht auch „es war wie wenn“ auf – stets, um wiederum ein Gleichnis oder Bild einzuleiten. D’Annunzio kommentiert diese Art des Schreibens: „Ich lege die Sprache aus, die Zeichen und Ziffern, nicht von außen, sondern aus ihrem Innern. [...] Doch ich trachte die Grenzen des geschriebenen Stils zu überwinden, oder vielmehr dessen Grenzen aufzuheben.“⁴⁹⁾ Immer wieder geht es also um die Überschreitung der Materialität der Schrift hin zu integralen Kunstformen zwischen Literatur, Musik und Malerei. Große Hoffnungen setzt man dabei auf das sprachliche Bild, die Trope; Hofmannsthal spricht von einer „somnambule[n] Hingabe an [...] eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“⁵⁰⁾ D’Annunzio bezeichnet diesen Prozess bereits als „Verdichtung“.⁵¹⁾ Das Ergebnis der dichtenden und ver-dichtenden Tätigkeit ist dann „das ideale Buch moderner Prosa“,⁵²⁾ bei Hofmannsthal ein „unfaßliches Verhältnis“: „Das Buch ist da, voll seiner Gewalt über die Seele, über die Sinne.“⁵³⁾ Die Gesamtkunstwerksutopie richtet sich damit vor allem auf das Buch als gerade auch haptischem Objekt, das über die Schrift nicht nur darstellend und repräsentierend wirkt, sondern über das Moment des Ausgestelltseins der Schrift, der Illustration und des Einbands zum integralen Kunstwerk wird. Das Buch als Gesamtkunstwerk also „sollte die vielfältigsten Kenntnisse und Geheimnisse miteinander in Einklang bringen und dabei selbst vielfältig sein in Ton und Rhythmus wie ein Gedicht.“⁵⁴⁾

⁴⁸⁾ ROBERT MUSIL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von ADOLF FRISÉ, Hamburg 1957, S. 250.

⁴⁹⁾ Eine Auswahl der Texte D’Annunzios findet sich in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800*, hrsg. von HARALD SZEEMANN (übersetzt von KATHRIN MAIER), Aarau und Frankfurt/M. 1983, hier: S. 236.

⁵⁰⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von HERBERT STEINER, Prosa I, Frankfurt/M. 1950, S. 173.

⁵¹⁾ *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (zit. Anm. 49), S. 240; – „Verdichtung“ ist ursprünglich bei Freud der Mechanismus, der für das Zustandekommen des Traumbildes sorgt; bei Lacan findet sich dies übertragen auf den basalen Mechanismus, der der Metapher zu Grunde liegt: „Verdichtung [...] meint die Überbelastungsstruktur der Signifikanten, in der die Metapher ihr Feld einnimmt, wobei der Name (Ver-dichtung) darauf hinweist, daß dieser Mechanismus von der Natur der Poesie ist [...]“ (JACQUES LACAN, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud*, in: *Schriften II*, hrsg. von NORBERT HAAS, Olten 1975, S. 15–55, hier: S. 36).

⁵²⁾ Ebenda, S. 240.

⁵³⁾ HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 18), S. 253f.

⁵⁴⁾ D’ANNUNZIO in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (zit. Anm. 49), S. 240.

2.3. Die buchgestalterische Dimension und die außerliterarische Fortführung der Gesamtkunstwerkskonzeption

Wo die Utopie des Gesamtkunstwerks sich also im Medium Sprache abzeichnet, darf das Buch als dessen Materialisation nicht allein sprachlich beherrscht sein. Das Gesamt des Kunstwerks soll daher auch drucktechnisch abgesichert werden. In vielerlei Hinsicht wird um 1900 das Buch mit dem Bild amalgamiert, was zur Aufwertung der Illustration führt. Es gilt der „Elementarsatz“ von Otto Julius Bierbaum, „daß Ausstattung und Gehalt wesensgleich sein müssen“.⁵⁵⁾ In der deutschen Ausgabe des ›Schatz der Armen‹ Maeterlincks aus dem Jahr 1902 findet sich dem entsprechend der kurvilineare Stil bei zahlreichen Illustrationen, es wird darüber hinaus mit mehreren Schrifttypen gearbeitet, die Initialen sind reich verziert. Neben diesen Formen gewinnen besonders zwei weitere Typen bildlicher Darstellung im Buchgewerbe des 19. Jahrhunderts an Bedeutung: Leserplakat und Exlibris.⁵⁶⁾ Die Plakate treiben die Kommerzialisierung des Lesens weiter; abgebildet sind meist einer oder mehrere Leser des beworbenen Buchs. Qualität und Werbewirksamkeit werden durch die Verpflichtung angesehener Künstler für die Illustration gewährleistet. Seit 1890 wird besonders intensiv für Periodika geworben. Die Blütezeit des Exlibris liegt etwa von 1890 bis 1920. Die Exlibris sind Bilder-Sammelbecken von besonderer Ergiebigkeit, denn sie spiegeln den Umgang des jeweiligen Lesers mit Literatur. Es gibt mehrere dominante Motivkreise, beispielsweise die Verknüpfung von Erotik und Lektüre (Lesende mit tiefem Dekolleté), die Darstellung der Lese-situation an verschiedenen Orten des Interieurs, der Hinweis auf die geistige Reife des Lesers (Männer werden meist in reifem Alter abgebildet). Historische Darstellungen betonen die Gültigkeit des Gelesenen im Gang der Geschichte.

Das Buch avanciert damit zum Kristallisationspunkt der synthetisierenden Tendenzen im Jugendstil;⁵⁷⁾ die Bibliophilie erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt. Sammler, Illustratoren und Verleger erreichen einen Bekanntheitsgrad nahe dem der Autoren. Zu nennen wäre beispielsweise der Drucker und Illustrator Melchior Lechter, Freund und Illustrator Georges von 1897 bis 1907, der auch den ›Schatz der Armen‹ bebilderte, oder Heinrich Vogeler, der Illustrator Hofmannsthal. Neue Schrifttypen und Druckverfahren entstehen, um die Einheit von Bild und Satz hervorzuheben. Mit ›Ver sacrum‹, ›Pan‹, ›Jugend‹ und ›Insel‹ erscheinen zumindest

⁵⁵⁾ OTTO JULIUS BIERBAUM, Gedanken über Buchausstattung [1897], in: Theorie des literarischen Jugendstils, hrsg. von JÜRIG MATHES, Stuttgart 1984, S. 68–73, hier: S. 71.

⁵⁶⁾ Vgl. FRITZ NIES, Bahn und Bett und Blütenduft. Eine Reise durch die Welt der Leserbilder, Darmstadt 1991, S. 9ff.

⁵⁷⁾ Bekannt wird Mallarmés Vision aus den Jahren 1892 und 1895 vom Buch als reinem Werk: „Ein Vorschlag der von mir stammt [...] will, daß alles auf der Welt existiert, um in ein Buch zu münden“ (STEPHANE MALLARME, Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe, München 2000, S. 299). Dieses Buch vereint Schreiben und Sagen als die beiden Elemente der Dichtung. Dazu FELIX P. INGOLD, Das Buch, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. von KARLHEINZ BARCK, Leipzig 1990, S. 289–294; – HANS H. HOFSTÄTTER, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf, Köln 1972, S. 27ff.

vier bibliophile Zeitschriften. Mit der Verbesserung der Fototechnik und der Entstehung der Autotypie werden dann die Illustrationen seltener, die kurvilinearen Zeichnungen und Arabesken verschwinden aus den Büchern. Damit beginnt eine neue Tendenz: Die Sachlichkeit des Werkbundes mit der Hervorhebung der Schrift und der Buchgestaltung ohne Bild. Thomas James Cobden-Sanderson, Gründer der Doves-Press, verabschiedet sich in seiner Schrift ›The Ideal Book‹ programmatisch vom Buchschmuck und stellt die Schrift ins Zentrum; deutsche Drucker und Buchgestalter nehmen diese Tendenz auf.⁵⁸⁾

Die Idee des Gesamtkunstwerks jedoch wird angesichts der innerliterarischen Realisierungsprobleme, die sich mit der neuen Sachlichkeit ankündigen, vor allem auch außerliterarisch fortgesetzt. So wendet sich Hofmannsthal nach Abschluss der Arbeit an den ›Briefen‹ dem transdisziplinären Gesamtkunstwerk zu: Als Librettist für Richard Strauss verfasst er den ›Rosenkavalier‹ (1911) und ›Ariadne auf Naxos‹ (1912).⁵⁹⁾ In diesem Kontext ist auch sein Bemühen um den Film zu sehen. In dem Essay ›Der Ersatz für die Träume‹ (1921) bemerkt Hofmannsthal, dass die Furcht vor der Sprache die Menschen ins Kino und damit zu den Bildern treibe. In diesen Bildern, dem Ersatz für die Träume, fühle sich der „ganze Mensch“ beteiligt;⁶⁰⁾ aus dieser Wesenstiefe entspringen auch das Symbol und der Mythos. 1913 wird der Film ›Das fremde Mädchen‹ nach Hofmannsthals gleichnamiger Pantomime uraufgeführt; Hofmannsthals Neigung zur „Symbolistik“ jedoch missachte die technische Sprache des Films, so dass ›Das fremde Mädchen‹ „einfach eine kinematographisch aufgenommene Pantomime“⁶¹⁾ bleibe, so der Kritiker Ludwig Klinenberger 1913. Hofmannsthals Sprachskepsis und seine Zweifel an der Schrift lassen seine Hoffnungen auf dem Gebiet des Symbols und der Vereinigung der Künste aufkeimen; sein Engagement für ein zweites Bayreuth in Salzburg aus Anlass der Neugründung der „Festspiele“ steht in den 1910er-Jahren dann für die Kontinuität der mit dem Gesamtkunstwerk verknüpften Hoffnungen. Die Programmatik der „Salzburger Festspiele“ (1919) gerät zur konservativen Utopie, denn Hofmannsthal

⁵⁸⁾ Vgl. ELISABETH GECK, Grundzüge der Geschichte der Buchillustration, Darmstadt 1982, S. 110.

⁵⁹⁾ Vgl. ROLF GRIMMINGER, Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende, in: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von ROLF GRIMMINGER, JURIJ MURASOV, JÖRN STÜCKRATH, Reinbek 1995, S. 169–200; Richard Strauss schildert den Konflikt der Künste dann auch 1942 in ›Capriccio‹. Dort entscheidet sich eine Frau zwischen einem Dichter und einem Musiker, verabredet sich mit beiden am selben Ort, erscheint dann jedoch nicht. Damit kommt es zu keiner Lösung in der Frage nach der Untrennbarkeit der Künste. Zu Hofmannsthal und Strauss vgl. JOHANNES KROGOLL, Hofmannsthal – Strauss. Zur Problematik des Wort-Ton-Verhältnisses im Musikdrama, in: Hofmannsthal und das Theater, hrsg. von WOLFRAM MAUSER, Wien 1979, S. 81–102.

⁶⁰⁾ Die Parallele dieser Formulierung zur bekannten Forderung „the whole man must move at once“ aus den ›Briefen eines Zurückgekehrten‹ ist offensichtlich.

⁶¹⁾ LUDWIG KLINENBERGER, Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal [1913], in: Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914, hrsg. von JÖRG SCHWEINITZ, Leipzig 1992, S. 375–379, hier: S. 377.

charakterisiert die Grundausrichtung als „deutsch und national“. „Die Musik gilt als anerkannter Ausdruck deutschen Wesens“,⁶²⁾ wobei „Wagner als intellektueller Stichwortgeber“⁶³⁾ auftritt. Das Musikfest vereint so „Oper und Schauspiel“, denn deren „Trennung ist gedankenlos oder nach der bloßen Routine“⁶⁴⁾, mit deutsch-österreichischen Nationalismen:

Der bayrisch-österreichische Stamm war von je der Träger des theatralischen Vermögens unter allen deutschen Stämmen. Alles, was auf der deutschen Bühne lebt, wurzelt hier, so das dichterische Element, so das schauspielerische.⁶⁵⁾

Die Utopie der großen Synthese, mit der der Dichter der „Bruder der Dinge“ (Hofmannsthal) wird,⁶⁶⁾ verfestigt sich um 1900 auch in dichtungstheoretischer Hinsicht. Es werden Forderungen erhoben, die sich den Erfahrungen mit der Kunst solcher Protagonisten wie dem oben geschilderten Reisenden anpassen. So schreibt D’Annunzio: „[...] alles, was sich meinen Sinnen nähert, löst sich in mir auf und verschmilzt in mir.“⁶⁷⁾ Hofmannsthal konkretisiert in ›Der Dichter und diese Zeit‹ das von Wagner ins Spiel gebrachte Oppositionspaar Auge und Ohr: „[Der Dichter] ist da und wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht. [...] In ihm muß und will alles zusammenkommen.“⁶⁸⁾ Hofmannsthal, D’Annunzio und Maeterlinck formieren um 1900 eine Trias, die den Gesamtkunstwerksgedanken Wagners perfektioniert. Zur Manifestation der megalomanen Ästhetisierung der Lebenswelt gerät D’Annunzios „Il Vittoriale“, das unter Henry Thode und Daniela von Bülow, Tochter Cosima Wagners, als Landhaus erbaute und bewohnte, von Carlo Maroni umgebaute und 1938 dem italienischen Volk als Vermächtnis überlassene Gesamtkunstwerk am Gardasee. Es ist zeitgleich Weihstätte für den Sieg Italiens, Mausoleum für den Künstler und die gefallenen Soldaten wie Freilichttheater für D’Annunzios Werk. Hier kommt es zur ästhetizistischen Verbrämung von Militarismen; einmal mehr wird Politik ästhetisiert und inszeniert. D’Annunzio ist Kriegsfreiwilliger und Pilot von Kampfflugzeugen. Sein Flug über Wien mit dem Abwurf militanter Flugblätter ist ebenso verbürgt wie sein Einmarsch mit eigener Armee in Fiume 1918, wo er regiert und die literarische Sprache zur Machtkontrolle einsetzt.⁶⁹⁾ Hofmannsthal schließlich schreibt über D’Annunzios ›Isottéo‹, dieses sei „das schönste Buch, das

⁶²⁾ GEORG BOLLENBECK, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945*, Frankfurt/M. 1999, S. 152.

⁶³⁾ Ebenda, S. 147.

⁶⁴⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von HERBERT STEINER, Prosa IV, Frankfurt/M. 1966, S. 88.

⁶⁵⁾ Ebenda, S. 91.

⁶⁶⁾ Bei Koopmann heißt es, Hofmannsthal sähe „im Gedicht nicht mehr Bausteine einer höheren geistigen Ordnung, sondern [er] weiß im Bild eine mystische Vereinigung von Wirklichkeit und Sprache vollzogen.“ – KOOPMANN, *Deutsche Literaturtheorien* (zit. Anm. 2), S. 61.

⁶⁷⁾ *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (zit. Anm. 49), S. 238.

⁶⁸⁾ HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 18), S. 244f.

⁶⁹⁾ Vgl. HANS ULRICH GUMBRECHT, FRIEDRICH A. KITTLER, BERNHARD SIEGERT (Hrsgg.), *Der Dichter als Kommandant. D’Annunzio erobert Fiume*, München 1996.

ich kenne; es erreicht eine berauschede, wundervoll verfeinerte Schönheit durch ein Vergleichen aller Dinge nicht mit nahe liegenden, sondern wiederum nur mit schönen Dingen, ein berückendes Ineinanderspielen der Künste“.⁷⁰⁾ Hofmannsthal expliziert so die Kriterien seiner Kunstkritik: Im Hintergrund stehen der Ästhetizismus, der das Werk in einer vom Alltag, vom „Naheliegenden“ entfernten Sphäre des Schönen ansiedelt, ferner das manieristische Prinzip des Ornamentalen, das im „Berauscheden“ und in der „wundervollen Verfeinerung“ anklingt, und natürlich das Gesamtkunstwerk als „berückendes Ineinanderspielen der Künste“. Der Ästhetizismus, das Ornamentale und das Gesamtkunstwerk sind jedoch letztlich bloß Stationen, denn das utopische Ziel dieses künstlerischen Absolutismus ist „das Land unserer Sehnsucht, wo es Städte gibt, deren Namen nicht nach schalem Alltag und rauer Wirklichkeit klingen“.⁷¹⁾

So zeigt sich im Außerliterarischen, im Film, in der Oper, der Architektur, was das Innerliterarische oft nicht zu transportieren imstande ist, denn es muss sich auf die Abschilderung von Motiven (Ekphrasis), auf die Tropik (Symbolismus) oder auf die Buchgestaltung (Illustration, Grafik, Schrifttypen) verlassen. Besonders, wenn die Gesamtkunstwerkskonzeption ideologisch getönt ist (D’Annunzio, auch Hofmannsthal), gestaltet sich die Ideenvermittlung im Außerliterarischen effektiver – besonders der Film avanciert schließlich äußerst rasch zur Massenkunst schlechthin.

3. Zweifel an der Utopie des Gesamtkunstwerks (Musil)

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob und inwieweit sich die Abwendung von den Gesamtkunstwerkskonzepten im Buchgewerbe auch in der literarischen Produktion spiegelt. Hofmannsthals ›Briefe eines Zurückgekehrten‹ und seine Präferenz für das Libretto deuteten solche Tendenzen bereits an. In der Literatur wird trotz der Apotheose der Sprachbildlichkeit im Ausgang des Jugendstils die Synthesemächtigkeit in Wagnerscher Erbschaft kritisch reflektiert. Als Beispiel mag Robert Musils Novelle ›Die Versuchung der stillen Veronika‹ aus dem Band ›Vereinigungen‹ gelten (Beginn der Arbeit 1908, publiziert 1911), in der Musil schildert, wie die sodomitisch veranlagte Veronika glaubt, die letzte Erfüllung ihrer Liebe zum Priester Johannes nur durch dessen Tod erfahren zu können. Sie droht ihn zu verlassen; er reist unter dem Versprechen sich zu töten ab. Sie erlebt in der folgenden Nacht den erwarteten Zustand des erfüllten Glücks in der Vereinigung mit dem Abwesenden. Am nächsten Tag trifft ein Brief des Johannes ein – er lebt. Veronika stürzt in tiefe Verzweiflung und findet nicht mehr zu sich. Sprechende Namen und Motive deuten unmissverständlich den sakralen Kontext an – hier findet sich der Schlüssel, der die Metafiktionalität dieser für die Musil’sche Poetologie

⁷⁰⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. von HERBERT STEINER, Prosa I, Frankfurt/M. 1950, S. 182f.

⁷¹⁾ Ebenda.

bedeutendsten Erzählung dem kritischen Zugang öffnet. Worum es hier auch geht, ist die Befragung der Sprachbildlichkeit, die die Literatur um 1900 ausmacht und die als semiologische Utopie die Arbitrarität der Zeichen in die Univozität überführen möchte.⁷²⁾ Die von Veronika angestrebte Erlebnisfülle (bereits zum Anderen Zustand des ›Mann ohne Eigenschaften‹ hinüberdeutend), die als synästhetisches Ineinander erfahren wird, steht in struktureller Analogie zur Präsenz des Zeichens und verkörpert auf der metafictionalen Ebene die Wahrheit des Wortes im Bild. Dass es um die Problematisierung von Bildlichkeit geht, darauf deutet bereits der Titel der Novelle hin: „Veronika“ ist anagrammatisch zu „vera icon“ umzustellen. Damit ergibt sich als Hintergrund die bekannte Episode aus der christlichen Soteriologie um den Abdruck von Jesu Antlitz im Schweißstuch der heiligen Veronika. Es ist kein Zufall, dass Musil sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Fragen der Bildlichkeit im Kontext der Reliquienverehrung auseinandersetzt. Paul Virilio geht in einer seiner Mediengeschichten auf die Entdeckung des Turiner Leichentuchs ein und erhellt damit den zeitgeschichtlichen Kontext, in dem auch Musils ›Vereinigungen‹ stehen:

Gleichzeitig [um 1900] drang die Photographie überall ein, in alle Milieus, selbst durch Klostermauern, wie in Lisieux, wo gegen Ende des Jahrhunderts das photographische Objektiv die Zurückgezogenheit der Thérèse Martin störte, der späteren Heiligen. In diese Zeit fiel auch die Polemik um die Wiederentdeckung des Turiner Schweißstuchs der Veronika, des „ersten photographischen Phänomens der Geschichte“, einer echten „Offenbarung“ der photographischen Technik als Mittel der Idolatrie.⁷³⁾

Scheinbar differenziert Virilio hier nicht zwischen dem Turiner Leichentuch (um das es ihm eigentlich geht) und dem Schweißstuch der Veronika; dadurch geschieht der Argumentation um Musils metafictionale Ebene des Schreibens jedoch kein Abbruch. Diese tut sich vor folgendem Hintergrund auf: Die präsentische Wahrheit des Abbildes ist im Fall der Reliquie dogmatisch verfügt. Im Bild Christi wird eben nicht sein *Abbild*, sondern seine *Präsenz* in der Reliquie verehrt. Poetologisch gewendet stellt sich also das Problem der Präsenz des Gemeinten (des Signifikats) im Bild oder in der Trope. Dieser Kontext dient Musil zum Anlass, das Scheitern der mit der Sprachbildlichkeit verbundenen Utopien durch den Ausgang seiner Novelle anzudeuten. Bereits der erste Absatz der Novelle bündelt die genannten Fragestellungen in einem komplexen Bild und deutet das Scheitern der Vereinigung von Gesagtem und Gemeintem, Signifikant und Signifikat, Schrift und Sprache an:⁷⁴⁾

⁷²⁾ Die folgende Analyse wird sich ganz auf den Aspekt der Metafictionalität konzentrieren, um die Kontinuität mit den Ergebnissen der vorhergehenden Analysen zu gewährleisten. Dies bedeutet nicht, dass zahlreiche alternative Aspektuierungen unzulässig wären. Ausführlicher in CHRISTIAN DAWIDOWSKI, *Die geschwächte Moderne* (zit. Anm. 1), S. 108ff., S. 254ff.

⁷³⁾ PAUL VIRILIO, *Krieg und Kino*, Frankfurt/M. 1989, S. 52.

⁷⁴⁾ Das Motiv der Vereinigung ist zentral im Jugendstil, schon von daher wird die Programmatik von Musils Novellenband deutlich, der schon im Titel dieses Thema in den Vordergrund rückt. In der bildenden Kunst zeigt sich dies im inflationär gebrauchten Motiv des Kusses

Irgendwo muß man zwei Stimmen hören. Vielleicht liegen sie bloß wie stumm auf den Blättern eines Tagebuchs nebeneinander und ineinander, die dunkle, tiefe, plötzlich mit einem Sprung um sich selbst gestellte Stimme der Frau, wie die Seiten es fügen, von der weichen, weiten, gedehnten Stimme des Mannes umschlossen, von dieser verästel, unfertig liegen gebliebenen Stimme, zwischen der das, was sie noch nicht zu bedecken Zeit fand, hervorschaute. Vielleicht auch dies nicht. Vielleicht aber gibt es irgendwo in der Welt einen Punkt, wohin diese zwei, überall sonst aus der matten Verwirrung der alltäglichen Geräusche sich kaum heraushebenden Stimmen wie zwei Strahlen schießen und sich ineinander schlingen, irgendwo, vielleicht sollte man diesen Punkt suchen wollen, dessen Nähe man hier nur an einer Unruhe gewahrt wie die Bewegung einer Musik, die noch nicht hörbar, sich schon mit schweren unklaren Falten in dem undurchrissenen Vorhang der Ferne abdrückt. Vielleicht daß diese Stücke dann aneinander sprängen, aus ihrer Krankheit und Schwäche ins Klare, Tagfeste, Aufgerichtete.⁷⁵⁾

Die Bildlichkeit und das „Konjunktivische“ dieses Absatzes stellen den Zusammenhang mit symbolistischen Schreibweisen her. Im Vergleich beispielsweise zur oben zitierten Passage aus dem ›Schatz der Armen‹ ist das Bildliche jedoch exakt komponierter, und die Ebene des Bildspenders erscheint inkonkreter und gleichzeitig universeller als dies bei Maeterlinck und seinem Bild vom Schatztaucher der Fall war. Die Bezugnahme auf den Handlungsgang der Novelle ist lediglich in Ansätzen vorhanden; der Abstraktionsgrad dieses Absatzes ist zu hoch, als dass ihm beispielsweise die Funktion einer Prolepse zugeschrieben werden könnte. Durch einige Vergleiche macht Musil deutlich, dass sich die Aussagen in einer metafictionalen Ebene bewegen: Es handelt sich um „Stimmen“, also um das Problem des Verstehens in der Sprache, das Zu-sich-Finden der Stimmen ereignet sich „auf den Blättern eines Tagebuchs“, also im Medium der Schrift, der „Punkt“ der Vereinigung ist „wie die Bewegung einer Musik“ fühlbar. Die Stationen Stimme – Schrift – Musikalisation weisen auf den Kontext der von Nietzsche und Wagner unternommenen Reflexionen über Intermedialität im Raum der Narration. Wie wäre nun der Punkt der Vereinigung beschreibbar, berücksichtigt man diese Ebene des Metafictionalen? Die Stimmen auf den Tagebuchseiten, also das Nebeneinander von Lautlichkeit und Schriftlichkeit, schössen zusammen „ins Klare“, wären also nicht mehr „schwach“ und „krank“ in ihrer Unvereinbarkeit, sondern „tagfest“, „aufgerichtet“. Da dieser Punkt wie Musik erklingt, diese über Platon, Schopenhauer und Nietzsche als *ens perfectissimum* der Künste zu denken ist, gelänge an dieser Stelle die intermediale Vereinigung der Gattungen, die Synthese aus Literatur und Musik. Fraglich bleibt jedoch, ob dieser Punkt, an dem sich die Gesamtkunstwerksutopien im Horizont des Literarischen schürzen, Utopie bleibt oder als realisierbar zu denken ist. 1911, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der ›Vereinigungen‹, hat Musil sich von der zum Teil vormodernen Hoffnung auf die Vereinigung gelöst. Der „Punkt“, über den

(vgl. NORBERT MENNEMEIER, *Literatur der Jahrhundertwende*, zit. Anm. 2, S. 207ff.). Bereits Wagner reflektierte im ›Tristan‹ und der ›Walküre‹ über Vereinigung und Inzest, was Thomas Mann in den Erzählungen ›Tristan‹ (1903) und ›Wälsungenblut‹ (1906) intertextuell aufgriff. Der Inzest der Zwillinge Ulrich und Agathe wird dann in Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹ zum textstrukturierenden Leitmotiv.

⁷⁵⁾ MUSIL, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 48), S. 200.

sich bereits Lichtenberg skeptisch äußerte (vgl. das Motto), ist ins Unerreichbare verschoben, daher kann auch das Experiment der Geschwister Ulrich und Agathe nicht gelingen. Darauf deutet nicht nur die konjunktivistische Schreibweise hin (allein fünfmal verwendet Musil das Wort „vielleicht“, jeder Satz wird so eingeleitet). Auch der letzte Satz zeigt dies durch eine Gegenüberstellung von Oppositionen an: „schwach“ steht hier gegen „aufgerichtet“; mit Bezug auf die an sexuellen Themen reiche Handlung der Novelle (es geht um Sodomie) muss diese Wortwahl sexualisiert erscheinen. Zumindest bedenkenswert wird nun, ob angesichts der zahlreichen, experimentell erprobten, geschlechtlichen Verschränkungsphantasien (Hermaphroditismus im ›Törleß-Roman, der Andere Zustand im ›Mann ohne Eigenschaften‹, die ihren Partnern bis ins Lächerliche überlegenen ›Drei Frauen‹) die Vereinigung im „Aufgerichteten“ eine ironische Färbung erhält. Zudem veröffentlicht Musil im gleichen Jahr 1911 in der Zeitschrift ›Pan‹ sein bekanntes Plädoyer für das „Unanständige und Kranke in der Kunst“. ⁷⁶⁾ Wenn Schwäche und Krankheit hier also zusammengedacht werden, erscheint der Gedanke berechtigt, dass Musil das künstlerische Prinzip eher auf dieser Seite seiner Gegenüberstellung verortet. Zuletzt ist noch auf die Goethe'sche Gegenüberstellung von klassisch und romantisch hinzuweisen: Eckermann erwähnt in den ›Gesprächen mit Goethe‹ vom 2. April 1829 jenes bekannte Urteil Goethes über die Romantik: „Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist [...]“. ⁷⁷⁾ Die Wiederaufnahme der Wortkombination bei Musil weist auf ein intertextuelles Verhältnis hin; in diesem Fall wäre Musils Plädoyer kaum für das Gesunde, Klassische ausgefallen. Damit jedoch blieben – um wieder den Kontext der Novelle aufzugreifen – die „Stimmen“ schließlich im Medium der Schrift gefangen; obgleich auf der Suche nach jenem „Punkt“, würden sie sich nicht „aufrichten“, im Gegenteil, sie blieben in die Zweidimensionalität der Buchseite und der Grapheme gebannt.

In dreierlei Hinsicht macht Musil in dieser Novelle also darauf aufmerksam, dass die an das Gesamtkunstwerk gekoppelten Hoffnungen einer Kunstform Buch, welche die Schrift, das Wahrheit spiegelnde Sprachbild und die Illustration integriert, durch die Medien Fotografie und Schrift enttäuscht werden, so ist zusammenfassend zu folgern.

1. Wie bereits bei Wagner die musikalisierte Sprache, soll das Bild der Schrift zur Präsenz, zur Anwesenheit verhelfen. Die Geschichte des Turiner Leichentuchs zeigt jedoch, dass das Bild des Leichnams nur durch die Fotografie entstanden ist und entstehen konnte. Analog zu dieser seit 1898 bekannten Tatsache holt auch Veronika in der Nacht ihrer Erfüllung ein Foto von Johannes hervor. Damit wird deutlich, dass erst das technische Medium die reine Präsenz ermöglicht. ⁷⁸⁾

⁷⁶⁾ In: Pan (II), Jg. 1 (1911), Nr. 9, S. 303–310.

⁷⁷⁾ JOHANN PETER ECKERMANN, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von R. OTTO, Berlin und Weimar 1984, S. 284.

⁷⁸⁾ Vgl. zur Rolle der Fotografie um 1900: BERND BUSCH, Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, Frankfurt/M. 1995, S. 206ff.

2. Im Zentrum der Novelle steht in sprachlicher Hinsicht keine Trope, sondern ein Anagramm als Schlüssel zum metafiktionalen Gehalt. Das Anagramm gehört gerade nicht zur Familie der Imagines, denn es ist eine bloße Verschiebung von Graphemen. Das „Grundprinzip des Anagramms [aktiviert] die graphische Seite des Textes“.⁷⁹⁾
3. Wie bereits bei Hofmannsthal ist es auch bei Musil die Schrift in einer brieflichen Form, die den Zustand der Einheit und der Erfüllung unterbricht und auflöst. Hofmannsthals Zweifel an den Möglichkeiten des Briefes, etwas persönlich Bedeutsames im Medium der Schrift zu übermitteln, finden sich in Musils Novelle wieder. Die Vereinigung in Abwesenheit des Geliebten, nur über das Bild, wird durch die Ankunft der postalischen Sendung, also der Schrift, hintertrieben. Die Analyse des einleitenden Absatzes der Novelle belegte diese Vorrangstellung des Prinzips Schrift.

Folgerichtig dementieren Musils Kommentare zum Novellenband ›Vereinigungen‹ dann auch die in Symbolismus und Jugendstil geäußerten und auf das Buch als Gesamtkunstwerk gerichteten Utopien. Keine Illustration, kein Kunsthandwerk, sondern reine Konzentration auf die Schrift als Medium, Zerstörung des linearen Handlungsablaufs – ähnlich der Doves-Press:

Der Fehler dieses Buches ist, ein Buch zu sein. Daß es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten u. sie von Zeit zu Zeit wechseln. Dann würde man sehen, was es ist. Man kennt nur das kausale Erzählen, die Ammen- und Schaugeschichte oder das Ästhetische das Gepränge. Als drittes höchstens noch in Prosa verirrte Lyrik. Nichts davon ist dieses Buch.⁸⁰⁾

4. Das Gesamtkunstwerk im 20. Jahrhundert zwischen Utopie und Zweifeln

Musils Text dokumentiert die allmähliche Abkoppelung von der dem Jugendstil und auch dem Symbolismus inhärenten Programmatik der Verschwisterung aller Gegensätze in einer neuen Einheit. Es zeigte sich, dass diese Programmatik auch den Gesamtkunstwerksutopien des 19. Jahrhunderts zugrunde lag. Die Untersuchung konzentrierte sich in erster Linie auf semiologische Vereinigungshoffnungen, insbesondere die von Sprache, Schrift und Bild. Maeterlinck, D'Annunzio und auch Hofmannsthal gaben Beispiele für das „Design“ einer solchen, die Einzelkünste transzendierenden, Idee, die für die Schriftsteller im reich illustrierten Gesamtkunstwerk Buch mündete. Bei Hofmannsthal wurde bereits deutlich, dass diese Hoffnungen sich früh als schwer realisierbar entpuppten. Hofmannsthal wandte sich dem Libretto zu, um seine Utopie auch durch die Gründung der Salzburger Festspiele, eines „zweiten Bayreuth“ weiter verfolgen zu können. Ein Beispiel für

⁷⁹⁾ LUZIA BRAUN und KLAUS RUCH, Das Würfeln mit den Wörtern. Geschichte und Bedeutung des Anagramms, in: Merkur 42 (1988), S. 231.

⁸⁰⁾ ROBERT MUSIL, Tagebücher, hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek 1976, S. 347.

die innertextliche Auseinandersetzung mit der Utopie der Intermedialität im Raum des Textes gaben Musils ›Vereinigungen‹; hier wurde deutlich, dass sich eine die Hoffnungen des Jugendstils hinter sich lassende Narratologie vorbereitete, die dann auch die literarische Avantgarde der zwanziger Jahre (Dadaismus, Expressionismus) kennzeichnete.

So verläuft die Befreiung aus den homogenisierenden Zwängen des Jugendstils nicht als radikaler Bruch, sondern als sanfte Entkopplung. Zwar schielt man in poetologischer Hinsicht nach intakten Formen des Erzählens, glaubt jedoch an diese nicht mehr. Im Bereich der darstellenden Kunst platziert sich die Stilistik des Kurvilinearen als Sprungbrett für die Avantgarde.⁸¹⁾ Damit lebt die Ikonographie der Jahrhundertwende im 20. Jahrhundert fort, denn 1900 wird zum Schwellendatum, dessen formaler Gehalt zu Kubismus, Futurismus oder Expressionismus hin erweitert wird. 1895 bereits formuliert Maurice Denis das Programm, das vom Gesamtkunstwerk bis zum *ready made* die künstlerische Produktion des 20. Jahrhunderts motiviert. Die Überflüssigkeit des Gegenständlichen und das Überschreiten der Wahrnehmungswirklichkeit sind Parameter, die den Weg von Klimt über Matisse bis Kandinsky ebnet. Trotz seiner „esoterischen Seite“⁸²⁾ bereitet der Jugendstil in formaler Hinsicht den Boden für die Ästhetik des 20. Jahrhunderts. Damit wäre Benjamin zuzustimmen, wenn er dem Jahr 1900 „Schwellenzauber“⁸³⁾ attestiert. Werner Hofmann deutet in diesem Sinne die Abstraktion als ein Nebenprodukt der Interpenetration der Gattungen:

Faßt man diesen Prozeß nur aus dem Blickwinkel etwa des Gesamtkunstwerks [...], so interpretiert man ihn zu eng. Der Schlüssel, der den Zugang zum unerschöpflichen Radius der Interpenetration in die Hand gibt, ist die von Kandinsky behauptete Äquivalenz und Vertauschbarkeit von Linie und Stuhl, von abstraktem Zeichen und härtester Materie.⁸⁴⁾

Die Moderne ist gekennzeichnet von der Sehnsucht nach der Einheit und der „Wiederkehr des Ursprungs“.⁸⁵⁾ Diese Hoffnungen reüssieren in einer Zeit, als die allgemeine Zersplitterung der Wahrnehmungswelt und der anomische Zerfall überkommener Werte in den Sphären von Religion, Arbeit und Tradition weit vorgedrungen sind. Als Seismograph seiner Zeit weiß Hofmannsthal: „Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.“⁸⁶⁾ Das Gesamtkunstwerk ist die Manifestation dieser auch anti-ökonomischen und technophoben,⁸⁷⁾ oft nationalistischen und

⁸¹⁾ Vgl. WERNER HOFMANN, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917, Köln 1970.

⁸²⁾ WALTER BENJAMIN, Passagen-Werk (zit. Anm. 7), S. 686.

⁸³⁾ Ebenda, S. 283.

⁸⁴⁾ WERNER HOFMANN, Von der Nachahmung (zit. Anm. 81), S. 125.

⁸⁵⁾ MICHEL FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M. 1996, S. 396ff.

⁸⁶⁾ HOFMANNSTHAL, Gesammelte Werke (Anm. 18), S. 235f.

⁸⁷⁾ So schreibt Benjamin, der Jugendstil sei der „letzte Ausfallsversuch der in ihrem elfenbeinernen Turm von der Technik belagerten Kunst“ (BENJAMIN, Passagen-Werk, zit. Anm. 7, S. 53).

gegen die Massenkünste sich aussprechenden Restaurationsbemühungen gegen die fragmentierende Kraft der allgegenwärtigen Moderne. Benjamin diagnostiziert:

Die Nonkonformisten rebellieren gegen die Auslieferung der Kunst an den Markt. Sie scharen sich um das Banner des „l'art pour l'art“. Dieser Parole entspringt die Konzeption des Gesamtkunstwerks, das versucht, die Kunst gegen die Entwicklung der Technik abzudichten. Die Weihe, mit der es sich zelebriert, ist das Pendant der Zerstreung, die die Ware verklärt.⁸⁸⁾

Die von Benjamin beschriebenen Rezeptionshaltungen gegenüber der Konzeption des Gesamtkunstwerks sind auch heute noch virulent. Der Nationalsozialismus und seine durch die Reichskulturkammer verordnete Ästhetik führten zu einem „argumentationsgeschichtlichen Bruch“⁸⁹⁾ auch in der Idee des Gesamtkunstwerks. Die bekannte „reaktionäre Modernität“ der nationalsozialistischen Kultur, die auf der einen Seite das bildungsbürgerliche Erbe pflegte, auf der anderen Seite jedoch der Technifizierung der Kunst und den Massenkünsten Vorschub leistete, führte, was die Gesamtkunstwerkskonzeption betraf, zu einer politisch motivierten Indienstnahme der Monumentalkunst. Dies betraf in erster Linie die Architektur: Albert Speers Pläne für die Umgestaltung der Stadt Berlin sind beredtes Zeugnis. Signifikant ist, dass in den Prachtstraßen ein „luxuriöses Uraufführungskino“ und ein „Massenkino für zweitausend Personen“⁹⁰⁾ Platz finden sollte; dies deutet die Vermassung der Künste und damit die „reaktionäre Modernität“ der NS-Gigantomanie an. Speer selbst beurteilt seine Pläne als „Ausbruch permanenter Megalomanie“⁹¹⁾, eine Selbstdefinition, die die spätere Kulturkritik übernahm. So warnt Bazon Brock:

Das Konzept Gesamtkunstwerk ist in erster Linie durch die Obsession gekennzeichnet, mit der Individuen das Bild vom Ganzen, die persönliche Verkörperung der Ganzen und die allgemeine Unterwerfung unter das Ganze zu realisieren trachten. [...] Wo das dennoch gegen alle Erfahrung versucht wird, wird die Obsession zur Gewalt gegen andere. Sie wird totalitär.⁹²⁾

Diese Apokalyptik wird andernorts durch Zuversicht konterkariert: Die Interpenetration der Gattungen im Jugendstil kann auch zum Nebeneinander, zur intermodalen Analogie motivieren. Wohlwissend um die „ästhetische Fragwürdigkeit“⁹³⁾ des Monumentalen, projiziert man seine kulturelle Rehabilitation – um dem Totalitarismus-Vorwurf zu entgehen, nun allerdings im Zeichen von Gebrochenheit. So votiert Heinrich Klotz (1991) für ein mediales, „in sich gebrochenes“ Gesamtkunstwerk als medienplurales Gattungskonglomerat.⁹⁴⁾ Andere

⁸⁸⁾ Ebenda, S. 56.

⁸⁹⁾ GEORG BOLLENBECK, *Tradition, Avantgarde, Reaktion* (zit. Anm. 62), S. 298.

⁹⁰⁾ ALBERT SPEER, *Erinnerungen*. Frankfurt/M. 1969, S. 148f.

⁹¹⁾ Ebenda, S. 153.

⁹²⁾ BAZON BROCK, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (zit. Anm. 49), S. 22f.

⁹³⁾ Vgl. ANDREAS HUYSSSEN, *Faszination des Monumentalen. Geschichte als Denkmal und Gesamtkunstwerk*, in: *Literatur und Kulturwissenschaft*, hrsg. von HARTMUT BÖHME und KLAUS R. SCHERPE, Reinbek 1996, S. 283–299.

⁹⁴⁾ Vgl. HEINRICH KLOTZ im Gespräch mit Florian Rötzer, *Für ein mediales Gesamtkunstwerk*, in: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, hrsg. von FLORIAN RÖTZER, Frankfurt/M. 1991, S. 356–370.

Vorschläge sehen „transitorische“ oder „ephemere“ Konzepte vor (Huyssen; Klotz); Norbert Bolz (1992) schließlich prognostiziert das postmoderne Gesamtkunstwerk als „sich reflektierendes Chaos“.⁹⁵⁾ Der Blick auf die Geschichte des Gesamtkunstwerks von Wagner bis zum Dritten Reich lehrt, dass das gegenwärtige Auseinanderdriften der Konzeptionen und die Vielstimmigkeit der Entwürfe bereits in der Rezeption der Wagner'schen Konzeption um 1900 angelegt sind. Die Bruchlinien und Grenzziehungen zwischen unterschiedlichen Entwürfen und Einstellungen gegenüber dem Gesamtkunstwerk erscheinen jedoch häufig ideologisch motiviert; dafür gilt es Kunst und Wissenschaft zu sensibilisieren.

⁹⁵⁾ Vgl. NORBERT BOLZ, *Die Welt als Chaos und Simulation*, München 1992.